UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CECÍLIA RIQUINO HEREDIA

A caneta e a tesoura:
dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar

VERSÃO REVISTA

São Paulo
2015

CECÍLIA RIQUINO HEREDIA

A caneta e a tesoura:
dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas para
obtenção do título de Mestre em História Social.

Área de Concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano
de Eugênio

VERSÃO REVISTA

São Paulo
2015

HEREDIA, C. R. **A caneta e a tesoura:** dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof^(a). Dr^(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof^(a). Dr^(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

*Para Arnaldo e Clélia, meus pais,
com imenso amor e reconhecimento.*

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao Prof. Dr. Marcos Napolitano, por sua orientação atenta, precisa e estimulante, e pela confiança depositada em mim, desde os primeiros anos da minha graduação.

À Profa. Dr^a. Miliandre Garcia de Souza e ao Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta, pela dedicação dada à leitura deste texto. Ao Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti, que, junto à Prof. Miliandre Garcia, contribuiu de forma enriquecedora a esta dissertação durante o Exame de Qualificação. Ao Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior, Prof. Dr. Horácio Gutiérrez Gallardo e Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto, ministrantes dos cursos de pós-graduação cujas leituras, discussões e apontamentos precisos ajudaram a nortear este projeto.

Aos membros do grupo de pesquisa da sala 19, pelas leituras, críticas, trocas de ideias e incentivo. Aos funcionários do Arquivo Nacional de Brasília, que me conduziram de forma muito atenciosa e interessada nas minhas incursões ao Fundo de Pesquisa. Agradeço, também, a Duda e Simone, por tornarem minha estadia no Rio de Janeiro tão especial e familiar; à Vanessa e Priscila, que carinhosamente me acolheram e me apresentaram a uma instigante Brasília; e à Kelly Leal, pelos nossos intercâmbios acadêmicos e pelo afeto com que me recebeu em Picos.

À Marcela Mamprin, irmã escolhida, que se fez, ao longo dos anos, única e indispensável em todos os momentos da minha vida. Aos grandes amigos Guilherme Lisboa, Carina Fávero, Adriana Quintas, Alan Vilalta, Camilla Roberts, Rafaela Lunardi, André Ponce e Ricardo Cardoso, pelo companheirismo e pela presença, mesmo quando distantes. À pequena Alice, cujos primeiros passos iluminaram o último ano desta pesquisa. À Cristina, Bartira e Cauê Heredia, pelo

apoio e encontros familiares, sempre divertidos. À Ana Carolina Ghirardi e ao Fernando Riquino, pelo prestativo suporte na língua inglesa.

E, sobretudo, agradeço à Clélia, minha mãe e revisora, cujo apoio incondicional e amoroso possibilitou a realização desta pesquisa e me estimula a buscar novas palavras e caminhos; e Arnaldo, pai zeloso e exemplo, que desde meus primeiros anos instiga-me com sons e histórias, sempre me apresentando a discos, livros e ideais que continuam a me formar e estão presentes em cada uma destas páginas.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e à Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão das bolsas que viabilizaram esta pesquisa.

*(...) Olha a cama de gato
Olha a garra dele
É cama de gato
Melhor se cuidar
No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando pela brecha
Pra poder ganhar (...)*

Luiz Gonzaga Jr.
"Geraldinos e Arquibaldos"

"Durante o governo militar, depois do golpe de 1964, a cultura brasileira vivia uma terrível e dramática realidade, esmagada sob as botas do poder fardado e dilacerada pela tesoura de chumbo das mãos da censura federal."

Paulo César Pinheiro
"Histórias das minhas canções"

Resumo

HEREDIA, Cecília Riquino. **A caneta e a tesoura:** dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A censura à canção, em virtude de a música ser considerada uma das artes de espetáculo mais abertas a mudanças de padrões comportamentais e políticos, tem particularidades que acabam por interferir na própria produção dos pareceres do censor e potencializar processos vivenciados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. A partir de um corpo documental constituído por pareceres de letras musicais, correspondências trocadas pelos órgãos ligados à censura e pela legislação censória, esta pesquisa pretende examinar como as vicissitudes e as tensões intrínsecas à atividade censória musical durante o regime militar estão presentes no discurso desses técnicos e, ao mesmo tempo, analisar como é demonstrada, nesses documentos, sua inserção no aparato repressivo do Estado autoritário. Para isso, propomos uma nova abordagem dessa censura musical, realizando, em conjunto com análises qualitativas, uma leitura serial e quantitativa das fontes produzidas pelo serviço censório, estabelecendo tendências, repetições, rupturas e mudanças graduais nas dinâmicas da atividade. Estas oscilações, além de reflexos das políticas repressoras do Estado, também lançam luz, por um lado, sobre as relações que os técnicos travavam com a tradição censória, artistas e indústria cultural e, por outro, sobre a construção de uma imagem do serviço como sendo, supostamente, missionário e paladino da moral, perante uma sociedade cada vez mais influenciada por novos valores e grupos opositores ao regime.

Palavras-chave: Censura, música, ditadura militar, imaginário social, indústria cultural.

Abstract

HEREDIA, Cecília Riquino. **Pen and scissors:** dynamics and vicissitudes of musical censorship during the military regime. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Since music is considered one of the performing arts most open to changes in behavior and political patterns, song censorship has singularities that interfere in the production of the censor's report and augment the processes experienced by the Censorship Division of Public Entertainment. From a group of documents constituted by organs linked to censorship and censorship legislation, this study intends to examine how the vicissitudes and tensions that are a part of musical censorship activity during the military regime are present in the speech of these technicians and, at the same time, analyze how these documents demonstrate their insertion in the repressive apparatus of the authoritarian State. For this purpose, we propose a new approach to this musical censorship, conducting, alongside qualitative analyses, a serial and quantitative reading of the sources produced by the censorship service, establishing tendencies, repetitions, ruptures and gradual changes in the activity's dynamics. These oscillations, aside from reflecting the State repression policies, also shed light on the relationships the technicians developed with the censorship tradition, artists and cultural industry, as well as on the construction of an image of this service as supposedly being missionary and a bastion of morals, to a society increasingly influenced by new values and groups opposing the regime.

Keywords: Censorship, music, military dictatorship, social imagery, cultural industry.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abert – Associação Brasileira de Rádio e Televisão

Abraci – Associação Brasileira dos Críticos de Cinema

AI-5 – Ato Institucional Nº 5

CFC – Conselho Federal de Cultura

CPB – Código Penal Brasileiro

CPC – Centro Popular de Cultura

CSC – Conselho Superior de Censura

DCCP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

DEAP-PR – Departamento Estadual de Arquivo Público

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DPF – Departamento de Polícia Federal

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

Embrafilme – Empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos

ESG – Escola Superior de Guerra

Funabem – Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor

GB – Guanabara

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

MPB – Música Popular Brasileira

PCB – Partido Comunista Brasileiro

smj – salvo melhor juízo

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

SIGLA (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais Ltda.)

SNI – Sistema Nacional de Informação

TCCP – Turmas de Censura de Diversões Públicas

UNE – União Nacional dos Estudantes

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1 – Número de canções, por ano, cujos processos censórios foram selecionados	22
Gráfico 1 – Porcentagem referente à utilização da legislação e de normas nos pareceres censórios....	44
Gráfico 2 – Evolução das discrepâncias entre pareceres ao longo do tempo	45
Gráfico 3 – Porcentagem referente à utilização da legislação nos pareceres de censura	49
Gráfico 4 – Mapeamento das motivações ao veto nos pareceres analisados.....	99
Tabela 2 – Subdivisão da categoria política	102
Tabela 3 – Subdivisão da categoria moral	113
Gráfico 5 – Mapeamento cronológico das motivações ao veto	131

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Politização da censura à canção na ditadura militar.....	26
1.1. A censura à canção e o Estado autoritário	27
1.1.1. Dinâmicas, Estrutura e Legislação: a burocratização da censura à canção.....	38
1.2. O imaginário da censura.....	50
2. A censura e o sistema de canções	61
3. A canção e o censurável	98
4. Considerações finais	142
REFERÊNCIAS	145

Introdução

Durante a ditadura militar brasileira, a censura às diversões públicas foi um importante mecanismo de controle utilizado pelo Estado autoritário, por um lado, promovendo perfis e alertando a polícia política sobre potenciais artistas “subversivos” e, por outro, tentando impedir a disseminação de obras que questionassem a ordem (fosse ela política, moral ou social). Apesar de esses dois papéis do serviço censório estarem bem delimitados, dentro do aparato repressivo estatal, a trajetória da atividade foi passível de tensões, contradições, pluralidades de posturas e rupturas em sua dinâmica interna, principalmente no que concernia às motivações ao veto e à relação estabelecida com os artistas das obras examinadas, com setores da sociedade civil e com as próprias demandas do regime militar.

As causas dessas oscilações, por sua vez, giravam em torno de uma gama variada de questões, que poderiam ou não estar relacionadas entre si. Dentre elas, destacam-se as mudanças de diretrizes políticas observadas ao longo do regime militar, que refletiram no serviço censório; a influência dos diferentes nomes que ocuparam os mais altos cargos administrativos ligados à censura; e, ainda, o movimento de centralização e tentativa de normatização que marcaram a atividade, sobretudo, ao longo da primeira metade da década de 1970.

Para exemplificar o primeiro fator assinalado, podemos citar a tradicional associação entre a edição do Ato Institucional Nº 5 (AI5) e o endurecimento da atividade censória (FICO, 2002; GARCIA, 2008; SILVA, 2008; SOARES, 1989). Antes desse marco, Schwarz (2008, p. 72) aponta para certa preservação da produção artística, principalmente de esquerda, tomando-se apenas o cuidado em romper os laços entre a intelectualidade e as classes populares. Com a chegada de 1968, entretanto, o serviço aumenta o número de vetos concedidos às obras examinadas, institui a censura à imprensa e adota, sistematicamente, a censura política. Já o período de abertura, iniciado na segunda metade da década de 1970, é marcado pela descentralização da censura de diversões públicas, desativação de parte do aparato legal que regia o serviço, implementação efetiva do Conselho Superior de Censura (CSC) e liberação de muitas obras que haviam sido vetadas.

Em relação aos nomes à frente dos órgãos censórios – outro motivo destacado – é possível elencar uma série de figuras que exerceram influência sobre as diretrizes do serviço, dentre elas, ministros da justiça, diretores e chefes da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e os próprios técnicos de censura. Um exemplo desses nomes é o de Gama e Silva, ministro da justiça a partir de 1967, que, apesar das promessas realizadas aos setores artísticos – criação do CSC, modernização do serviço censório, participação de intelectuais no órgão e maior diálogo com produtores culturais –, não conseguiu estabelecer a reforma almejada, por conta, dentre outros motivos, da instituição do AI-5 (GARCIA, 2008, p. 56, 57 e 58). Já em 1970, as mesmas promessas são feitas com a posse do professor e jornalista Wilson A. de Aguiar como Chefe de Censura, em uma tentativa (frustrada) de reformulá-la e torná-la, supostamente, um instrumento de “arte, cultura e também de defesa da sociedade”, pelo menos aos olhos do regime (GARCIA, 2008, p. 78).

Ainda, a partir da segunda metade da década de 1970, três nomes que ocuparam o principal cargo do Ministério da Justiça desempenharam importantes papéis na trajetória do órgão censório: Armando Falcão (1974 a 1979), que, apesar de não ter posto fim à censura prévia, concretizou a descentralização tanto da teatral quanto da cinematográfica; Petrônio Portela (1979 a 1980), responsável por realizar uma reforma censória, principalmente no tocante à sua legislação e à efetiva instauração do já citado CSC; e Ibrahim Abi-Ackel (1980 a 1985), que ocasionou, ao lado da então Diretora do órgão central da censura Solange Maria Teixeira Hernandes, o recrudescimento vivenciado pela atividade na década de 1980. Já o sucessor de Hernandes, Coriolano de Loyola Fagundes – técnico de censura desde a década de 1960 e promovido a Diretor da DCDP em 1985 –, durante toda sua permanência no órgão censório, desempenhou voz ativa em meio a seus debates, defendendo ora o movimento de centralização, ora de descentralização da atividade; criticando as posturas liberalizantes do CSC; participando ativamente das iniciativas de formação dos técnicos e comprometendo-se com uma reformulação da censura às artes e a retomada do diálogo com seus produtores, no início do mandato de sua direção (GARCIA, 2008, p. 189, 205, 278 e 307).

Por fim, sobre a tentativa de normatização, ocorrida principalmente nos anos 1970, foram tomadas medidas como “adequação da estrutura censória ao regulamento policial, [...] criação de uma comissão permanente para resolver

questões polêmicas e examinar a legislação censória e a instituição de um grupo de trabalho responsável por uniformizar as normas censórias [...]” (GARCIA, 2008, p. 42). Ao mesmo tempo, a partir de 1965, o próprio regime militar foi elaborando uma legislação que, por um lado, aproveitasse os códigos e leis já existentes, mas criasse, também, mecanismos que melhor respondessem às suas necessidades. No início dos anos 1980, ainda, foi realizada uma série de seminários voltados aos técnicos, visando à discussão sobre a burocracia da atividade, o censurável, novas diretrizes da legislação e mudanças comportamentais na sociedade brasileira (CAROCHA, 2007, p. 76). Por fim, essa uniformização do aparato censório andou de mãos dadas com um movimento de centralização da atividade, que pautou grande parte de suas transformações internas.

Em meio a essa pluralidade de dinâmicas e vicissitudes dos órgãos censórios apresentadas anteriormente – e que serão analisadas, de forma mais minuciosa, ao longo do texto –, a bibliografia acerca da censura ocorrida durante o regime militar vem sugerindo uma periodização da atividade ao longo desses anos ditatoriais, estabelecendo, sobretudo, seus momentos de maior ou menor recrudescimento e mapeando sua atuação dentro do aparato repressivo do Estado.

Dentre os trabalhos que buscaram sistematizar com maior precisão a trajetória cronológica vivenciada pela censura de 1964 a 1984, destacamos, primeiramente, o artigo de Glaucio Ary Dillon Soares (1989), que versa, principalmente, sobre a censura à imprensa. Logo no início do seu texto, Soares já se preocupa em estabelecer uma cronologia da atividade, que seria semelhante aos diferentes “graus de autoritarismos” vivenciados por outros serviços administrativos do regime militar. No ano do golpe, em 1964, a censura teria sido atuante, mas, no período exatamente seguinte, apresentaria oscilações em sua ação. Já entre 1968 e 1975, considerado pelo autor o “período negro” do regime militar, ela teria experimentado uma acelerada expansão. Por fim, a partir de 1976, com o início do período de distensão da ditadura, o serviço também apresentaria uma diminuição, mas não suspensão de suas atividades (SOARES, 1989, p. 1).

Outra importante pesquisa abordando o cerceamento aos periódicos durante a ditadura é a dissertação de mestrado, posteriormente transformada em livro, de Maria Aparecida de Aquino (1999). Através de contundente mapeamento e análise,

quantitativa e qualitativa, das matérias dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Movimento* que haviam sido vetadas entre 1968 e 1978, a historiadora demonstra os diferentes períodos de recrudescimento da censura estabelecida contra a imprensa liberal e a alternativa. Isso porque, embora a vigência da censura prévia à imprensa possa ser delimitada entre os anos de 1968 e 1978, seria possível dividir esse espaço de tempo em dois momentos: de 1968 a 1975, quando a censura “assume um caráter amplo, agindo indistintamente sobre todos os periódicos”, radicalizando-se a partir de 1972; e de 1975 a 1978, fase em que somente incide sobre os periódicos não considerados como parte da “grande imprensa” (AQUINO, 1999, p. 212 a 220).

No concernente aos estudos que se debruçam sobre o funcionamento da DCDP, a dissertação de mestrado de Creuza de Oliveira Berg (1997) periodiza a organização e a relação dos órgãos do serviço censório, apontando para uma tentativa, entre 1970 e 1974, de diminuição da atuação das instâncias estaduais por parte da central em Brasília e para a consolidação, a partir deste primeiro ano citado, de sua organização operacional – momento em que foi centralizada e normatizada. Já Alexandre Ayub Stephanou (2004), em sua tese de doutorado, apesar de esclarecer na Introdução sua intenção de romper com a cronologia e privilegiar análises temáticas, reconhece o processo contínuo de modernização vivenciado pela censura e as várias mudanças que a marcaram, fazendo com que experimentasse “as mesmas fases de desenvolvimento e recuo, os mesmos excessos e a mesma desorientação de um Estado dividido em grupos que buscavam a hegemonia, ou pelo menos mais espaço” (STEPHANOU, 2004, p. 10).

Outros trabalhos, por sua vez, ao tratarem da censura sofrida por diversões públicas específicas, fornecem-nos, conseqüentemente, uma análise cronológica centrada nos campos teatral, cinematográfico, literário e musical. É o caso da tese de doutorado de Miliandre Garcia (2008), que faz um exame minucioso dos processos de centralização e descentralização vivenciados pela atividade; dos períodos de recrudescimento censório e das mudanças ocasionadas pelos diferentes nomes que estiveram à frente do serviço. No âmbito cinematográfico, por sua vez, Leonor Souza Pinto (2001, apud Garcia, 2008, p. 21) delimita que, entre os anos 1964 e 1967, a maior parte dos vetos atribuídos aos filmes nacionais teve motivação moral; nos sete anos seguintes, a preocupação política e ideológica também passa a permear o exame destas obras e, por fim, a partir de 1975, deu-se a liberação daquelas que

havia sido anteriormente censuradas. Já em relação ao cerceamento a livros, durante a ditadura, Douglas Attila Marcelino (2006) afirma que a censura às obras literárias, pelo regime militar, iniciou-se somente em 1970 e, ainda, que foi durante o mandato de Armando Falcão como ministro da justiça, entre os anos de 1974 e 1979, que este controle foi, de fato, sistematizado, concomitantemente à maior incidência da censura política.

Por fim, debruçemo-nos sobre alguns trabalhos acadêmicos que tratam especificamente da censura à canção. Alexandre Fiuza (2006) propõe uma comparação entre a censura musical no Brasil e Portugal, restringindo-se, em ambos os casos, àquela sofrida pelas obras de protesto. Nesse panorama, afirma que o cerceamento a essas letras musicais no Brasil experimentou “processo lento de enfraquecimento” a partir de 1978, ano da extinção do AI-5 (FIUZA, 2006, p. 12). Amilton Justo de Souza (2010) segue o mesmo caminho, ao analisar a censura política à canção entre 1969 e 1974. O historiador considera que este período foi o de recrudescimento da atividade, quando relacionada à música, não pelo volume de obras vetadas, mas sim pela maior ocorrência da censura política (SOUZA, 2010, p. 26).

Maika Carocha (2007), em contrapartida, apresenta um cenário distinto daquele sugerido pelos dois pesquisadores mencionados anteriormente. A historiadora estabelece a periodização relativa à atividade censória musical delimitando três diferentes momentos do serviço de censura: o primeiro (1964 a 1968), compreenderia o processo de adequação das normas censórias já existentes às especificidades do regime militar; o segundo (1968 a 1973), teria sido caracterizado pelo processo de normatização da censura, visando promover uma maior uniformidade à atividade; já o último (1973 a 1984), apresentaria um drástico aumento no número de vetos, destoando da abertura política em vigor naquele momento.

É importante, portanto, ressaltar que a censura à canção apresenta uma dinâmica singular dentro desse processo vivenciado pelo órgão ao qual integrava, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), responsável também pela censura ao teatro, livros, cinema, programas de rádio e televisivos, publicidade em cartazes e apresentações em casas de shows. No início do regime militar, as funções

desse órgão concentravam-se no âmbito dos estados, sendo Guanabara e São Paulo aqueles com maior volume de obras examinadas. Na virada da década de 1960 para 1970, contudo, a União assume para si o controle da atividade e transfere a sede do SCDP para Brasília, criando, também, as Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDP) regionais como braços auxiliares, encarregadas de serviços como a supervisão de ensaios gerais de espetáculos teatrais e o exame de letras de música. Em 1972, por sua vez, o SCDP transformou-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão de Brasília, e as TCDP em Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

Segundo Garcia (2008), o movimento de centralização da atividade censória é um dos pontos que distingue a censura sofrida pelas diferentes diversões públicas. No âmbito cinematográfico e teatral, esse processo ocorreu no final da década de 1960¹ e, a partir de 1975, houve uma nova descentralização da atividade, acompanhada da liberação de muitas das obras que haviam sido anteriormente vetadas. Por outro lado, no caso da música, esse movimento foi inverso, tendo em vista que, mesmo com a criação da DCDP, os serviços regionais ainda eram responsáveis pelo exame prévio de letras musicais, apesar de Brasília se responsabilizar, também, por essa tarefa. E foi somente em 1980, com a implantação da portaria nº 001/80-DCDP, que a centralização da censura musical foi definitivamente institucionalizada, restringindo o exame de letras musicais à DCDP, com exceção das músicas carnavalescas e daquelas destinadas a festivais de canção.

Outra singularidade da atividade censória relativa à canção, destacada por Carocha (2007), diz respeito aos momentos de maior recrudescimento do crivo censório ao longo do regime militar. Se, no caso do teatro e do cinema, suas obras foram censuradas, principalmente, no início da década de 1970, a historiadora sugere uma experiência oposta observada na censura musical: o aumento drástico do número de vetos ocorreu entre 1973 e 1984 – período, em sua maior parte,

¹ Ainda, de acordo com a historiadora, foi justamente no momento em que o processo de centralização da censura teatral foi efetivado que a atividade experimentou seu maior grau de uniformização. Esse movimento, por sua vez, correspondeu à necessidade do governo federal em assumir o controle nacional da mensagem político-ideológica que estava sendo disseminada através do teatro. Foi nesse momento, consequentemente, que “a ascensão da censura política torna-se uma realidade aceita e administrada pelos representantes da censura” e que “as divergências entre o órgão central e o regional diminuíram drasticamente” (GARCIA, 2008, p. 48).

caracterizado pela abertura política do regime – e o grosso das interdições se deu em decorrência de as músicas, supostamente, apresentarem conteúdo imoral, e não de crítica ao regime.

Por fim, é possível observarmos a existência de características específicas à censura musical nos próprios procedimentos de exame censório. Nesse sentido, apontamos, principalmente, para a heterogeneidade de motivações ao veto – que foi, em parte, responsável pelo grande número de discrepâncias entre pareceres relativos a uma mesma canção – e para a forma pela qual a legislação censória era tratada pelos técnicos, ora justificando e legitimando o parecer censório, ora sendo ignoradas ou mesmo desrespeitadas.

Todo esse conjunto de singularidades vivenciadas pela censura à canção está atrelado à preocupação do Estado com o fato de a música ser uma das artes de espetáculo com maior penetração social e aberta a mudanças de padrões comportamentais e políticos. Uma das premissas com as quais esta pesquisa trabalha, por sua vez, considera que, em decorrência dessa grande popularidade da música como arte de espetáculo e do espaço que ela abriu para disseminação de novos valores e críticas ao regime, a censura musical tem particularidades que acabam por interferir na própria produção dos pareceres do censor, (re)significando e potencializando a heterogeneidade de discursos, relações e processos vivenciados pela DCDP.

Partindo desse pressuposto, propomos uma nova abordagem da censura musical durante a ditadura militar, realizando, em conjunto com análises qualitativas, uma leitura serial e quantitativa das fontes produzidas pelo serviço censório. Através desse método, pretendemos estabelecer as tendências, repetições, variações, rupturas e mudanças graduais em distintos aspectos e dinâmicas da atividade. Isso porque, além de nos debruçarmos sobre procedimentos administrativos e relativos ao exame, em si, das obras, analisaremos as representações contidas na produção dos documentos da censura relativas ao próprio serviço, ao Estado autoritário, aos seus opositores, aos diferentes setores da sociedade e à produção cultural no período em questão.

A hipótese defendida por esta pesquisa considera que a grande pluralidade de dinâmicas, mudanças e vicissitudes da censura musical, principalmente no que tange

ao conteúdo considerado censurável pelos técnicos, está relacionada ao caráter multifacetado do imaginário social dos censores, influenciado, concomitantemente, pelas demandas do regime militar, pela crítica crescente realizada, por parte da sociedade civil, às suas arbitrariedades e pelos diversos papéis atribuídos à censura ao longo de sua tradição na história brasileira. Essa heterogeneidade de processos observados na censura musical, entretanto, não deve ser conjecturada como um exemplo de desorganização ou imprevisibilidade arbitrária da DCDP, uma vez que esse conjunto de dinâmicas constitui um quadro coeso e coerente, perceptível quando o analisamos dentro do período estudado – de 1970 a 1984 – a partir de uma perspectiva mais ampla e estrutural.

Nos primeiros anos da década de 1970, por exemplo, há um equilíbrio entre as motivações ao veto propostas pelos censores, que se dividiam entre questões morais, políticas, gramaticais, estéticas e sociais. A partir de 1976, entretanto, essa pluralidade vai gradativamente diminuindo e a motivação moral passa a representar mais de 70% dos casos de censura em todos os anos derradeiros do regime militar, seguida pela temática estritamente política. Essa maior adequação do que deveria ser o censurável foi acompanhada, também, pela diminuição paulatina das discrepâncias entre decisões referentes a uma mesma obra por parte dos técnicos; pelo aumento vertiginoso do apego à legislação nos pareceres censórios, utilizada tanto para orientação quanto para legitimação das decisões tomadas; e pelo aumento do número de vetos a obras musicais. Ao mesmo tempo, enquanto os pareceres mais antigos que foram analisados apresentavam grande diversidade de estruturas, formas, tamanhos, tipologias de argumentação e vocabulário, a partir de 1976, os documentos apresentaram uma padronização de sua forma e retórica.

Todo esse processo de uniformização, iniciado em meados da década de 1970, não está intrinsecamente ligado à centralização da censura à canção, conforme observado no caso de outras diversões públicas – tendo em vista que, no âmbito musical, os exames censórios só passaram a ocorrer exclusivamente em Brasília a partir de 1980. Está, sim, relacionado ao já citado movimento de normatização da censura às diversões públicas, cuja principal frente foi a definição da matéria censurável e a determinação das demandas do regime no aparato legal formulado para a atividade. Já o processo tardio de centralização da censura musical, mais do que uma tentativa de normatizar o exame às canções, aponta para uma tentativa do

Estado autoritário – em um contexto de abertura política e disseminação de novos valores, com a revolução de costumes – de assumir para si o controle nacional da mensagem ético-moral, iniciativa sintomática diante da iminência da liberdade de expressão. Como resultado desse movimento, foi observado não somente um aumento do número de vetos – causado, sobretudo, pela ampliação do número de músicas enviadas ao serviço a partir da de 1980 – mas também a consolidação da censura de costumes como principal motivação ao veto, tendo ocorrido em 90% dos casos analisados na primeira metade da década em questão.

Destacamos, ainda, que, nesta pesquisa, priorizamos a análise dos processos censórios² como fonte primária, uma vez que, nesses documentos, estão presentes não somente explicações sobre a decisão final dos censores ao vetarem ou não uma canção, mas também o discurso construído pelos técnicos em torno de seu imaginário, além de importantes aspectos sobre o cotidiano da atividade. Essas fontes, referentes à censura musical ocorrida durante o regime militar brasileiro, estão sob a guarda do Arquivo Nacional e o conjunto de suas páginas em suporte de papel possui a dimensão aproximada de 110 metros. Devido à abundância de processos censórios presente nesse Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, o método utilizado tanto para a seleção daqueles que formariam o corpo documental desta pesquisa quanto para a análise quantitativa dessas fontes baseou-se na História Serial.

Quando surgiu entre as décadas de 1950-60, no seio da Escola dos Annales, essa metodologia representou uma revolução na historiografia do período. Primeiramente, “sentida no campo econômico, particularmente na história dos preços; da economia espalhou-se para a história social, especialmente para a história populacional; e finalmente, na terceira geração, a nova tendência invadiu a história cultural” (BURKE, 1992, p. 46). A História Serial seria um modo de reconstituir o fato histórico através de séries homogêneas e comparáveis, dentro de um período que fosse coerente com o problema estudado. Surge, assim, a “possibilidade de analisar

² Os processos censórios são compostos pelo pedido de exame da música, por parte do compositor ou da gravadora; pela letra musical reproduzida integralmente; pelos pareceres emitidos pelos censores; eventuais cartas da gravadora ou dos próprios compositores, pedindo o reexame da matéria censurada, em caráter de recurso, ou explicando alguma questão levantada pelo técnico; por correspondências trocadas pelos funcionários dos serviços de censura (contendo informações sobre a música ou seus autores, apreciações sobre a legislação censória ou decisões tomadas em diferentes turmas de censura sobre a mesma canção) e pelo despacho informando a decisão final do processo.

como objeto um conjunto de materiais que foram depositados no decorrer dos tempos sob a forma de signos, de traços, de instituições, de práticas, de obras, etc.” (FOUCAULT, apud BARROS, 2005, p. 49).

Trata-se de construir séries de fontes documentais, abordadas de acordo com técnicas específicas, como a “serialização de dados, a identificação de elementos ou ocorrências comuns que permitam a identificação de um padrão e, na contrapartida, uma atenção às diferenças, às vezes graduais, para se medir variações” (BARROS, 2004, p. 149). Para a constituição da nossa série documental – visando construir uma amostragem que fosse, ao mesmo tempo, ampla e representativa de todo o período abarcado pela pesquisa –, seguiu-se o método estatístico denominado “Amostragem Probabilística Estratificada”, a partir do qual a população (conjunto de todos os elementos do universo analisado) é subdividida em categorias ou estratos (no nosso caso, os anos) e a partir de cada um deles é retirada uma amostra aleatória, o que aumenta a precisão das estimativas a serem realizadas.

Primeiramente, as 736 caixas de processos censórios referentes às letras musicais existentes no Arquivo Nacional de Brasília foram classificadas a partir dos anos de seus documentos, estabelecidos de acordo com o instrumento de pesquisa elaborado e fornecido pela própria instituição de guarda desse fundo. As caixas, de ano a ano, foram, então, enumeradas de forma crescente, a partir do número 1, e, através da geração de números randômicos³, selecionou-se entre 51% e 55% do total delas, entre 1971 e 1979. Já com as caixas pertencentes aos anos de 1980, 1981, 1982, 1983 e 1984, uma vez que seu conjunto era praticamente seis vezes maior do que o dos documentos pertencentes à década anterior, selecionou-se entre 11% e 12% de seu total.

Após essa seleção das caixas, cada uma contendo de 100 a 200 documentos, foram separados e fotocopiados todos os processos censórios que possuísem ao menos um parecer favorável ao veto da obra examinada. Ao final dessa etapa, reuniu-se um corpo documental formado pelos processos censórios relativos a 1.470 canções, distribuídos ao longo dos anos, de acordo com a tabela reproduzida a seguir:

³ Números randômicos são aqueles gerados de forma aleatória – no caso desta pesquisa, através do programa Microsoft Excel – de forma que não seja possível prever a sequência da série numérica deles a partir de seu membro anterior, pois não possuem uma lógica de escolha definida.

Tabela 1 – Número de canções, por ano, cujos processos censórios foram selecionados:

Ano	Nº de pareceres
1971	124
1972	66
1973	107
1974	90
1975	108
1976	112
1977	114
1978	95
1979	101
1980	92
1981	108
1982	180
1983	95
1984	78
Total	1470

Dado o volume de fontes que compõe este corpo documental, foi idealizada e preenchida uma planilha de análise no programa Microsoft Excel, possibilitando que as diversas informações contidas nestes documentos pudessem ser tabeladas e analisadas de forma quantitativa, serial, cronológica e regional. Neste banco de dados, foram especificados os seguintes dados dos processos censórios: título e autoria da canção; caixa à qual o documento pertence no acervo do Arquivo Nacional; local, data inicial e final do trâmite censório; número de pareceres escritos para uma mesma música e transcrição de trechos importantes dos mesmos; decisão final do exame, pelo veto ou liberação (com ou sem restrições); existência, ou não, de pareceres discrepantes relativos a uma mesma letra musical; transcrição de trechos relevantes de correspondências internas e externas do serviço censório; gênero musical da canção examinada (quando explicitado no processo); requerente do exame censório (se gravadora, organização de festival, o próprio artista, ou procurador); motivações que levaram as músicas a serem vetadas; artigos da legislação censória citados em cada parecer e palavras-chaves associadas aos processos.

Ainda, esclarecemos que os processos censórios de letras musicais pertencentes aos anos de 1964 a 1968 não se encontravam nos fundos pesquisados do Arquivo Nacional e, mesmo após uma intensa busca por esses documentos, não foi possível localizá-los em outros arquivos. Já os documentos referentes aos anos de

1969 e 1970, por sua vez, não apresentavam quantidades significativas, quando comparadas ao conjunto de fontes pertencentes aos anos seguintes, para que se efetuasse uma análise estatística probabilística de seu total.

Neste mestrado, portanto, examinar-se-ão as dinâmicas e vicissitudes da censura musical entre os anos de 1971 e 1984. Apesar de a História Serial, normalmente, relacionar-se a um período de longa duração, sua metodologia possibilita também a análise de um período relativamente curto (no caso desta pesquisa, 14 anos), principalmente quando atrelada a outros campos da História, como, por exemplo, a História das Mentalidades. E isso é possível, uma vez que ela não necessariamente privilegia ou se atém à questão do número, da abordagem estatística e da síntese de dados através de gráficos diversos e de curvas de variação.

Um exemplo dessa possibilidade é o resultado da imbricação entre a História Serial e a História Cultural, a partir da qual, comumente, trabalham-se as séries procurando a recorrência de padrões de representação e das relações sociais que os geram (BARROS, 2005, p. 48). Com isso, diminui-se o risco de uma abordagem meramente descritiva das fontes. E é justamente nesse campo que esta pesquisa se insere, tendo em vista que será elaborada uma série composta por processos censórios, organizados cronologicamente, tabelados e quantificados, para que se possa, com esses dados, depreender variações, tendências, repetições e rupturas nas representações, relações sociais e dinâmicas da censura à canção.

Nesse sentido, além de relacionar-se com a História Serial, este projeto também se enquadra no campo da “História Política Renovada”, que, em sua interdisciplinaridade, possui domínios distintos da História Política Tradicional. Os principais alicerces dessa última são a visão institucionalizada e centralizada do poder e a narração das grandes ações humanas. Já na “Nova História Política”, reflexões sobre as relações entre Estado e sociedade visam confirmar a complementaridade de ambos. E, a partir dessa temática, ficam claras, para o historiador, as relações estabelecidas entre a dimensão política e demais campos da historiografia, como a História Cultural, das Mentalidades, Econômica ou a História Social (OLIVEIRA, 2007, p. 6).

Na nova abordagem, os estudos de ideias, discursos, imagens, símbolos, utopias e memória permitem, principalmente, uma nova reflexão sobre o universo da política e da cultura, centrada, sobretudo, nas representações e imaginários sociais e enfocando os confrontos políticos presentes em diferentes espaços e práticas sociais. “Como as imagens respondem aos conflitos sociais e às relações antagônicas, elas têm um peso muito grande nas práticas políticas de arregimentação: mobilizam ressentimentos, frustrações, medos e esperanças com intuito persuasivo” (CAPELATO, 2008, p. 33).

Esta dissertação é composta de três capítulos. O primeiro, intitulado “Politização da censura à canção na ditadura militar”, abordará a maneira pela qual a censura musical se insere dentro do aparato repressivo do Estado, respondendo às suas demandas e compartilhando de seu discurso ideológico, principalmente quando vinculado à Doutrina de Segurança Nacional (DSN). Apresentaremos, também, a burocracia envolvendo os procedimentos de pedido de exame de uma obra, sua passagem pelo órgão e o destino daquelas que foram vetadas. Por fim, será ainda analisado como o regime se apropriou e normatizou a estrutura do serviço de censura, consolidada a partir de 1946, principalmente no que concerne à legislação censória.

No segundo capítulo, “A censura e o sistema de canções”, serão abordadas as concepções e representações que os técnicos imprimiram nos pareceres acerca da música como comunicação social. Nesse capítulo, debruçar-nos-emos, também, sobre as relações estabelecidas entre atividade censória e grupos/movimentos culturais do período, assim como com a indústria fonográfica. Ainda, estarão presentes, nessa parte da dissertação, temas como a “negociação”, desigual, estabelecida entre técnicos e compositores na busca de liberação das obras vetadas e as mudanças estéticas e de conteúdo provocadas pela censura às canções.

Por fim, o terceiro capítulo, “A canção e o censurável”, delimitará quais eram as motivações que levavam as músicas a serem vetadas, quais as argumentações dos censores utilizadas para justificar essa decisão e como o aparato legal acerca da censura tratava esses temas proibidos. Nesse contexto, serão também discutidas diferenças regionais e cronológicas referentes a esses procedimentos, delimitando, ao mesmo tempo, quais os assuntos que causavam maiores discrepâncias entre as

apreciações dos técnicos e comparando a maior ou menor incidência das motivações ao veto com momentos políticos que marcaram o regime militar.

1. Politização da censura à canção na ditadura militar

Ao longo de sua história, a censura no Brasil apresentou uma série de estruturas, objetivos e discursos contínuos, mas que foram adaptados ou institucionalizados de maneiras diversas, em resposta às demandas de grupos políticos que se encontravam no poder. Contudo, essa atividade não foi determinada somente pela necessidade coercitiva do aparelho estatal. Nesse sentido, segundo Stephanou (2004, p. 3), a ação censória traduz-se, sobretudo, em duas instâncias: a institucional, materializada em órgãos e leis que atendessem aos interesses do governo, e a individual, representada pela atuação do censor – profissional na aplicação de códigos estabelecidos a partir do imaginário perpetuado pelo Estado, mas cujas decisões sobre o censurável refletiam, também, a relação estabelecida com um passado intelectual e uma sociedade cada vez mais crítica ao seu trabalho.

Durante o regime militar, embora essas duas facetas da atividade censória não se configurassem em forças opostas, sua coexistência e relação ocasionou uma série de conflitos, contradições e discrepâncias nos procedimentos utilizados pelos técnicos durante o exame das obras consideradas “diversões públicas”. Consequentemente, entender como os censores respondiam às demandas políticas do regime na tentativa de manter a ordem social, e como as articulavam com seu imaginário social, possibilita a compreensão de diferentes dinâmicas e vicissitudes da censura musical durante o período abordado.

Neste primeiro capítulo, debruçar-nos-emos sobre o processo de politização da censura à canção durante o regime militar, explorando, por um lado, sua burocratização e inserção no aparato repressivo criado pelo Estado autoritário e, por outro, a maneira pela qual os técnicos do serviço censório respondiam às suas demandas, assimilavam e reproduziam os seus discursos nos pareceres e concebiam o papel e a imagem da censura perante a sociedade, dentro deste quadro.

1.1. A censura à canção e o Estado autoritário

O golpe civil-militar, ocorrido em 1964, possibilitou a implantação de um modelo de Estado de Segurança Nacional no Brasil, acompanhado de promessas que giravam em torno da restauração da legalidade, defesa das instituições democráticas e combate às ameaças subversivas. A sua criação se pautava, sobretudo, nos interesses políticos e econômicos dos grupos que apoiaram o golpe e em um elaborado programa ideológico forjado no interior da Escola Superior de Guerra (ESG). Contudo, ao longo dos anos, suas políticas, principalmente repressivas, foram configuradas a partir dos confrontos travados com aqueles que faziam oposição ao regime. A construção do Estado de Segurança Nacional, portanto, mostrou-se um “processo contínuo de reformulações de planos e normas e de abrangência do poder coercitivo” (ALVES, 1984, p. 52). Mas, apesar desse seu caráter mutável e heterogêneo, encontrou na Doutrina de Segurança Nacional (DSN) não somente uma diretriz ideológica para sua implementação, mas também um discurso autoritário que foi diluído e incorporado em diversos momentos e proporções nos vinte e um anos do regime (FERNANDES, 2009, p. 854).

A formulação dessa Doutrina no cenário brasileiro, apesar de estar pautada no pensamento político-militar estadunidense adensado a partir dos anos 1950, refletia uma crescente preocupação com as transformações sociais que vinham ocorrendo no país. Na tentativa de calar a voz de movimentos políticos populares e conter a temida ameaça comunista, sua atuação baseava-se, principalmente, no combate ao “neutralismo”, promovendo a interiorização do conceito de segurança nacional e substituindo as preocupações com um “agressor externo” pelo potencial “inimigo interno” – personificado por todos aqueles que se opunham ao regime vigente, através de “atividades subversivas” (OLIVEIRA, 1976, p. 27).

Durante o regime militar, esse discurso ideológico foi responsável por aglutinar as forças repressoras que giravam em torno do Estado, à semelhança do que ocorria com o anticomunismo. E foi nessa Doutrina que se pautou, também, a implantação, já na década de 1960, de um amplo sistema de vigilância, que tinha como base de ação a busca e o controle da informação. Segundo o Manual Básico da ESG:

O papel das Informações de Segurança é essencial para esclarecer o governo quanto à realidade da situação, à realidade dos fatos e às

características e intensidades das manifestações e dos acontecimentos futuros. Um sistema de organização permanente de Informações de Segurança, adequadamente estruturado e dotado de pessoal especializado, constitui um dos instrumentos essenciais para o planejamento e execução da Segurança Interna (apud ALVES, 1984, p. 72).

Visando a institucionalização desse instrumento citado no excerto acima, foi desenvolvido um Sistema Nacional de Informação (SNI), inicialmente como um órgão mais módico, cujo propósito era auxiliar as decisões do então presidente Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. Sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, entretanto, o SNI torna-se a “cabeça de uma ampla rede de espionagem”, atuando ao lado dos setores de serviço de repressão mais radicais, responsáveis por prisões, torturas e extermínios (FICO, 2004, p. 36 e 37).

Retomando o trecho do Manual da ESG, transcrito anteriormente, é interessante notar que a informação mostra-se um instrumento utilizado não somente para revelar fatos passados e presentes, mas também os potenciais, dando pistas de “acontecimentos futuros”. Nessa ótica, a rede de informações criada nesse período tinha como prerrogativa a suspeita, movida por um sentimento de ameaça constante: de que todos estavam suscetíveis às ideias subversivas; de que “o inimigo jamais descansa, está sempre ali e acolá, mudando de tática, aliciando pessoas, incitando à desordem” (MAGALHÃES, 1997, p. 6).

Apesar de a atividade censória não ter integrado essa comunidade de informações, a maneira pela qual respondia a essa prerrogativa da suspeita é refletida no momento em que os técnicos realizavam os exames das obras enviadas ao serviço. Isso porque os censores não se atinham somente às informações explicitadas pelas letras das músicas analisadas, mas buscavam, sobretudo, mensagens veladas em seus conteúdos e temiam possíveis modificações que poderiam ser feitas na gravação ou em apresentações musicais após a liberação censória. Essa última preocupação aparece, por exemplo, no episódio envolvendo a música “Saudades fica comigo”, vetada por, em seu último verso, conter a expressão “etc.”, levando em consideração que, segundo o censor, ficaria sob responsabilidade do autor o que viesse a ser acrescentado à letra⁴.

⁴ Parecer do censor Wilson Camargo, 20 de maio de 1971. In: Processo de censura da música “Saudades fica comigo”, de Eustáquio Côrtes Machado. DCDO/CP/MU/CX 711.

Já no caso da canção “Maior é Deus”, composta por Paulo César Pinheiro, o que chamou a atenção do censor, além do verbo “esculhambar”, foram os dois versos finais da última estrofe da canção:

Eu vou me embora
Agradeço a atenção que você deu
Quem quiser me escutar agora
Tem que ir lá na Serra do Matheus

Em seu parecer, o técnico afirma: “a presente letra poderá sugerir uma conotação política de protesto. As duas últimas linhas não foram apreendidas em seu todo: ‘me escutar [...] na terra do Mateus’ – um local como outro qualquer, colocado ao acaso, ou há algo subentendido?”⁵. Consequentemente, ele demonstra não ter captado a intenção do autor e a possível mensagem política da letra, mas era nessa incapacidade de compreensão da mensagem velada que residia um dos principais motivos para veto das canções dentro de um cenário de suspeita.

Em face, então, desse veto inicial a “Maior é Deus”, seu compositor faz alterações na letra, substituindo a palavra “esculhamba” por “malha”, nos versos “Tem gente que não faz nada / e malha o que não é seu”. Essa modificação proporciona a liberação da música, mesmo que a última estrofe, também considerada problemática, tenha permanecido intacta.

Apesar de esse episódio apontar para uma possível ausência de padrão, e até mesmo certa subjetividade, no momento em que os censores agiam de acordo com a lógica da suspeição – frente à discrepância observada entre as decisões da censura em relação a uma mesma canção, ora vetando-a, ora liberando-a –, Napolitano (2004) demonstra que a produção da suspeita foi um dos fenômenos mais característicos e difundidos na atuação dos agentes do regime militar:

A obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação “subversiva”, sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de “propaganda subversiva” e “guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs”, acabava por gerar uma lógica da suspeita [...]. Os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados, eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la,

⁵ Serra do Mateus, na verdade, era o local que abrigava o Morro do Preto Forró, um clube antigo, desativado, que fora transformado, por João Nogueira, em palco de uma roda de samba (PINHEIRO, 2010, p. 226).

acabavam produzindo um fenômeno que é típico de regimes autoritários e totalitários: mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita. (NAPOLITANO, 2004, p. 1).

Consequentemente, apesar de qualquer atitude comportamental dos “inimigos” poder ser considerada suspeita, a atuação dos agentes repressores não era aleatória, pois correspondia ao imaginário da “paranóica direita militar” (NAPOLITANO, 2004, p. 6), que “aglutinava [...] o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares, pautados por um pensamento ultraconservador” (NAPOLITANO, 2004, p. 4).

Dentro desta lógica, os técnicos demonstram em seus pareceres, também, a ideia de que a canção estava à mercê de diferentes interpretações e que essa situação muitas vezes era potencializada pela própria forma com a qual a letra teria sido composta e o contexto político de sua divulgação. Analisemos como exemplo o processo censório da canção “O rei chegou, o rei mandou”⁶, composta por Paulo César Pinheiro e Ivan Lins, enviada à censura no ano de 1974 e cuja letra apresentava os seguintes versos:

O rei chegou
E atrás dele o povo inteiro
E o rei mandou
Nem ligar pro rei guerreiro
E o povo em bando
Faz-me chama a seu comando
E a cidade iluminou

O rei chegou
Porque o povo é o rei primeiro
E o rei mandou
Porque era fevereiro
E o povo em bando
Saiu na rua cantando
Quando o dia clareou

⁶ A letra foi gravada, em 1974, no LP “Modo Livre” de Ivan Lins, sob o título “O rei do Carnaval” e com algumas alterações em relação à letra original.

Apesar de passageiro
 Seu reinado eternizou
 Mas o rei jurou
 Através dos carnavais
 Mas o que o mal do rei é o bem
 Que o rei jurou
 E um rei não volta atrás

O rei chegou
 Mas pro nosso desespero
 O rei mandou
 E era a voz do rei guerreiro
 E o povo em bando
 Desta vez saiu chorando
 Porque tudo se acabou

Nesta composição, observa-se, primeiramente, a existência de dois reis antagônicos: o primeiro, antecessor, é classificado como guerreiro e vinculado à tristeza e à escuridão; e o segundo, responsável por trazer a luz para a cidade, é caracterizado como aquele que jurou o bem. A figura do povo aparece também em destaque ao longo de toda a letra e sua importância política é enaltecida no segundo verso da segunda estrofe, quando se diz que “o povo é rei primeiro”. Entretanto, em alguns momentos, este mesmo povo se mostra passivo diante dos atos e desmandos de ambos os monarcas. A primeira estrofe, por exemplo, descreve que o povo, em bando, segue o novo rei e é somente após sua ordem que se afasta do antigo, e não por uma iniciativa própria, de rebeldia ao poder anteriormente instituído.

Embora o tema do carnaval tenha sido explicitamente mencionado somente uma vez na canção, pode-se observar outras referências a esta festividade ao longo da letra, como a citação do mês de fevereiro, no quarto verso da segunda estrofe, ou de uma máscara no oitavo verso da terceira estrofe. A partir desta constatação, é possível estabelecer uma aproximação entre o rei sucessor da letra e a figura do Rei Momo, conforme um dos próprios censores faz em seu parecer. Este personagem – que desde o início da década de 1930 está simbolicamente presente no carnaval brasileiro, principalmente do Rio de Janeiro – passa, a partir de 1934, a ser representado por alguém de carne e osso nos desfiles. Segundo esta tradição, o Rei

Momo recebe simbolicamente a chave da cidade na qual foi eleito, para que ele a “governe” durante o carnaval.

Podemos, então, estabelecer alguns fatores atrelados a esta identificação entre a canção o “rei chegou, o rei mandou” e esta tradição mencionada. Ela explicaria, de certo modo, o fato de o poder do rei sucessor ser apresentado como algo aparentemente passageiro, por exemplo, pela escolha do verbo desligar nos versos “e o rei mandou/desligar o rei guerreiro” – como se este último pudesse retornar a qualquer momento (ser religado) –, pela caracterização do segundo monarca como não sendo o verdadeiro (terceira estrofe) ou mesmo pela naturalidade com que a volta do rei guerreiro, na última estrofe, é concebida (apesar da tristeza a todos causada). Neste aspecto, o reinado do monarca que faz o bem, que traz alegria para o povo, representaria um intervalo de exceção na realidade de uma sociedade oprimida por um rei guerreiro. Cabe, aqui, destacar que o carnaval foi também, em outras obras artísticas do período, representação da desejada libertação do povo em relação a uma ditadura opressiva, como, por exemplo, no filme “Quando o Carnaval Chegar”, de Cacá Diegues. Na música homônima de Chico Buarque, esta imagem simbólica da festividade fica clara nos versos: “Eu tenho tanta alegria, adiada/Abafada, quem dera gritar/Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”. E o próprio Paulo César Pinheiro lhe responde na canção “Agora é Portela 74”: “Conte comigo no seu carnaval/Vamos mudar esse placar final/Eu quero ver a multidão, no auge/Delirando em homenagem ao vencedor real/No dia que chegar o verdadeiro carnaval”.

Mas, curiosamente, não é esta relação entre carnaval e sublevação popular ou momento de exceção que motivou o veto à canção “O rei chegou, o rei mandou”. O primeiro censor aponta para a dubiedade da letra, uma vez que o rei do carnaval poderia ser confundido com um rei político. Já o segundo censor reconhece a temática carnavalesca presente na letra e ainda afirma que seria “um tanto forçoso identificar-se esse ‘rei guerreiro’ com a figura do presidente da república, representante da Revolução de Março de 64”. Entretanto, o técnico adverte que, mesmo essa não sendo a intenção clara do autor, a relação poderia ser posteriormente estabelecida, principalmente pela oposição política ao regime. O censor, então, destaca a “periculosidade” da última estrofe da canção, que expõe o desespero do povo com a volta do rei guerreiro ao fim do carnaval.

Já no último parecer referente à música em questão, o técnico diz detectar uma linguagem simbólica na letra, o que permitiria várias interpretações sobre a mesma. Mas cita, como agravante a este fato, o “momento da atualidade política brasileira” – provavelmente se referindo ao, então, recente episódio da sucessão presidencial, que culminou com a escolha do general Ernesto Geisel ao cargo –, o que faria com que a música se tornasse “altamente lesiva à autoridade máxima da Nação”.

Tanto a aparição do carnaval como representação da luta contra o regime militar quanto a preocupação em relação às diversas interpretações que uma música poderia suscitar, por sua vez, aparecem também no processo da canção “A hora do canto geral”, de Leci Brandão, apresentada à censura em 1976:

Vamos acertar os ponteiros
 Marcando a hora do canto geral
 Fazendo de conta que é carnaval
 Vamos resolver o problema
 No teatro, no cinema
 No trabalho e na escola
 Mas tudo isto tem que ser acompanhado
 Por um surdo ritmado
 Um pandeiro e uma viola
 Toca uma flauta lá no fundo
 Pra enfeitar
 Quando o bloco der partida
 Ninguém mais vai segurar
 Vai ser bonito, vai ser glória nacional
 A hora do bloco do canto geral

A canção foi examinada por três censores, todos opinando pelo veto após julgarem que, mesmo não havendo menção direta ao governo ou crítica explícita à realidade brasileira, a canção promovia “irremediavelmente [...] incitação contra a ordem política vigente numa conclamação evidente à rebeldia”⁷. A técnica Odette Lanciotte reconhece que o perigo da letra estaria justamente na sensação de dúvida

⁷ Parecer dos censores Joel Carlos Tavares de Almeida e Sonia Maria Galo Mendes, 28 de abr. de 1976. In: Processo de censura da música “Hora do Canto Geral”, de Leci Brandão. DCDO/CP/MU/CX 727.

que uma mensagem escrita de forma inespecífica poderia suscitar no ouvinte, gerando questões como: “que querem dizer através desses versos? Será conotação política de protesto [...]?”. Além do mais, a gama de possibilidades de interpretações presentes em canções como essa, com sentido velado, potencializaria, segundo a argumentação da censora, sua adaptação a “qualquer tendência ideológica”⁸.

Consequentemente, para além da preocupação com a intenção do autor em criticar o regime através de sua letra, os técnicos levavam em consideração momentos em que a percepção do público extrapolasse a intenção do autor, fato que estava fora do controle da atividade. E nessa tentativa de potencializar situações, temia-se, ainda, o uso que a oposição ao governo pudesse fazer de determinada canção como bandeira de sua causa. Isso porque, principalmente as canções consideradas, pelo serviço, como “obras de protestos” eram tidas, pela atividade, como um “verdadeiro libelo contra a ordem pública e a organização social”⁹, capaz de gerar o incitamento de grupos sociais, conforme pontua o censor da música “Victor, Victória”:

Composição sobre lutas, desespero e revolta, incitando ao protesto e ao combate, que poderá se transformar em hino de protesto e incitamento à luta armada, razão pela qual sou de parecer, tendo como base o descrito no decreto 20.493, de 1946, art. 41, letras d, g e h, que não deverá ser liberada.¹⁰

Por fim, nesse mapeamento sobre a atuação dos técnicos quando movidos pela lógica da suspeita, para além dos momentos em que os censores vetavam canções mesmo não decifrando as mensagens veladas que eles acreditavam nelas existir, ressalta-se o número de músicas censuradas por conta de os técnicos não terem encontrado sentido algum em suas letras. Foi o caso de “A ciência comanda a mente”, censurada pelo fato “do autor se perder em suas próprias idéias e não conseguir passar a mensagem pretendida.”¹¹, “Paraíso que sonhei”, cuja aprovação

⁸ Parecer dos censores Odette Martins Lanciotti, 27 de abr. de 1976. In: Processo de censura da música “Hora do Canto Geral”, de Leci Brandão. DCDO/CP/MU/CX 727.

⁹ Parecer da censora Jacira da Costa França, 4 de jul. de 1973. In: Processo de censura da música “Gozação n° 1”, de autor desconhecido. DCDO/CP/MU/CX 643.

¹⁰ Parecer da censora Avelita Barros, 2 de set. de 1977. In: Processo de censura da música “Victor, Victória”, de autor anônimo. DCDO/CP/MU/CX 725.

¹¹ Parecer do censor Antonio Gomes Ferreira, 5 de maio de 1972. In: Processo de censura da música “A ciência comanda a mente”, de Ataíde Gomes de Oliveira. DCDO/CP/MU/CX 716.

foi negada, “pois a compreensão da letra é impossível”¹² e “Como dois e dois”, sobre a qual o técnico pede consideração superior para que fosse observado “se a letra em pauta encerra algo mais profundo que a contradição sintetizada em ‘tudo certo como dois e dois são cinco’”¹³.

É importante ressaltar que, a partir da década de 1980, a presença da lógica da suspeita no exame das obras musicais vai paulatinamente se dissipando e passa a ser motivo de tensões e discordâncias dentro do serviço censório. São comuns, nesse novo contexto, casos em que, mesmo o censor reconhecendo a existência de críticas ao regime em letras musicais por ele consideradas de protesto, sugere-se a liberação, uma vez que a mensagem contrária à ordem não era explícita. Nesse momento, portanto, o indeterminado passa a ser liberado por uma parcela cada vez maior dos técnicos.

Como exemplo dessa postura censória, citamos o parecer da canção “Canto geral”, de Luiz Carlos Cavalcante Ribeiro e Manoel de Araújo Filho, enviada ao serviço em 1982. Apesar de ela ter sido vetada, por ordem da então Diretora da DCDO, Solange Hernandez, os quatro pareceres de análise referentes à canção sugerem a liberação. No primeiro, o censor afirma ter encontrado “uma manifestação de insatisfação ante as injustiças da vida, contudo, permanece num contexto e linguagem admissível à divulgação irrestrita”¹⁴. Já o segundo técnico ratifica o parecer do primeiro, constatando que se tratava de letra “com espírito de protesto um tanto quanto indefinido pela ausência de direção, devendo ser considerada absolutamente inócua”¹⁵.

Ainda, esse discurso pode ser observado de forma mais enfática, e um tanto hipócrita, no parecer dos censores Arésio Teixeira Peixoto e Tabajara Fabiano de S. Romês, ao sugerirem a liberação da canção “Condenada”, de Nelson de Moraes Filho:

¹² Parecer da censora Graciete Moreno da Silva, 3 de abr. de 1973. In: Processo de censura da música “Paraíso que sonhei”, de Bernardo Carlos da Silva. DCDO/CP/MU/CX 714.

¹³ Parecer da censora Odette Martins Lanziotti, 4 de out. de 1971. In: Processo de censura da música “Como dois e dois”, de Caetano Veloso. DCDO/CP/MU

¹⁴ Parecer do censor Yunko Akegana, 26 de fev. de 1982. In: Processo de censura da música “Canto Geral”, de Luiz Carlos Cavalcante Ribeiro e Manoel Hugo de Araújo Filho. DCDO/CP/MU/CX 272.

¹⁵ Parecer do censor Dalmo Paixão, 1 de mar. de 1982. In: Processo de censura da música “Canto Geral”, de Luiz Carlos Cavalcante Ribeiro e Manoel Hugo de Araújo Filho. DCDO/CP/MU/CX 272.

Aponto a liberação [...], ‘data vênia’ aos parecerem que indicaram o contrário [...], solicitando ‘... apresentar a respectiva letra e música, gravada, no sentido de atenuar-se um exame censório, pleno, justo e seguro, no caso em apreço’ (sic – parecer 3761/80). Isto por entender que a DCDP não está a espelhar-se nos Torquemadas e outros juízes dos Tribunais do Santo Ofício, da tristemente lembrada Inquisição. Não podemos nem devemos orientarmos à base de suposições – remotas ou imediatas – do porvir. Estas eram o prato diário dos javerts e da Gestapo¹⁶ e similares [...].¹⁷

Consequentemente, os vetos ocorridos a letras musicais nesse período, quando políticos, concentram-se principalmente em críticas explícitas ao governo ditatorial e a atenção dos censores passa a ser direcionada quase que exclusivamente para a intenção do autor e não mais para possíveis usos e interpretações que a canção poderia gerar futuramente.

Mas, apesar de esses esforços de vigilância e obtenção de informação serem bastante caros ao regime militar, não eram os únicos objetivos da censura à canção dentro de seu aparato repressivo, conforme pôde ser observado nos pareceres censórios até então analisados. Isso porque a censura, ao privar a sociedade do fluxo natural da informação, pretendia obter uma sociedade que compartilhasse dos valores da tradicional moral cristã, pretensamente protegida pelo Estado autoritário.

Nesse aspecto, é importante ressaltar que a utilização de mecanismos, por parte do poder instituído, visando controlar ações e mentes, representa uma constante na história do país, “que nasceu e viveu sob o signo da censura, dadas as características de sua formação [...] presidida não só por um Estado forte, mas, sobretudo, por uma Igreja poderosa” (MARTINS, 2001, p. 156-157). Contudo, apesar desse caráter continuísta da censura brasileira, ela atingiu novas proporções durante os dois períodos ditatoriais ocorridos no século XX.

Isto porque, a partir da instalação de um sistema autoritário no poder, técnicas para dirigir o imaginário coletivo ganham uma importância crucial, pois buscam, por um lado, desvalorizar a imagem dos adversários do Estado e, por outro, exaltar seu

¹⁶ Nesse documento, os técnicos criticam a utilização da suspeita nos exames censórios realizados pela DCDP, comparando a postura de alguns de seus funcionários à figura de Tomás de Torquemada, frade dominicano espanhol conhecido por ser um dos mais temíveis e intransigentes homens da Inquisição Católica; ao personagem ficcional “Javert”, da obra “Os miseráveis” de Vitor Hugo, um metódico inspetor da polícia que seguia a lei de forma inflexível e intolerante; e à Gestapo, polícia secreta alemã responsável pela perseguição aos opositores do regime nazista.

¹⁷ Parecer dos censores Arésio Teixeira Peixoto e Tabajara Fabiano de S. Romês, 3 de dez. de 1980. In: Processo de censura da música “Condenada”, de Nelson de Moraes Filho. DCDO/CP/MU/CX 35.

discurso e suas instituições. Para possibilitar esse processo de legitimação, muitas vezes, são instalados “guardas do sistema que dispõem de uma técnica determinada de manejo das representações e símbolos” (BACZKO, 1991, p. 18).

Durante o regime militar, considerando, então, que a censura seja uma importante forma de garantir o controle do imaginário coletivo (tido como articulação de ideias, imagens, rituais e modos de ação), fica clara sua função, também, de zelar pelos pilares do discurso autoritário, que giravam em torno da defesa da família, da pátria, da disciplina, da valorização da religião católica, do anticomunismo, das promessas de desenvolvimento econômico e da ordem. Essa pretendida uniformização de representações em torno da legitimação do Estado, entretanto, era dificultada pela fragmentação do imaginário social desse período, proporcionada, principalmente, pela heterogeneidade de valores e códigos morais presentes na esfera social brasileira e pelo movimento de oposição ao regime.

Entende-se por “imaginário social” o conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, formando um substrato ideológico mantido por uma comunidade. Segundo Baczko (1991), as ciências humanas, no século XIX, apesar de aceitarem que todo poder estava cercado de representações e símbolos que garantiriam sua legitimidade, consideravam essas imagens meros adornos das relações “verdadeiramente reais e concretas”: as políticas e as econômicas. A partir da nova história política, entretanto, o imaginário social, como sendo a articulação de ideias, imagens, rituais, e modos de ação, passa a ter um lugar preponderante no estudo das relações entre política e sociedade, por se tratar de um dispositivo coletivo de múltiplas e importantes funções, fundamentais, por exemplo, para o exercício do poder e da resistência ao mesmo. Isso porque os imaginários sociais “não indicam somente aos indivíduos seu pertencimento a uma mesma sociedade [ou sua relação com o Estado], mas também definem suas relações com a mesma, com suas divisões internas e com suas instituições” (BACZKO, 1991, p. 28).

E tendo em vista essa relação entre exercício do poder e signos da sociedade, destaca-se que o arcabouço de códigos morais que fazia parte do imaginário do censor e era chancelado pelo regime não mais era sustentado pelo imaginário coletivo da sociedade brasileira da década de 1970, cada vez mais influenciado pelos

novos valores trazidos com a revolução de costumes. Entender, portanto, essa perda de lastro-cultural da censura nos ajuda a compreender como são estabelecidas as tensões entre o imaginário utópico, pretendido pelo regime vigente, que garantiria sua legitimidade, e o imaginário coletivo dos grupos de oposição, discussão que será retomada no último item deste capítulo.

1.1.1 Dinâmicas, Estrutura e Legislação: a burocratização da censura à canção

Tendo em vista esses dois papéis fundamentais desempenhados pela censura, para manter a ordem social – a produção da informação e o controle do imaginário coletivo –, foi necessária a adequação da estrutura censória herdada dos anos anteriores ao golpe para que as demandas do regime militar fossem respondidas. Ao longo do governo militar, visando, principalmente, impedir a ausência de critérios, as discrepâncias entre os técnicos sobre os pareceres e a grande heterogeneidade existente entre motivações para o veto, foram realizadas várias iniciativas visando à uniformização na censura, dentre as quais se destacam a tentativa de padronizar o exame censório e um maior apego, por parte dos técnicos, ao aparato legal que versava sobre a atividade, elaborado tanto no período ditatorial quanto no imediatamente anterior.

Sobre o primeiro esforço de uniformização da censura apontado no parágrafo anterior – a padronização das dinâmicas inerentes à atividade censória –, considera-se que ele se torna visível, sobretudo, ao longo da década de 1970, atingindo seu ápice a partir de 1980, quando as atividades da censura musical são centralizadas em Brasília. Para que esse processo possa ser analisado, por sua vez, é necessário expormos os procedimentos inerentes ao exame das letras musicais dentro do serviço de censura, que atingiram contornos distintos ao longo do regime militar.

Para que uma canção fosse apresentada à atividade, era necessário que o autor ou seu representante – que poderia ser uma gravadora, o organizador de um festival ou mesmo um outro compositor – encaminhasse um requerimento ao Departamento de Polícia Federal (DPF), assinado e contendo informações sobre sua pessoa e sobre a música (título e gênero). Junto ao processo, deveriam ser anexadas três cópias da letra, sob forma impressa ou datilografada, todas contendo também a assinatura do responsável. Não era necessário o envio de partituras ou da gravação

da canção, mas essa última poderia ser solicitada pelos censores e deveria ser entregue em fita magnética ou acetato. Há casos, ainda, em que somente a primeira estrofe da canção era gravada e enviada junto à solicitação de exame censório.

As letras musicais deveriam ser submetidas à censura prévia antes de serem interpretadas publicamente ou gravadas em LP, mesmo que a data de composição fosse anterior ao regime militar ou que elas fossem provenientes de países estrangeiros. Além do mais, sempre que fossem feitas alterações em uma letra já liberada, ela deveria ser encaminhada novamente ao serviço censório. Ainda, a partir da análise do corpo documental abarcado por esta pesquisa, surgiram casos em que os próprios membros do serviço, desde técnicos até o próprio Chefe de Censura, requeriram um primeiro exame ou reexame de letras que consideraram impróprias para divulgação.

Foi o caso das canções “A Pamonha” e “Briga no Forró”, que tiveram o exame censório solicitado após um técnico ouvi-las em um programa de televisão e considerar as mesmas contrárias à moral e de duplo sentido. O referido censor afirma que, “através de pesquisa”, tomou conhecimento de que as canções estavam sendo divulgadas no rádio e TV e solicita ao Diretor da DCDP que sua divulgação em “meios de comunicação social” fosse proibida¹⁸.

Similar procedimento, por sua vez, foi também observado no processo da música “Deixa-me viver”, que, mesmo depois de ter sido aprovada pelo serviço de censura, teve um novo exame requerido pelo Chefe de Censura da Guanabara, Oresto Mannarino, através do seguinte ofício encaminhado ao Diretor da DCDP:

Pelo presente, encaminho a V.S. a letra musical intitulada “Deixa-me-viver”, de Elisabeth, que, apesar de liberada por este Serviço, solicita-se a proibição da divulgação em todo território nacional. Tal solicitação se prende ao fato de, após análise feita, verificou-se ser a mesma de caráter subversivo. [...].¹⁹

A partir dos primeiros versos “Deixem-me viver/Senão eu morro abafado por vocês”, a canção expõe um cenário no qual o eu lírico é impedido de pensar, sorrir e ser feliz “neste mundo de vocês”, o que o estaria levando à morte. A letra, então é examinada

¹⁸ Solicitação de proibição da cantora Cléria Maria Galindo, 12 de abr. de 1977. Processo de censura das músicas “A Pamonha” e “Briga no Forró”, de Edson Mello e Giovane. DCDO/CP/MU/CX 644.

¹⁹ Ofício do Chefe de Censura da GB Oresto Mannarino, 17 de ago de 1973. Processo de censura da música “Deixe-me viver”, de Elisabeth. DCDO/CP/MU/CX 644.

por um técnico da DCDP de Brasília, que classifica seu tema como sendo de “contestação aos valores da sociedade” e nega sua liberação²⁰.

Retomando os procedimentos do exame censório, após receber uma letra musical, a censura possuía cerca de vinte dias para emitir seu parecer final sobre a canção, que deveria ser analisada separadamente por três técnicos (o que passou a ocorrer de forma sistemática apenas a partir da metade da década de 1970, conforme observado nos processos censórios analisados). Já em alguns estados, principalmente devido à falta de técnicos em serviço, era comum que a música passasse pelo crivo de apenas um censor. Se houvesse alguma discrepância entre esses pareceres, a música deveria ser analisada por outros três técnicos ou por alguma instância superior, representada, por exemplo, pelo Chefe de Censura ou pelo Diretor da DCDP. Há casos, ainda, como o da canção “Gente fina é outra coisa”²¹, em que o fato de a letra ter recebido pareceres muito diversos, ou ter sido enviada para reexame por mais de uma vez, acarretasse a criação de uma comissão formada por cinco censores, para que o exame fosse realizado de forma conclusiva.

Essa heterogeneidade de procedimentos não é observada somente em relação ao número de técnicos responsáveis por analisar uma música, mas também ao exame censório propriamente dito – a pluralidade de dinâmicas da atividade censória será explorada principalmente no Capítulo 3 desta dissertação. Entretanto, ressaltamos, desde já, que essa realidade pode ser percebida sobretudo nos diferentes formatos de pareceres observados no corpo documental pesquisado, que poderiam ser representados por um singelo carimbo ou, ainda, desenvolvidos em páginas infindáveis de análises.

Entre os anos de 1970 e 1974, visando uniformizar tanto o formato quanto o conteúdo dos pareceres censórios de canções, a divisão de Brasília passa a adotar um questionário – originalmente elaborado para exame de filmes – composto por perguntas referentes ao conteúdo da obra (tema principal, enredo e mensagem transmitida), à sua linguagem, época à qual ela remetia e classificação censória (que deveria ser acompanhada por uma explicação). Segue um exemplo²² deste tipo

²⁰ Parecer do censor Dalmo Paixão, 30 de ago. de 1973. Processo de censura da música “Deixe-me viver”, de Elisabeth. DCDO/CP/MU/CX 644.

²¹ Processo de censura da música “Gente fina é outra coisa”, de Rita Lee. DCDO/CP/MU/CX 644.

²² Parecer do censor Dalmo Paixão, 16 de jan. de 1974. Processo de censura da música “Cuidado”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU/CX 647.

documental, que não chegou a ser adotado pelos serviços regionais e teve sua utilização extinta a partir de 1975:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº 12402/44

Título: "NOSSO MAL" e outras.

Classificação Etária: _____

Espécie: Letras musicais **Com cortes:** Não

Boa Qualidade: _____ **Livre P/Exportação:** _____

Dublado: _____ **Legendado:** _____

Vedada a Exploração Comercial: Apenas a última.

Cenas: ---

Época: Atual **Gênero:** ---

Linguagem: Normal, irreverente, ambígua e mordaz

Tema: Namoro, carnaval e apatia político-social

Personagem: ---

Mensagem: De natureza lírica, carnavalesca e política.

Enredo: A importância do samba-enredo, o espírito do carnaval, o conflito entre uma família e o namorado da filha e, a última, "Cuidado", de Chico Buarque e Ruy Guerra, numa linguagem de duplo sentido torna perceptível que o cancionista acusa a todos pela apatia em relação ao regime político instituído pela Revolução de 64, alheiamen-
to este, principalmente, dos militares.

1 - Cortes: _____

2 - Conclusão: Considerando que as primeiras não apresentavam implicações de ordem censória, opino por sua liberação. Quanto à letra de "CUIDADO", fere a disposto no Dec. nº 20.493/46, art. 41, letra h.

Brasília, 16.1.74.

DALMO PAIXÃO DPF-507

A partir da segunda metade da década de 1970, por sua vez, os pareceres de todos os SCDPs passam a seguir um padrão similar: o tema da canção era resumidamente apresentado; caso a obra fosse censurada, eram expostos os trechos considerados problemáticos nas letras e, por fim, eram elencados os decretos e seus respectivos artigos nos quais a decisão estava baseada, conforme mostra o exemplo a seguir:

A letra musical em apreço conta a história de rapaz que reclama de suas namoradas, todas interesseiras: “Namorei a Terezinha Cartola, queria uma pistola. [...] Agora bem aquela carioca. Ela quer uma minhoca. Eu vou lhe dar um minhocão”. Por ser maliciosa e irreverente, inadequada ao meio de comunicação ao qual se destina, opinamos por sua proibição fundamentada no artigo 77 e 41, alínea “a” do decreto 20.493/46.²³

Ao término do exame, a decisão final do serviço de censura poderia propor liberação plena; interdição somente para menores de 18 anos; liberação com proibição de execução pública; liberação apenas para apresentação da letra musical em show ou festival; interdição parcial (com cortes); liberação após correção de erros ortográficos e gramaticais; liberação apenas na língua em que a música foi enviada para análise²⁴ ou interdição total. O requerente era, então, comunicado sobre a resolução referente à sua letra musical encaminhada à censura, assim como sobre os motivos que levaram a mesma a ser vetada, caso essa fosse a decisão contida no parecer. Ao mesmo tempo, o SCDP responsável pelo exame deveria emitir um ofício às outras instâncias da DCDP, informando sobre o desfecho do processo.

Este último procedimento visava prevenir a censura dos chamados duplos encaminhamentos: letras que haviam sido vetadas pelo serviço e eram submetidas novamente a exame, sendo enviadas a outro SCDP ou com alterações nos títulos ou em alguns de seus versos. E esse método de burlar o serviço censório foi recorrente principalmente na primeira metade de década de 1980, quando compositores e gravadoras acreditaram, erroneamente, que a censura musical acompanharia o movimento de abertura política do regime, liberando canções que haviam sido anteriormente vetadas. A partir desse momento, inclusive, em uma tentativa de

²³ Parecer da censora Maria Glória de Souza, 14 de 12. de 1979. Processo de censura da música “Minhocão”, de Francisco Saraiva. DCDO/CP/MU/CX 699.

²⁴ Caso da música “Jesus Christ”, de E. Vartan e P. Labro, enviada ao SCDP da Guanabara em francês e liberada para gravação somente na língua original, pois, segundo o censor, caso fosse cantada em português, a letra causaria maior curiosidade e deturpação do sentido inofensivo do texto em francês.

diminuir casos de músicas vetadas e reenviadas para a censura sem notificação do requerente, passou-se a exigir uma declaração do artista atestando se a música já havia ou não passado pela censura.

Caso este procedimento não fosse cumprido, a análise censória seria suspensa até que o requerente justificasse o duplo encaminhamento, havendo, segundo a, então, Diretora da DCDP Solange Hernandez, possibilidade de “instauração de um inquérito policial para a apuração da situação criminal prevista no artigo 299 do CPB [Código Penal Brasileiro] [...]”²⁵. Esta notificação ao requerente do exame censório era realizada através de documento, intimidante, assinado pelo próprio Diretor da DCDP, que comumente acusava os compositores ou a gravadora de agirem de má fé, ou mesmo causarem “prejuízo para o público usuário dos serviços da Censura Federal”.²⁶

Outra opção para artistas que tinham suas letras inicialmente vetadas pela DCDP era pedir um reexame em grau de recurso, que normalmente era acompanhado de uma explicação sobre a letra musical, por parte do requerente, ou apresentava alteração, muitas vezes proposta pelos próprios técnicos. Em 1980, ainda, o Conselho Superior de Censura (CSC) foi instituído e passou a atuar como última instância decisória acerca dos recursos empreendidos pelos compositores e gravadoras. O seu funcionamento, assim como os desdobramentos de sua atuação na atividade censória, serão analisados, por sua vez, no próximo capítulo desta dissertação.

Para compreendermos esse processo de normatização envolvendo os procedimentos do exame censório à canção, ainda, é necessário que nos debruçemos sobre a maneira pela qual os técnicos utilizavam em seus pareceres os decretos e leis que versavam sobre a atividade. Para isso, buscou-se, ao longo da pesquisa, entender os significados, o alcance e a importância atribuídos à legislação censória sob a ótica dos próprios técnicos, levando-se em consideração a pluralidade e heterogeneidade desse aparato legal, composto por leis elaboradas em diferentes momentos históricos, abordando diversas temáticas e imbuídas de diferentes

²⁵ Notificação da Diretora da DCDP Solange Hernandez, 18 de mai. de 1984. Processo de censura da música “Domínio”, de Leidi Suzana e Ari Lemos. DCDO/CP/MU/CX 458.

²⁶ Notificação da Diretora da DCDP Solange Hernandez, 15 de mar. de 1984. Processo de censura das músicas “Índio no Plenário” e “Crioula Difícil”, de Aliette Gonzaga. DCDO/CP/MU/CX 458.

discursos. Para alcançar esse objetivo, procurou-se delimitar, primeiramente, como e com que frequência os agentes censórios utilizavam essa legislação em seus pareceres, buscando justificar sua decisão tanto pelo veto quanto pela liberação de determinada música. Foram selecionados todos os pareceres favoráveis à censura de uma canção e contabilizou-se a existência de menção ou não da legislação censória em seus textos, conforme mostra o gráfico a seguir:

Gráfico 1 – Porcentagem referente à utilização da legislação e de normas nos pareceres censórios

Apesar de haver grande discrepância entre a utilização da legislação ao longo dos anos analisados por esta pesquisa, há um aspecto importante a ser extraído do Gráfico 1: o movimento uniforme, ora crescente, ora decrescente, em relação à existência de menção a este aparato normativo nos pareceres de censura à canção.

Entre os anos 1971 a 1975, menos da metade dos documentos examinados mostravam a qual decreto ou lei os censores estavam obedecendo ao optarem pelo veto de uma obra musical. Ao longo desse período de cinco anos, entretanto, essa realidade foi mudando quase que progressivamente, até que, entre 1976 e 1979, mais de 50% dos pareceres passaram a citar o texto legal. Os dois primeiros anos da década de 1980, por sua vez, apresentam os menores índices da existência de menção à legislação, que somente apareceu em 10 e 20% dos documentos examinados. Mas a utilização de decretos, leis e portarias volta a ser recorrente na argumentação dos técnicos entre os anos 1982 e 1984, aumentando, inclusive, proporcionalmente.

Ao compararmos, ainda, o gráfico mostrado anteriormente com o apresentado a seguir – sobre a presença de discrepâncias na atividade censória ao longo do período estudado nesta pesquisa – nos deparamos com uma situação interessante:

Gráfico 2 – Evolução das discrepâncias entre pareceres ao longo do tempo

Para construir um quadro cronológico comparativo sobre a presença de discrepância entre os exames dos censores em relação a uma mesma letra musical, selecionamos todas as canções que obtiveram pelo menos um veto no período em que foram analisadas e que apresentavam mais de um parecer. Esses dados foram, então, comparados, ano a ano, separadamente, com o número de músicas sobre as quais os censores divergiam em relação à decisão final, no período respectivo.

Ao cruzarmos os dados presentes nos dois gráficos em questão, percebe-se que, ao longo da década de 70, a menção à legislação nos pareceres foi inversamente proporcional às discrepâncias ocorridas entre as apreciações dos técnicos sobre uma mesma letra. Isso demonstra que, provavelmente, o apego ao conteúdo legal tenha sido uma das maneiras encontradas pelo serviço censório para diminuir a divergência entre decisões de seus agentes, levando em consideração que, segundo correspondências do período, essa realidade estava criando um grande mal-estar entre os diferentes órgãos regionais e com as gravadoras, já que músicas eram censuradas em um estado, mas, posteriormente, liberadas em outro, ou vice-versa.

Já na primeira metade da década de 1980, o movimento observado é distinto. Nos seus dois primeiros anos, uma queda de aproximadamente 50% na utilização do aparato legal, no parecer censório, correspondeu a um aumento de 15% nas discrepâncias entre as decisões dos técnicos, mostrando um movimento novamente inversamente proporcional, já esperado, levando-se em conta a situação observada na década de 1970. É interessante notar, por sua vez, que esse período correspondeu a uma nova tentativa de uniformização da DCDP, marcada pela centralização da censura musical no órgão de Brasília e pela realização de seminários de formação para censores. Fica claro, portanto, que o apreço ao aparato legal não era mais um dos principais aspectos que pautava o processo de normatização da censura.

Já em 1983 e 1984, o cenário constituído a partir da análise dos dois gráficos aponta para uma situação excepcional: o aumento da menção à legislação foi acompanhado pelo também aumento das divergências decisórias entre os censores. Consequentemente, nesse momento, há um aparente desligamento entre as duas questões, uma não mais interferindo na outra. E isso pode ser explicado se levarmos em consideração que as discrepâncias observadas, ao longo da década de 1980, não são mais consequência direta da falta de normatização e da subjetividade na atuação do censor, mas, sim, da heterogeneidade de diretrizes, muitas vezes conflitantes entre si, que são estipuladas no seio da DCDP, assunto a ser tratado, de forma detalhada, no terceiro capítulo desta dissertação.

Ainda, se levarmos em consideração a maneira pela qual essa legislação aparece nos processos censórios, é possível estabelecer alguns traços sobre a postura do censor diante da inserção da atividade dentro do aparato repressivo do Estado. Para entendermos melhor as especificidades das principais leis presentes no corpo legal que pautava a censura, apresentaremos uma breve explanação sobre esse panorama.

Desde 1946 até o término da ditadura, a atividade censória foi guiada pelo Decreto nº 20.493/46, que regulamentou o SCDP e estabeleceu o conteúdo “censurável”: obras ou apresentações que contivessem qualquer ofensa ao decoro público (Art. 41, letra “a”); que retratassem cenas de ferocidade ou fossem capazes de sugerir a prática de crimes (Art. 41, letra “b”); que divulgassem ou induzissem aos

maus costumes (Art. 41, letra “c”); fossem capazes de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes (Art. 41, letra “d”); pudessem prejudicar a cordialidade das relações com outros povos (Art. 41, letra “e”); fossem ofensivas às coletividades ou às religiões (Art. 41, letra “f”); ferissem, de qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional (Art. 41, letra “g”); induzissem ao desprestígio das forças armadas (Art. 41, letra “h”); contivessem linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições (Art. 77) ou fossem julgadas contrárias à moral, à saúde, à formação mental ou ao bem-estar dos menores (Art. 103).

A utilização de uma lei da década de 1940 como parâmetro para a atividade censória durante o regime militar demonstra como os órgãos de controle do governo aproveitaram o aparato legal anterior a 1964 para atender às demandas específicas do Estado autoritário. Por outro lado, possivelmente, o uso da legislação do ano de 1946, no tocante à regulamentação da censura de diversões públicas, tenha sido facilitado pelo fato de o período de redemocratização não ter eliminado as “estruturas montadas [durante o Estado Novo], que visavam manter o consenso da sociedade em torno da ordem [moral] constituída” (GARCIA, 2008, p. 32), mostrando que a utilização de instrumentos repressivos para o controle social não foi uma particularidade dos regimes autoritários.

Ao nos debruçarmos sobre os artigos que compõem o Decreto nº 20.493/46, notamos a vagueza com a qual ele delimita o censurável, tocando em questões que, a princípio, seriam consensualmente condenáveis pela sociedade, como, por exemplo, ofensas às coletividades ou às religiões. Essa característica, por sua vez, conferia ao decreto a flexibilidade e fluidez necessárias para que o censor pudesse defender, livremente, os interesses do Estado autoritário, sem, desse modo, ir de encontro ao aparente e ostentado apreço dos militares brasileiros pela legalidade.

Novas leis e normas, por outro lado, precisaram ser criadas para atender às demandas específicas do regime vigente. Foi o caso da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968²⁷, que, entre outras deliberações, visava à criação do Conselho Superior de Censura (CSC) – só consolidada em 1979 – e dispunha diretamente sobre a censura das obras contrárias à segurança nacional e ao regime

²⁷ É importante frisar que somente os primeiros 14 artigos, de um total de 25 que constituíam a lei, entraram em vigor, principalmente em decorrência da instituição do AI-5, no mesmo ano de 1968.

“representativo e democrático” (termos presentes na lei). Nota-se, também, que essa lei aborda muitas das preocupações presentes no imaginário dos censores, que serão analisadas, com maior detalhamento, no terceiro capítulo: o perigo da luta de classes, o imbricamento entre censura moral e política, a defesa dos valores cultural, artístico e educativo das obras, o local onde a música iria ser apresentada e a defesa do decoro público.

Os agentes censórios baseavam-se, ainda, em normas que não eram especificamente destinadas à censura de diversões públicas, mas versavam sobre os preceitos da “tradição moral” defendida pelo governo e os perigos existentes em obras que a ameaçassem. Esse é o caso do Decreto-Lei 898, de 29 de setembro de 1969, que definia os crimes contra a segurança nacional e a ordem política e social, estabelecendo seu processo e julgamento; do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que proibia publicações contrárias à moral e aos costumes, quaisquer que fossem os meios de comunicação; do Decreto 69845/71, de 27 de dezembro de 1971, do Decreto 78992/76, de 21 de dezembro de 1976 e da Lei 6.368, de 21 de outubro de 1976, que dispunham sobre medidas de prevenção e repressão do uso e tráfico de substâncias ilícitas e da Lei 1390/51, de 3 de julho de 1951, também conhecida como Lei “Afonso Arinos”, que dispunha sobre as penas à discriminação racial. Por fim, os censores citaram, em seus pareceres, também o artigo 153, parágrafo 8, da Constituição Federal de 1967, que supostamente assegura a “livre manifestação de pensamento”, mas logo destaca que “não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes”.

Comparamos, então, todos os pareceres que foram favoráveis ao veto e mapeamos a frequência com que os dispositivos descritos anteriormente aparecem nesses documentos. Os resultados podem ser observados no gráfico:

Gráfico 3 – Porcentagem referente à utilização da legislação nos pareceres de censura

Um importante resultado visualizado através desse gráfico é o fato de uma lei de 1946, símbolo da tradição censória, ter sido a mais mencionada em todos os anos do período analisado, em detrimento da legislação criada pelo próprio regime militar para atender aos seus interesses específicos. Isso aponta para uma possível tentativa de distanciamento, pelo menos imageticamente pretendida no momento do registro do parecer, entre a atividade censória e o Estado autoritário (junto ao seu aparato legal), através da demonstração, nesse sentido, da tradição à qual a censura pertenceria e, mostrando, de certa forma, que agentes ainda estavam atrelados a ela.

Percebe-se, ainda, a partir da leitura do Gráfico 3, uma maior diversidade nos decretos, leis e portarias escolhidos pelos censores para compor sua argumentação. A leitura dos pareceres pertencentes à primeira metade da década de 1980, ainda, mostrou que, em muitos casos, os técnicos passaram a citar diversos decretos em um mesmo texto, como ocorre no parecer da canção “A minha torta”, em que o censor admite ter mencionado muitas leis e ainda justifica essa postura, de forma quase cômica, com outra lei:

A primeira [música] insiste em “minha torta” inserida de tal maneira a oferecer interpretações maliciosas – o órgão sexual masculino. [...] Sugiro a não liberação das letras musicais indicadas, com respaldo do Reg. do SCDP – Dec. 20.493/46 – art. 41, “a” e 77; na lei 5.536/68 (art. 3, Res. das Inst. Ministeriais 3.1 e 1.7) e na Const. da Rep. Fed. do Brasil, art. 153 § 8 (estribo-me, ao indicar tantos documentos legais, na Lei do Ins. do CCB, art. 2, caput e seus parágrafos).²⁸

Esse comportamento dos censores, nos últimos anos do regime militar, sugere que, ao contrário do ocorrido entre meados da década de 1970 – quando o apego ao aparato legal correspondeu, principalmente, a uma tentativa de delimitar o censurável – a legislação passa a ser utilizada como forma de defesa da decisão censória, em meio às discrepâncias entre pareceres ressurgidas nesse início dos anos 1980. E, nessa nova perspectiva, reinava a concepção de que quanto maior a quantidade de leis citadas em um mesmo parecer, melhor.

1.2 O imaginário da censura

Conforme apontado no item anterior, a uniformização e normatização da censura no âmbito musical se deu, principalmente, pela padronização das dinâmicas relativas ao exame censório, principalmente no tocante ao formato e conteúdo do parecer, e na utilização, por parte dos técnicos, da legislação censória como forma de delimitar o censurável e legitimar suas decisões. A tardia centralização da censura musical na década de 1980, por sua vez, foi a consolidação desta padronização burocrática, uma vez que somente a DCDP passou a ser responsável pela censura das letras musicais, extinguindo, assim, as peculiaridades de exames regionais, perpetuadas pelos SCDPs. Esta padronização, entretanto, não foi mais capaz de

²⁸ Parecer do censor Tabajara Fabiano, 17 de dez. de 1982. In: Processo de censura da música “A minha torta”, de Antonio Brasileiro. DCDO/CP/MU/CX 285.

impedir discrepâncias entre pareceres dos censores relativos ao exame de uma mesma obra musical.

Todas estas iniciativas apontam para a primeira esfera da censura delimitada por Stephanou e mencionada no início deste capítulo: a institucional, materializada em órgãos e leis que atendessem aos interesses do governo. Entretanto, é importante nos debruçarmos, também, sobre a segunda instância da censura demarcada pelo historiador, que está relacionada ao imaginário do censor e à sua formação: a individual, representada pela atuação do próprio técnico.

A principal tentativa, efetuada pela DCDP, de promover a uniformização, também, da maneira pela qual o censor atuava, foi através dos cursos de aperfeiçoamento técnico, realizados ao longo de todo o regime militar. Ana Marília Carneiro, em sua dissertação de mestrado, mapeia de forma contundente o conteúdo, formato e discursos presentes nestes eventos, que, segundo a historiadora, de certa forma foram também “uma resposta às críticas dirigidas aos censores, tecidas tanto pelas instâncias governamentais quanto pela opinião Pública” e que diziam respeito, sobretudo, à sua falta de critérios, de preparo e passionalidade (CARNEIRO, 2013, p.181 e 182). Os treinamentos giravam, sobretudo, em torno da capacidade em detectar mensagens subliminares contidas nas obras, expressões de duplo sentido ou cacofônicas, delimitação do censurável, efeitos prejudiciais causados pelas obras consideradas subversivas e a capacidade de neutralizar as suas “mensagens negativas”. Já o objetivo destes cursos de racionalização da ação censória, além de uma tentativa de aperfeiçoar o serviço de censura, representou, também, um esforço de legitimar a prática política da mesma, que assumiria “feições técnicas”, e de preparar os técnicos para que respondessem às demandas do regime militar (CARNEIRO, 2013, p. 217).

Carneiro também lança luz sobre uma importante característica da atuação individual dos censores: embora os cursos de formação contivessem os princípios presentes na DSN e na mentalidade militar, a ação da censura não pode ser entendida como uma resposta automática às suas preocupações e instruções (CARNEIRO, 2013, p. 55). Partindo desta prerrogativa, entendemos que a atuação dos técnicos, embora atendessem, conforme observado anteriormente, às demandas do regime militar, refletisse seu discurso anticomunista e obedecesse a uma lógica da

produção da suspeita, era também pautada pelo imaginário multifacetado desses censores, cujas representações e preocupações suscitaram uma ressignificação do papel da censura dentro do aparato repressivo do Estado autoritário.

Baczko (1991) afirma que o estudo do imaginário social pode tratar tanto de sistemas simbólicos construídos em torno do poder quanto de representações que determinados grupos sociais possuem de si mesmos, designando, assim, suas identidades. A partir desta segunda abordagem, procuramos, então, delimitar o imaginário social da censura, estabelecendo as representações que os técnicos possuíam de sua própria estrutura, de seus inimigos (os opositores ao regime vigente) e, principalmente, de seu papel dentro do aparato autoritário, de sua relação com o passado e de sua posição social. Esse imaginário do censor, por sua vez, se mostrou multifacetado por ser concomitantemente influenciado pelas demandas do regime militar, dos setores conservadores da sociedade e, por outro lado, por uma tradição censória fortemente arraigada à atividade. Nesta perspectiva, procurou-se entender e relacionar estas forças, sempre tendo em mente o fato de a DCDP fazer parte do aparato repressivo de um Estado autoritário.

Primeiramente, a tradição censória, cujos elementos são constantemente perceptíveis no discurso dos técnicos, foi construída principalmente ao longo do século XIX e pontuada por políticas relacionadas à cultura, empreendidas por diferentes governos políticos. Mas, apesar da presença constante da censura às artes ao longo da história do Brasil, ela somente foi institucionalizada na década de 1930, a partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Durante o Governo Vargas, a censura era realizada por intelectuais que tinham como missão principal, chancelados pelas elites político-culturais, elevar a cultura nacional e o “bom gosto” do povo brasileiro e “sanear as mentes”, assegurando que obras que atentassem contra a moral não chegassem às massas populares (SIMÕES, 1998). A presença destes agentes sociais, de reconhecido capital cultural, foi fundamental, por sua vez, em toda a montagem do projeto ideológico estado-novista, já que eles participavam tanto da produção do discurso, em si, quanto da sua difusão. Neste campo ideológico, estabeleceu-se, então, uma hierarquia de funções, na qual os intelectuais “desempenhavam funções específicas a partir do seu grau de vinculação com a ideologia política do Estado”, o que explicaria a heterogeneidade

destes colaboradores. A partir deste quadro, são distinguidos: produtores (denominados “grandes intelectuais”); militantes (responsáveis pela difusão do projeto ideológico e pelo “consenso” em torno de seu ideário, caso dos censores); simpatizantes e público em geral (PIMENTA VELLOSO, 1982, p. 97). As ações repressivas para calar os inimigos, portanto, combinavam com as “afirmativas” de construção de uma cultura nacional, que incentivava a propagação dos valores mais caros ao Estado Novo (nacionalismo e valorização do trabalho) (FAUSTO, 2006).

A partir da redemocratização de 1945, por sua vez, a centralização das funções da censura de Diversões Públicas foi transferida do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e a atividade censória passou a ser feita, também, por policiais e coronéis, restituindo a “tradição policialesca” da censura de costumes, existente desde o início do Estado Republicano, quando a atividade era realizada pela Polícia Civil do Distrito Federal (GARCIA, 2008). Durante este período democrático, a “falta de critério” dos censores de diversões públicas passa a ser questionada por políticos e intelectuais, que propõem a deslocação deste serviço da tutela policial para o Ministério da Educação, acreditando que a censura seria mais “civilizada” sob a chancela de educadores. Este movimento, entretanto, nunca foi consolidado (SIMÕES, 1998).

Um episódio que destaca, claramente, a imagem negativa da censura aos olhos da opinião pública, durante a década de 1950, é o que envolve “Rio, 40 graus”, filme de Nelson Pereira Santos. Conforme relata Simões, o coronel Geraldo Menezes Corte, responsável por emitir o parecer sobre a obra, a veta, por ela enaltecer um comportamento vicioso, conter expressões impróprias à boa educação do povo e ser comunista. Em seguida, argumenta que o filme ainda era falso, já que, no Rio, não fazia um calor de 40 graus, como dizia o título. O caso virou manchete de jornais, motivo de chacota e alvo de diversas manifestações contra o órgão de censura (SIMÕES, 1998, p. 47).

Há, entretanto, um aspecto sutil a ser destacado em relação à mudança vivenciada pela censura após a década de 1940 e 1950, que pode ser observado a partir de outro caso simbólico dentro da atividade, envolvendo o filme “Os amantes”, de Louis Malle. A obra causou um grande escândalo em 1955, sendo apontado pela comunidade eclesiástica e pela Confederação das Famílias Cristãs como

pornográfica – contendo “cenas de aberração sexual” (SIMÕES, 1998, p. 55) – e pela intelectualidade como uma obra de arte complexa e sofisticada na qual o sexo seria um exercício para enfrentar o tédio sob a ótica das convenções burguesas abordadas pelo filme. Foram inúmeras as decisões censórias tomadas em relação à película²⁹, envolvendo diversas instâncias dos órgãos, e o episódio se transformou em uma batalha judicial com grande repercussão nos jornais da época, configurando, segundo aponta Simões (1998, p. 55), um caso de Estado, com direito a carta da Confederação das Famílias Cristãs ao então presidente Juscelino Kubitschek.

Esta comoção em torno do episódio, entretanto, não está, como no caso de “Rio 40 graus”, atrelada à postura quase cômica da censura ao examinar uma obra, mas, sim, à percepção de que, a partir daquele momento, a censura não era mais destinada apenas ao povo, como supostamente ocorria no Estado Novo. Nesse novo cenário, ao contrário, o fluxo da informação e o acesso à cultura, por parte das próprias elites culturais e intelectuais do país, estavam sendo obstruídos pelo governo, gerando, assim, a repulsa, de diversos setores sociais, a qualquer tipo de censura.

Nesta lógica, observa-se que a imagem satírica e extremamente negativa do censor policalesco acompanhou os técnicos durante todo o regime militar. A análise dos pareceres censórios deste período mostra, entretanto, uma tentativa constante, por parte dos mesmos, de retomar a identidade intelectual que o censor possuía até meados da década de 1940. É interessante lembrarmos, também que a lei nº 5.536, de 1968, passou a exigir que os técnicos de censura das diversões públicas tivessem cursado Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Psicologia ou Pedagogia.

Esse esforço em retomar uma identidade intelectual pode ser notado, por exemplo, quando o técnico emitia sua crítica, não em relação ao conteúdo da música, mas, sim, à sua estética. No parecer das canções “O bloco do funil”, “Vá tomar um banho”, “O que será de nós” e “Sweet Melow”, de Sérgio Sampaio, o censor inicia sua argumentação reconhecendo que elas apresentariam “o mais elevado padrão estético, tendo sido elaboradas no mais puro estilo linguístico”. Entretanto, nem

²⁹ Primeiramente, o filme foi liberado somente para maiores de 18 anos e sua exibição circunscrita às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; foi, posteriormente, proibido no próprio Rio de Janeiro, decisão revertida brevemente, após mandado de segurança; um inquérito, então, foi aberto pelo Ministério Público para averiguar a conotação pornográfica do filme, mas, por fim, a obra acabou por ser liberada – ainda para maiores de 18 anos e somente nas cidades citadas anteriormente.

mesmo “a perfeição das construções” seria capaz de eliminar “os agravantes de ordem política, social e moral” das canções. É interessante ressaltar que uma destas letras musicais, “O que será de nós”, critica a própria censura, por esta calar a inteligência, o talento e a criatividade, fato que é percebido e destacado pelo técnico³⁰. Essa preocupação, demonstrada pelo censor, em justificar o veto frente ao elevado padrão das letras poderia, então, ser uma resposta a essa crítica, tentando evidenciar que a censura não estaria alheia à qualidade estética das obras examinadas.

Já no parecer da música “Caçada”, de Chico Buarque, o censor, antes de tudo, destaca o “raro valor artístico” da canção, “na qual o veio poético do artista foi posto a prova para relatar, de forma singela, como teve e possuiu uma mulher”. Afirma ainda ter tomado o cuidado de ouvir a composição musicada, visando a “um estudo mais apurado” da mesma³¹. No mesmo processo, outro censor considera a letra uma “verdadeira obra de arte” e ainda se preocupa em classificá-la, como sendo uma toada, e destacar o número de estrofes que possuía³². Ambos os técnicos, entretanto, impõem restrições a sua liberação.

Esta preocupação, com a descrição estética, também pode ser observada no parecer da música “O fruto e o produto”, quando o censor pontua que a música é um poema de amor com acompanhamento romântico³³. Neste mesmo documento, a música é, por fim, vetada por “falta de gosto da letra”, momento em que esta roupagem intelectual atinge seu auge, sem que esta decisão tivesse qualquer embasamento na legislação censória. Logo em seguida, entretanto, a letra é aprovada por outro técnico, visto que, segundo ele, “estavam sendo cumpridas as exigências vigentes”. Nesta mesma linha, a música “O que mais me importa agora” é vetada, em 1971, por “falta de sentido”³⁴. Como último caso da retomada de uma identidade intelectual, por parte da atividade censória, destaca-se o parecer da música “Menino Jesus”, no qual o censor promete entregar, posteriormente, uma

³⁰ Parecer de Zuleika Santos Andrade, 11 jun. 1974. In: Processo de censura da música “O que será de nós”, de Sérgio Sampaio. DCDO/CP/UM 736.

³¹ Parecer do censor José Vieira Madeira, 1 de abr. 1972. In: Processo de censura da música “Caçada”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU.

³² Parecer de censor desconhecido, 22 mar. 1972. In: Processo de censura da música “Caçada”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU.

³³ Parecer de censor desconhecido, 18 jun. 1972. In: Processo de censura da música “O fruto e o produto”, de Ruy Maurity e José Jorge. DCDO/CP/MU.

³⁴ Parecer de censor desconhecido, 6 set. 1971, Guanabara. In: Processo de censura da música “O que me importa”, de Benito di Paula. DCDO/CP/MU.

análise profunda sobre a música, baseada em sua experiência como professor e sociólogo³⁵.

A partir desta exaltação, presente nos pareceres, da importância dos censores como críticos intelectuais, faz-se necessário questionar a quem estavam tentando impressionar e, principalmente, para quem eles escreviam. Para a parcela da sociedade que os criticava; para os chefes dos órgãos de censura (buscando, desta forma, corroborar suas decisões como sendo de um especialista no tema) ou para eles mesmos (em uma tentativa de exaltar e reinventar o papel da própria censura dentro da máquina de repressão do Estado autoritário)? Possivelmente, os três casos influenciaram esta preocupação do censor, o que nos mostra como a sua atuação era multifacetada e subjetiva, principalmente quando relacionada à concepção que ele possuía de seu trabalho.

Por outro lado, o reflexo da atividade da década de 1930 é reconhecido, também, em outros dois momentos: aquele no qual a censura coíbe o fluxo da informação a determinadas camadas específicas – no caso do Estado Novo, a preocupação girava em torno das classes populares e, no regime militar, a ela foi acrescida a ideia de tutela da juventude –, ato imbuído da concepção de uma superioridade da classe dirigente, responsável por educar o povo através de instrumentos repressivos e, por outro lado, momento no qual, através da interferência na criação artística, do apreço a determinadas temáticas e gêneros e dos devaneios em relação à qualidade do cancioneiro nacional, a censura incentivava, de forma coercitiva, o desenvolvimento de uma cultura nacional específica.

Mas há uma importante diferença relacionada a este último aspecto, entre a censura nos dois períodos: no caso da década de 1930, este esforço proativo da atividade era institucionalizado dentro do Departamento de Imprensa e Propaganda, tendo, por isso, um caráter uniforme e, ao mesmo tempo, legitimado, o que não ocorre no caso da DCDP do regime militar, já que este incentivo era, aparentemente, uma iniciativa dos próprios técnicos.

Ao mesmo tempo, o zelo pela “qualidade musical” e a “missão tutelar”, assim como o papel da censura de defensora dos valores da tradicional moral cristã, está

³⁵ Parecer de censor desconhecido, 18 mar. 1971, Guanabara. In: Processo de censura da música “Menino Jesus”, de Chico Buarque. DCDO/CP/UM.

também relacionado à busca de legitimidade por parte da atividade em relação a setores conservados da sociedade. A percepção que esses grupos sociais possuíam do serviço censório, assim como suas demandas, foram mapeadas por Fico (2002), a partir da análise de cartas escritas por civis e enviadas ao chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas durante o regime militar. O historiador destaca que a imagem da censura de diversões públicas como missionária, agindo em prol da defesa dos bons costumes, estava fortemente arraigada no imaginário de alguns civis, justamente os mesmos autores das cartas analisadas no artigo.

Faziam parte desse grupo, principalmente, mulheres defensoras da moral – “espécie de segmento natural das famosas ‘Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade’” –, membros de associações cívicas, “pais de família”, políticos e representantes da Igreja Católica, todos, “não apenas municiando as autoridades de informações, mas também constituindo uma espécie de narrativa legitimadora dos atos repressivos”. Os temas, por sua vez, que mereciam atenção especial dos censores, segundo essas cartas, estavam relacionados, sobretudo, ao erotismo, à homossexualidade, à marginalidade e à linguagem de baixo calão.

A cobrança por mais atenção da censura a obras que refletissem novos valores trazidos com a revolução de costumes vinha, também, por outros caminhos, aos quais os técnicos permaneciam atentos. Anexada ao processo da música “Demolição”³⁶, por exemplo, uma matéria do jornal “O dia”, do Rio de Janeiro, questionando o motivo de o serviço censório ter “feito vista grossa” e liberado uma música “ruim, [...] desrespeitosa [...], de mau gosto”, mostrando, assim, que as pressões diretas à coerção das artes provinham também da imprensa.

Mas não era somente com os grupos conservadores que os técnicos se preocupavam. Isso porque, nos pareceres censórios, eles mostram um grande zelo pela sua imagem perante a sociedade como um todo, em assuntos que giravam em torno, principalmente, das críticas sobre sua atuação como defensores de um regime autoritário e da sua organização e competência.

Há, por exemplo, registros nos processos censórios do cuidado que os técnicos possuíam em descobrir se uma obra já havia sido enviada à atividade com

³⁶ Parecer do censor Joel Ferraz, 5 de fev. de 1973. In: Processo de censura da música “Demolição”, de Juca Chaves. DCDO/CP/MU/CX 714.

outro nome, se já havia sido censurada ou aprovada por outra Turma de Censura, ou mesmo, se depois do veto, ela estaria sendo divulgada em veículos de comunicação. Isto para impedir a disseminação da imagem da atividade como sendo desorganizada ou facilmente burlada. Este procedimento era realizado, principalmente, em relação aos compositores tradicionalmente reconhecidos como opositores ao regime ou ligados a grupos e movimentos de esquerda, que constantemente utilizavam tais mecanismos para driblar a censura.

Nesta tentativa de impedir críticas quanto à desordem do serviço, ocorreram casos nos quais canções foram liberadas pelo fato de já estarem sendo reproduzidas em meios de comunicação. A justificativa para essa postura está presente no exame da letra “Chotis do delegado”, quando o censor afirma:

com referência à letra em pauta, temos a certeza de que o próprio autor [...] já a cantou várias vezes na televisão, isso há dois anos ou pouco menos. Não podemos afirmar se teria sido gravada por outra empresa que não a requerente. Cremos que seria o caso de consultarmos os arquivos deste SCDP, Guanabara e São Paulo, onde, possivelmente, deverá existir alguma referência (talvez com x e não ch). Seria desairoso o SCDP, penso eu, interditar uma letra já liberada, gravada ou divulgada durante pelo menos um ano, sem um motivo mais forte.³⁷

Por fim, o parecer da canção “Estou de olho no olho” aponta para um último viés da relação travada entre a censura e a sociedade:

Sem receio de cometer qualquer exagero, interditamos a letra musical pelo sentido dúbio, como é comum em letras carnavalescas. Entretanto, estaremos prontos a reformular nosso parecer caso o autor esclareça o que pretende dizer com “estou de olho no olho”. Embora, em algumas ocasiões, nossa opinião sobre a dubiedade de títulos ou de frases não tenham sido aceitas, temos constatado o interesse em chocar o público após a liberação por parte deste SCDP. Cremos ser de nossa obrigação prevenir e não, posteriormente, tentar remediar, ou, para evitar polêmicas, permitir. Assim vão sendo abertos procedentes irreparáveis³⁸.

As palavras do censor, por mais que denotem segurança e convicção em relação à sua decisão pelo veto, deixam transparecer o incômodo da atividade com as críticas que lhe eram constantemente dirigidas, principalmente por segmentos opositores ao regime.

³⁷ Parecer do censor Dalmo Paixão, 3 de nov. de 1972. In: Processo de censura da música “Chotis do delegado”, de Luiz Vieira. DCDO/CP/MU.

³⁸ Parecer do censor Constâncio Montebello, 26 de out. de 1971. In: Processo de censura da música “Estou de olho no olho”, de Elzo Augusto e Francisco Egydio. DCDO/CP/MU/CX 341.

Ao falarmos dessa oposição, além de considerarmos os políticos profissionais do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), membros da Igreja, militantes de organizações clandestinas de esquerda e as oposições sindicais e populares, nos referimos, também, a um grupo numeroso de pessoas, muitas delas pertencentes a uma elite culturalmente influente do país, que

aninhadas no confortável regaço da categoria que, talvez à falta de melhor termo, se convencionou chamar classe média intelectualizada, abominavam o golpe militar [...] que havia deposto um presidente e amputado as liberdades democráticas da Constituição de 1946, vindo a implantar, lenta, gradual e seguramente, uma ditadura que alcançaria a plenitude ano e meio antes da Copa, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. [...] [Não pertenciam, necessariamente,] a alguma organização de resistência armada ao regime, nem ao mais comedido Partido Comunista Brasileiro (PCB), o clandestino “Partidão”. Mas [...] conheciam alguém que estava do lado de lá, davam dinheiro para este ou aquele documento, liam e passavam adiante panfletos com denúncias de tortura e eliminação de presos políticos e até abrigavam pessoas perseguidas, em situação de extrema necessidade. [...] [São eles] estudantes politicamente ativos, professores universitários profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários, etc. (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 321, 322 e 326).

É interessante notar que, em uma geração anterior, esses grupos intelectualizados, de certa forma, legitimavam a censura realizada durante o Estado Novo e, conforme já mencionado, a quebra do fluxo de informação era principalmente imposta às classes populares e não a eles, ao contrário do que pode ser observado após a década de 1950. A partir deste momento, por sua vez, o técnico de censura passa a ser visto, principalmente por este setor, como uma figura policialesca, sem conhecimentos específicos de arte, arbitrário, facilmente driblado pela “linguagem da fresta”³⁹, subjetivo e, ao mesmo tempo, a própria atividade é representada como desorganizada, desprovida de critérios e, por isso, discrepante e contraditória. Nos dias de hoje, inclusive, esta imagem, caricata, permanece viva, sendo consolidada, principalmente, a partir de livros e produções memorialísticas que utilizaram como fonte somente a memória da resistência ao regime militar (encontrada, por exemplo, em depoimentos desta oposição e em jornais e revistas do período) e não levaram em consideração os mecanismos inerentes à atividade censória e seu papel componente do enredado aparato repressivo criado pelo Estado autoritário.

³⁹ Nome com o qual se popularizaram as “mensagens veladas” recorrentes tanto em obras artísticas e literárias quanto na imprensa crítica (VASCONCELLOS, 1977).

Possivelmente, ainda, essa perda parcial de lastro da atividade no seio da sociedade, dentro da nova perspectiva de censura trazida nos anos 1950, seja um dos motivos que levava os censores a dissociar sua imagem da realidade coercitiva do governo militar e buscar, na tradição censória, uma missão tutelar do povo e uma carapuça intelectual que conferiria a eles a capacidade de julgar tanto a forma estética quanto o conteúdo ideológico das obras, dando assim, credibilidade à atividade. A maneira como as relações trabalhadas até o momento – entre censura, Estado, legislação, tradição intelectual e sociedade – interferem na delimitação do censurável, por sua vez, será explorada a seguir, no segundo capítulo desta dissertação.

O imaginário social do censor, portanto, é marcado por uma contradição inerente ao seu discurso, na qual a pretensa transparência e salvaguarda da sociedade são colocadas em xeque pelo fato de seu viés ideológico e seus procedimentos serem produto da lógica coercitiva e do aparato repressivo estatal. Consequentemente, os reflexos da tradição do serviço, a missão tutelar do povo e a imagem de paladina da moralidade, quando vão de encontro com certas demandas políticas do regime, são responsáveis por propiciar o grande número de discrepâncias contidas nos processos analisados, que são, por sua vez, tradicionalmente conferidas, principalmente pela memória da resistência cultural, à facilidade em driblar uma censura desorganizada, sem conhecimentos específicos sobre arte e policialesca.

2. A censura e o sistema de canções

O conceito “sistema de canções” configura-se em uma adaptação, feita pelo pesquisador Walter Garcia, da categoria analítica “sistemas literários” de Antonio Candido, levando esta noção, conseqüentemente, do campo dos livros para o âmbito musical. Embora afirme que esta estrutura possa ser aplicada apenas para momentos específicos da história da tradição musical brasileira, Garcia delimita as seguintes partes para este conjunto articulado:

1. produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e ruptura, bem como de gêneros e de estilos [...]; 2. Receptores, ‘os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive’; 3. Meios técnicos de gravação e reprodução, aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda [...] (GARCIA, 2013, p. 17).

Entende-se que, durante as décadas de 1970 e 1980, a censura interferiu diretamente sobre a articulação das esferas deste sistema, seja vetando obras musicais, sugerindo mudanças para as mesmas, estabelecendo quais gêneros musicais deveriam ser privilegiados no campo da cultura nacional ou quais públicos eram mais suscetíveis à divulgação da matéria censurável. Partindo, então, desse pressuposto, debruçar-nos-emos, neste capítulo, sobre a maneira pela qual os campos do sistema de canções foram representados pela censura à canção no período abordado e, ao mesmo tempo, sobre as relações estabelecidas, principalmente, entre a atividade e os denominados “produtores”. Antes de tudo, por sua vez, é importante mapear algumas considerações sobre o modo pelo qual os técnicos enxergavam a canção como meio de comunicação de massa.

A partir da leitura dos pareceres de exame das obras, percebe-se que os censores concebiam a composição musical como uma “condutora da mente”⁴⁰ do artista, sempre carregando uma mensagem intencional, visando aflorar no público sentimentos que poderiam tanto colocar em risco a ordem pública e os valores defendidos pelo regime, quanto sedimentar pressupostos morais conservadores, essenciais para o estabelecimento de relações identitárias entre a sociedade e o Estado autoritário (ROLLEMBERG, 2006, p. 85). Estes dois casos, respectivamente,

⁴⁰ Parecer da censora Odette Martins Lanziotti, 15 out. 1971. In: Processo de censura da música “Nua”, de Daniel Cardoso Romani. DCDO/CP/MU/CX 643.

se mostram claros nos pareceres das músicas “Dentes Mortais” e “Valsa em sol maior”. No primeiro, o censor afirma:

O autor defende a idéia de que vivemos num submundo cheio de terror e ódio abafados pelas cores da TV. A mensagem altamente negativa contida em cada palavra tem por efeito traduzir uma realidade desconcertante, literalmente deformada por um ponto de vista parcial e pessimista. A divulgação de semelhante mensagem apenas contribuirá para imprimir na mente dos ouvintes uma exagerada dose de violência e sentimento de insegurança, motivo pelo qual opinamos por sua proibição.⁴¹

No segundo exemplo, outro técnico expõe:

[...] a canção desperta sentimentos de: a) só se ama uma vez, porque nossa alma é como a flor que desabrocha uma só vez; b) o homem e a mulher são dois seres inseparáveis, numa complementação “post creationem”; c) o homem e a mulher têm uma missão especial no mundo diante de si mesmos, da sociedade e do criador; d) a poesia e a música são dois grandes veículos de valor espiritual e de grande valia para o aperfeiçoamento do homem, na arena da vida.⁴²

Neste último parecer, além de valorizar condutas relacionadas à religiosidade, heteronormatividade e fidelidade, o técnico aponta para a existência de um “valor espiritual” da canção, que constantemente é pontuado nos pareceres censórios, sendo este o reflexo da intenção do autor, da mensagem conduzida pela letra e das possíveis interpretações que poderiam ser feitas na apreciação da música por parte do público. É interessante notar que a classificação dos aspectos deste “espírito”, por parte dos censores, era sempre polarizada, como sendo negativos ou positivos. A música, sob esta ótica, se configura em um verdadeiro instrumento – caro a ambos os “polos”⁴³ – e, na perspectiva da atividade censória, cabia a ela controlar o modo, por quem, onde e com qual finalidade este instrumento iria ser utilizado.

⁴¹ Parecer da censora Arlete Aparecida Corrêa, 17 jun. 1977. In: Processo de censura da música “Dentes Mortais”, de Vitor A. Cyrino Soares de Govêa. DCDO/CP/MU/CX 725.

⁴² Parecer do censor Antonio Gomes Ferreira, 28 abr. 1972. In: Processo de censura da música “Valsa em sol maior”, de Shubert Zimmerer Neiva. DCDO/CP/MU/CX 716.

⁴³ Cabe ressaltar, sobre este aspecto, que artistas e intelectuais militantes, muitas vezes ligados a partidos políticos de esquerda, de fato atuaram no setor cultural como agentes políticos, buscando, na cultura, um maior entendimento da sociedade e uma ferramenta na luta pela sua transformação, tendo em vista o poder de expressão da arte. Segundo Ridenti, tinham como principal tônica, presente em inúmeros movimentos e manifestações culturais – como o CPC da UNE, o Cinema Novo e os espetáculos do Teatro Oficina e do show Opinião – “falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo, as variantes e debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo de revolução brasileira” (RIDENTI, 2000, p. 102).

A importância dada pelos técnicos em delimitar o sentido da canção pode ser percebida, ainda, na prática de vetar as letras das quais eles não compreendiam a mensagem, a intenção do autor, ou avaliassem que esse não fora capaz de deixar clara a mensagem a qual se propusera, como na música “O brilho da lua, do sol é intenso, mas só sei queimar em companhia de você”, devolvida por “carência de mensagem”⁴⁴.

Mas, embora essa preocupação com a intenção do autor tenha pautado o serviço censório até o final do regime militar – ao mesmo tempo em que os censores se empenhavam em alertar os serviços de repressão sobre atividades de artistas que defendiam um discurso de oposição ao regime –, a preocupação em delimitar quem eram os autores das músicas examinadas e o histórico de sua obra não era comum nos pareceres censórios. Isso porque os técnicos buscavam passar a imagem de que cada música era analisada em sua singularidade, questionando sempre a intenção do autor em transmitir determinada ideia, mas não relacionando a obra específica à personalidade pública do compositor ou mesmo à sua produção, como um todo. Um exemplo desse discurso pode ser observado no parecer da música “O Velho”, no qual o censor sublinha que, para fazer a análise, era necessário “atender estritamente ao texto, no que diz respeito ao seu respectivo espírito”⁴⁵.

Apesar dos censores não mencionarem frequentemente o histórico dos compositores das obras examinadas em seus pareceres, eles não estavam alheios a essa preocupação, como pode ser observado no processo da obra de Gonzaguinha intitulada “Cama de Gato”.

É cama de gato
Olha a gana dele
É cama de gato
Melhor se cuidar
No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando pela brecha

⁴⁴ Parecer da censora Maria Benvinda Bezerra, 14 mar. 1974. In: Processo de censura da música “O brilho da lua, do sol é intenso, mas só sei queimar em companhia de você”, de José de Ribamar Oliveira Sousa. DCDO/CP/MU/CX 648.

⁴⁵ Parecer da censora Maria Helena Medeiros, 26 de dez. de 1973. In: Processo de censura da música “O Velho”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU/CX 648.

Pra poder ganhar

Acalma a bola, rola a bola, trata a bola

Limpa a bola que é preciso faturar

E esse jogo tá um osso

É um angu que tem caroço

É preciso desembolar

E se por baixo não tá dando

É melhor tentar por cima

Oi com a cabeça dá

Você me diz que esse goleiro

é titular da seleção

Só vou saber mas é quando eu chutar

É cama de gato... etc.

Mamãe não quer . . . não faça

Papai diz não . . . não fale

Vovó ralhou . . . se cale

Vovô gritou . . . não ande

Placas de rua . . . não corra

Placas no verde . . . não pise

No luminoso : . . não fume

Olha o hospital . . . silêncio

Sinal vermelho . . não siga

Setas de mão . . . não vire

Vá sempre em frente nem pense

É Contramão

“Cama de Gato” foi apresentada ao órgão de censura do estado da Guanabara em 29 de janeiro de 1974 e vetada dois dias depois. No início do ano seguinte, Gonzaguinha encaminha uma nova canção ao serviço censório, de nome “Geraldinos e Arquibaldos”, cuja primeira estrofe é praticamente idêntica à da outra obra citada. Neste novo exame, a letra é novamente vetada por um técnico, mas outros dois indicam a sua liberação. Diante do impasse, a decisão final cabe ao chefe do SCDP da GB, que libera a música em questão.

Há ainda, nesse processo censório, um último pedido de exame da canção, feito no mesmo ano pelo compositor, em decorrência de uma nova estrofe a ser acrescentada à letra já examinada. A solicitação de mudança, entretanto, é negada pela censura. Gonzaguinha grava, então, a versão da música que fora liberada em seu disco “Plano de Vôo”, de 1975. Já em 1981, lança o LP “Coisa mais maior de grande”, com “Geraldinos e Arquibaldos II”, que seria uma continuação da primeira gravação realizada seis anos antes, somente com os versos que anteriormente tentou acrescentar, sem sucesso, à letra.

A música inicialmente enviada ao SCDP, ainda sob o título “Cama de Gato”, estabelece logo na primeira estrofe a rivalidade entre dois adversários. Um desses adversários, no segundo verso, é qualificado pela sua garra, o que tanto pode remeter a uma caracterização positiva (de coragem, determinação), quanto pode expressar a ideia de perigo e violência (como as garras afiadas de um animal). Esta segunda relação ganha força com o quarto verso, quando se aconselha cuidado com o inimigo. Nesse momento, “melhor se cuidar”, a música delimita, também, o lugar do ouvinte na narração, que ocupa o outro lado do campo, jogando contra o time com garra.

O cuidado, por outro lado, também deveria ser tomado com a “cama de gato”, expressão título e que é repetida em diferentes momentos da música. Ela indica uma falta cometida em uma partida de futebol, na qual, durante uma disputa de bola alta por cabeceada, um dos jogadores não salta propositalmente, para que o outro perca o equilíbrio e caia no chão. Este lance, além de considerado violento, é visto como uma forma de deslealdade entre jogadores, já que um deles simula uma situação buscando não mais a posse da bola, mas sim a queda do adversário.

A utilização de metáforas como recurso estilístico para cifrar críticas ao *status quo* e fugir da censura, na obra de Gonzaguinha, tomou proporções consideráveis. Segundo Andrea Lopes (2009, p. 32), “O conteúdo social presente na maioria das canções de Gonzaguinha nos festivais, aliado ao uso de metáforas, contribuiu para a construção da sua imagem como a de um ‘cantor de protesto’ ou engajado”. É importante ressaltar, também, que o compositor foi um dos artistas mais censurados pela ditadura: enviou 72 músicas ao SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas), das quais 75% foram vetadas (MENESES, 2008, p. 67).

No sétimo verso de “Cama de Gato”, inclusive, a expressão “brecha” pode ser associada a esta própria tentativa de burlar a censura. Neste sentido, portanto, o adversário retratado na primeira estrofe da canção, que joga de forma desleal, e que deve ser temido e enfrentado com esperteza através de brechas, se transforma na figura do Estado repressor, a ser vencido dentro de seu próprio campo.

Já na segunda estrofe da música, o foco não é mais o jogo e os dois times adversários, mas sim a rivalidade entre as torcidas. Urubu e pó-de-arroz fazem referência, respectivamente, a Flamengo e Fluminense, que tradicionalmente simbolizavam torcedores vindos de classes sociais opostas, o primeiro time sendo mais popular e o segundo, mais elitista. A letra, então, estabelece uma relação entre a posição destas torcidas no Maracanã durante um jogo e a posição que os revolucionários franceses ocuparam na Assembleia Nacional da Revolução em 1789 (episódio que deu origem aos termos “esquerda” e “direita”). Consequentemente, o trecho em questão estabelece uma associação entre classes sociais e posicionamento político-ideológico, não mais no campo de futebol, mas no campo da luta de classes. Há ainda um terceiro grupo apontado na letra, o daqueles que não se posicionam politicamente e que, no imaginário do período, era associado à figura de “homem de bem”. A expressão designava o estereótipo de um cidadão que não se interessava pelos assuntos políticos do país e tinha como principal preocupação aproveitar o “milagre” para ascender econômica e socialmente – posição esta enaltecida pelo regime militar e criticada pelos setores de oposição (como ocorre na letra de Gonzaguinha).

Por fim, a última parte da música ganha um tom irônico e abandona o tema futebolístico, inserindo-se na esfera do cotidiano. A ironia é utilizada mais uma vez contra o homem de bem, que ainda acredita nas promessas do regime militar e cuja imagem física (cabelos com brilhantina, bem penteados) se opõe àquela construída em torno daqueles que seriam os “subversivos”, com cabelos ao vento.

De acordo com o processo censório de “Cama de Gato”, a canção foi analisada por três censores, que assinaram um mesmo parecer: “Vetada – de acordo com Dec. 20493 – art. 41”. Um ano depois de enviar a canção “Cama de gato” ao SCDP da Guanabara, entretanto, Gonzaguinha encaminha “Geraldinos e

Arquibaldos” à DCDP de Brasília. A nova letra, apesar do título alterado, tem a primeira estrofe muito semelhante à da música anterior.

Mamãe não quer ... não faça
 Papai diz não ... não fale
 Vovó ralhou ... se cale
 Vovô gritou ... não ande
 Placas de rua ... não corra
 Placas no verde ... não pise
 No luminoso: ... não fume
 Olha o hospital ... silêncio
 Sinal vermelho ... não siga
 Setas de mão ... não vire
 Vá sempre em frente nem pense, é contramão

Olha cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato
 Melhor se cuidar
 No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma
 Procurando pela brecha
 Pra poder ganhar

É cama de gato...

Acalma a bola, rola a bola, trata a bola
 Limpa a bola que é preciso faturar
 E esse jogo tá um osso
 É um angu que tem caroço
 É preciso desembolar
 E se por baixo não tá dando
 É melhor tentar por cima
 Oi com a cabeça dá
 Você me diz que esse goleiro
 é titular da seleção
 Só vou saber mas é quando eu chutar

Matilda, Matilda

A única mudança realizada pelo autor neste primeiro trecho foi a troca da palavra “garra” por “gana”, no segundo verso. Retomando a discussão iniciada anteriormente, sobre possíveis interpretações para o termo garra, uma positiva e outra negativa, nesta nova configuração da letra, as conotações de violência e de perigo somem, dando lugar somente à noção de determinação. Já na gravação da canção realizada no mesmo ano por Gonzaguinha, no LP “Plano de Vôo”, assim como no encarte do disco, o termo “garra” volta a aparecer, demonstrando o papel chave da expressão para caracterizar o adversário e sugerindo que esta mudança tenha sido feito com o intuito de burlar a censura.

Em contrapartida a esta primeira semelhança apresentada entre as duas estrofes iniciais, o restante da obra é totalmente reformulado por Gonzaguinha, a começar pelo título. “Geraldinos e Arquibaldos” foi uma expressão criada por Nelson Rodrigues, em suas crônicas esportivas, para diferenciar aqueles que assistiam aos jogos no Maracanã das arquibancadas, com lugares mais caros, dos que ficavam em pé, nas gerais. Nesta nova versão da música, portanto, embora não houvesse mais menção à luta de classes ao longo da letra, este assunto passa a estampar seu cabeçalho, dando logo de início o tom da canção e denunciando uma segregação social.

A segunda estrofe se atém ainda à partida de futebol, ao contrário do que foi observado em “Cama de gato”. Já na última, os versos passam a girar em torno da ausência de liberdade. São enunciadas sistematicamente diversas proibições (não faça, não fale, se cale, etc.), cada uma delas relacionada a figuras de autoridade dentro da hierarquia familiar, aos espaços nos quais as ações seriam condenáveis, ou, ainda, à sinalização responsável por proibi-las. O penúltimo verso quebra esta lógica, uma vez que a ordem vem do próprio enunciador (que se torna o agente repressor), mandando seu interlocutor seguir em frente sem pensar (passando este a ser reprimido). A ideia de seguir sem pensar, ainda, remete mais uma vez ao grupo de pessoas que permanece no centro, sem participar ativamente do campo político, tornando-se, conseqüentemente, condescendente com a ditadura⁴⁶.

⁴⁶ Na gravação da música para o LP já citado, houve outra alteração na letra cantada, em relação àquela apresentada e liberada pela censura. A ordem dos versos é trocada e esta última estrofe analisada passa a iniciar a canção. Com a esta inversão, o tom de protesto da obra ganha novo fôlego, denunciando de antemão um cenário em que tudo é proibido.

Logo no dia seguinte em que “Geraldinos e Arquibaldos” é enviada para a DCDP de Brasília, um técnico destaca que a música já havia sido examinada e vetada anteriormente, com outro nome. Levando em consideração que as letras possuíam somente os primeiros versos em comum e que foram encaminhadas, com diferença de um ano, a dois estados diferentes, o fato de a censura ter feito a associação entre as duas mostra como a obra dos “malditos”⁴⁷ era vigiada de perto. Embora, em algumas ocasiões, de fato, a censura não percebesse que uma música já havia sido examinada anteriormente com outro nome, era comum que ela detectasse este tipo de procedimento, devido à eficiente comunicação entre os serviços de censura de cada estado e à organizada burocracia que envolvia a atividade.

É interessante observar as diferentes formas com as quais os censores encararam este episódio envolvendo Gonzaguinha. No primeiro parecer, de 14 de março, é perceptível que o técnico, inserido dentro da já mencionada lógica da produção da suspeita, parte da premissa que a obra já é “subversiva” e seus códigos deveriam ser decifrados, principalmente pela sua autoria ser de Gonzaguinha e pelo fato de a canção já ter sido vetada. O censor chega a afirmar que um dos motivos de sua decisão pelo veto seria justamente o fato de o artista ter “agido de má fé”, quase como uma punição ao seu comportamento. Já no segundo parecer, os censores discordam, uma vez que não só o título, mas grande parte da letra havia também sido alterada.

Esta discrepância de opiniões, para além de uma questão de escolha de procedimentos, estava relacionada à concepção do papel conferido à censura dentro do aparato repressivo do Estado. A censura deveria perseguir os “malditos”, punindo-os quando estes afrontassem o regime, ou se ater às obras examinadas, assegurando que críticas ao regime e seus pilares morais não fossem divulgadas? Esta discussão sobre o papel da censura também está presente nas primeiras linhas do segundo parecer, quando o técnico afirma que “o autor é o único responsável por sua obra e somente ele poderá modificá-la para que a censura, no caso em tela, aprove ou não a nova composição”.

⁴⁷ Esta expressão designava um conjunto de artistas que constantemente utilizava suas obras como veículo de manifestação contra o regime vigente, sendo, por isso, vigiado de perto pelos órgãos repressivos do Estado.

Ainda, a iniciativa de perseguir artistas que, através de canção enviada à DCDP, criticavam aspectos do Estado autoritário mostra-se presente nos pareceres das músicas “Samba de Roda”⁴⁸, “Banana legal”⁴⁹ e “Mortos em Setembro”⁵⁰, nos quais o serviço convoca os respectivos compositores para irem ao órgão censório, visando “analisar o[s] seu[s] grau[s] de implicação ideológica”. Stephanou, ao abordar a relação estabelecida entre a DCDP e outros órgãos de repressão, chega a afirmar que “o serviço censório também era visto como órgão de informação dentro da máquina pública” (STEPHANOU, 2004, P. 136). Ao mesmo tempo, o próprio Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) enviava à DCDP dossiês de compositores, principalmente daqueles ligados ao movimento estudantil, aos festivais da década de 1960 ou a presos políticos (CAROCHA, 2007, p. 43).

A historiadora Kelly Leal, por sua vez, ressalta que a principal contribuição advinda desta relação estabelecida entre DOPS e órgão censórios, era “a troca e compartilhamento de toda a sorte de informações entre estes departamentos que compunham os chamados pilares básicos” da ditadura militar (LEAL, 2014, p. 40). Fica clara, portanto, nesses momentos, a tentativa da censura em elaborar perfis ideológicos dos compositores cujas obras estavam sendo examinadas, mesmo que esta preocupação não seja evidenciada na maior parte dos pareceres.

Contudo, não era somente a intenção do autor a ser considerada durante o exame censório, mas também as possíveis interpretações que poderiam ser geradas a partir da audição das canções. Consequentemente, os pareceres dos técnicos demonstravam uma preocupação com públicos específicos das obras, que era uma das razões da censura às diversões públicas ser particularmente organizada para o controle dos meios massivos de comunicação e das artes de espetáculo. No mesmo parecer da música “O velho”, citado alhures, o censor afirma que “a distribuição da letra poderia chegar a certos meios e camadas com conotação desfavorável ao regime”⁵¹.

⁴⁸ Parecer de censor não identificado, 2 de ago. de 1971. In: Processo de censura da música “Samba de Roda”, de Caetano Veloso. SCDP/CP/LM.

⁴⁹ Parecer do censor Francisco Pinheiro Lima Junior, 14 de jan. de 1976. In: Processo de censura da música “Banana legal”, de Clóvis Franca e Carlaylle Mazola. DCDO/CP/MU/CX 736.

⁵⁰ Parecer do censor Francisco Lima Júnior, 6 de nov. de 1976. In: Processo de censura da música “Mortos de Setembro”, de Helio de Oliveira Maynard. DCDO/CP/MU/CX 736.

⁵¹ Parecer da censora Maria Luiza Barroso Cavalcante, 22 fev. 1973. In: Processo de censura da música “O Velho”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU/CX 648.

A partir da segunda metade da década de 1970, aparece com frequência, no material analisado, uma “censura parcial”, que consistia em aprovar canções, mas proibir sua apresentação em locais públicos, ou vetar a venda para menores de 18 anos e a execução em locais permitidos a esse público juvenil. Este último procedimento, por sua vez, está ligado à ideia de que os “agentes subversivos” buscavam lançar a juventude, supostamente influenciável, no erotismo, para destruir os valores da família e subverter a ordem, impondo, assim, seu projeto político (GARCIA, 2008, p. 81).

A preocupação com a proteção dos jovens frente a obras com conteúdo erótico é corroborada pela Portaria nº 16 do Serviço de Censura de Diversões Públicas, de 1970, destacando, primeiramente, que a cada dois anos (segundo “estudos psicológicos”) os jovens modificariam seu comportamento em sociedade e, em segundo lugar, que os adolescentes daquele período retinham um número de informações consideravelmente maior do que a geração anterior, nessa idade. Vetar, nesse cenário, músicas ao público juvenil constituía importante mecanismo de defesa do regime, através da restrição à informação.

Se os jovens, a partir da segunda metade da década de 1970, compunham o segmento social mais citado pelos censores em seus pareceres, na primeira metade da mesma, as restrições ao público eram direcionadas às classes populares. Isso, entretanto, era feito de forma mais sutil do que o observado na preocupação anterior. Podemos constatar essa restrição no processo da música “Caçada”, de Chico Buarque:

Não conheço seu nome ou paradeiro
 Adivinho seu rastro e cheiro
 Vou armado de dentes e coragem
 Vou morder sua carne selvagem
 Varo a noite sem cochilar, aflito
 Amanheço imitando o seu grito
 Me aproximo rondando a sua toca
 E ao me ver você me provoca
 Você canta a sua agonia louca
 Água me borbulha na boca
 Minha presa rugindo sua raça

Pernas se debatendo e o seu fervor
 Hoje é o dia da graça,
 Hoje é o dia da caça e do caçador
 Eu me espicho no espaço feito um gato
 Pra pegar você, bicho do mato
 Saciar a sua avidez mestiça
 Que ao me ver se encolhe e me atíça
 E num mesmo impulso me expulsa e abraça
 Nossas peles grudando de suor
 Hoje é o dia da graça,
 Hoje é o dia da caça e do caçador
 De tocaia fico a espreitar a fera
 Logo dou-lhe o bote certo
 Já conheço seu dorso de gazela
 Cavalo brabo montado em pelo
 Dominante, não se desembaraça
 Ofegante, é dona do seu senhor
 Hoje é o dia da graça,
 Hoje é o dia da caça e do caçador

Após ser vetada por dois censores do Rio de Janeiro, tendo em vista seu eixo “puramente erótico”, um terceiro técnico, da DCDP de Brasília, discorda desta última característica atribuída à canção. Para ele, os versos estariam desprovidos de qualquer apelo pornográfico e representariam uma forma singela de descrever como um homem possui uma mulher, retratando, então, o ato biológico da procriação, que, segundo ele, estava na Bíblia e já era até ensinado nas escolas (a preocupação em restringir a música a determinado público, segundo essa argumentação, não gira, ainda, em torno do jovem). Mas mesmo não considerando a canção subversiva ou maliciosa, o agente proíbe sua execução, por ela “ser destinada a todas as classes, onde há grupos heterogêneos de pensamento e nível intelectual, razão maior para o cuidado [...]”⁵². O técnico ainda afirma que nessa preocupação com a heterogeneidade intelectual do brasileiro estaria a grande importância da atividade censória.

⁵² Parecer de censor desconhecido, 22 de mar. de 1972. In: Processo de censura da música “Caçada”, de Chico Buarque. SCDP/CP/LM.

Essa posição do censor, como tutor de indivíduos supostamente incapazes de discernir entre o “bom” e o “ruim”, é um exemplo de como muitos agentes censórios, segundo Garcia (2008, p. 78), “assimilaram o argumento autoritário acerca da sociedade brasileira, ou seja, de que ela era incapaz de fazer escolhas acertadas e, por isso, era dependente da mediação do Estado”. Ao mesmo tempo, esta preocupação seria um elo com a tutoria autoritária dos anos 1930, que considerava as massas como sendo “influenciáveis” ou propensas à insurreição.

A posição da censura em relação ao povo, por outro lado, nos remete novamente à postura do governo militar retratada no texto de Schwarz (2008), no qual expõe que, durante os primeiros anos do regime,

a grosso modo, a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas, naquela ocasião, as pontes entre o movimento cultural e as massas, o Governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. (SCHWARZ, 2008, p. 72).

É importante destacar, portanto, que o objetivo do governo, ao controlar a comunicação de massas, estaria menos vinculado à preocupação com o discernimento das classes populares e dos jovens do que à tentativa de impedir a difusão de uma imagem negativa do regime militar a esses públicos específicos, conforme demonstrado no parecer da letra “Já é hora de mudar”, quando o censor argumenta:

O trabalho apresentado [...] traz uma mensagem que poderá apresentar dois caminhos no terreno das interpretações: para aqueles que têm certo embasamento cultural e intelectual satisfatório, em termos de suas convicções filosóficas, políticas e sociais, poderá não ter maiores conseqüências como mensagem negativa. Porém, àqueles que não tiveram capacidade de analisar, globalmente, a mensagem, e sem convicções próprias poderão, mediante determinadas frases isoladas, interpretar como acompanhada de conotações políticas, entremeada de apelos contra a situação vigente. Desta forma torna-se inviável a liberação [...].⁵³

Conclui-se, então, que, no procedimento da atividade, o olhar não estava voltado necessariamente para a intenção do artista em si, para a disseminação do discurso da resistência na sociedade como um todo, ou mesmo no campo da

⁵³ Parecer da censora Maria das Graças Sampaio Pinhati, 27 de abr. de 1972. In: Processo de censura da música “Já é hora de mudar”, de Pedro Braga Netto. DCDO/CP/MU/CX 716.

oposição como um todo, mas, também, para segmentos específicos que o imaginário censório considerava influenciáveis em uma lógica anticomunista. Esse seria o motivo para, por exemplo, a música “Dracula, I Love you”, mesmo supostamente tendo “passagens problemáticas”, ser liberada, tendo em vista que “em virtude do gênero e estilo musical, tais gravações seriam naturalmente desprezadas por um público imaturo ou de pouco preparo intelectual”⁵⁴.

Por sua vez, uma das formas de efetuar esse cerceamento dos possíveis públicos de determinadas canções era através do controle dos espaços e meios de transmissão pelos quais as letras seriam divulgadas. Nesse aspecto, é importante ressaltar que o início da década de 1970 foi marcado por importantes mudanças e novidades ocorridas tanto no cenário musical brasileiro quanto no interior da DCDP (CAROCHA, 2007, p. 23). No primeiro caso, destaca-se que a virada dos anos 1960 para os anos 1970 apresentou um grande crescimento do mercado fonográfico brasileiro, impulsionado tanto pela progressiva popularização da televisão – que dedicava parte de sua grade a programas musicais – e pela já consolidada presença do rádio em quase todos os lares do país (CALABRE, 2002, p. 20) quanto pelos investimentos financeiros de empresas nacionais e estrangeiras no mercado de bens culturais, seguindo o caminho da expansão capitalista no Brasil (CAROCHA, 2007, p. 24).

Ainda, segundo Napolitano (2001), após o golpe militar um número significativo de eventos musicais, sobretudo shows do circuito universitário de São Paulo, parecia indicar uma ampliação do público da música brasileira. A televisão, por outro lado, “tornou fluidas as fronteiras entre as faixas consumidoras [da música brasileira], ampliando a audiência no nível quantitativo e alterando sua composição qualitativa” (NAPOLITANO, 2001, p. 80), que se expandia, principalmente, para a classe média alta e baixa. A música, portanto, reafirmou-se, neste período, como a área de expressão mais popular das artes de espetáculo, com ampla penetração social, e, ao mesmo tempo, mostrava-se cada vez mais aberta às mudanças de padrões comportamentais e políticos, principalmente da juventude.

⁵⁴ Parecer das censoras Zuleika Santos, Jacira França e Maria Luiza Barroso Cavalcante, 31 de jan. de 1974. In: Processo de censura da música “Dracula, I Love you”, de Jeannette Priolli. DCDO/CP/MU/CX 648.

Nesse quadro, se os primeiros anos do regime apresentaram uma relativa liberdade de atuação no âmbito da cultura musical – apesar de artistas se encontrarem sob o radar da vigilância do Estado –, somente a partir do início de 1970 desenvolveu-se “a percepção de um público consumidor ‘passivo’ do protesto”, uma vez que a indústria fonográfica enxergava nas canções de cunho nacional-popular e engajado um caminho para conquistar o público, principalmente jovem, para os LPs (MORELLI, 2008, p. 89). Consequentemente, “a idéia de revolução [...] passa a ser vista como ‘produto vendável’, direcionado, principalmente, para a classe média” (NAPOLITANO, 2001, p. 34) e é a partir desse momento que tem início o movimento de recrudescimento da censura à canção.

No material analisado durante a pesquisa, a preocupação com este crescimento e popularização da indústria fonográfica é constantemente ponderada pelos técnicos, levando-os a redobrar a atenção em casos de processos cujas canções comporiam LPs, justamente pela possibilidade de ampliação de seu público. Essa realidade está explicitada, por exemplo, no parecer da música “Exortação”. O censor primeiramente afirma negar a liberação “por sua mensagem negativa, numa exposição nociva de fatos, contrariando os critérios básicos de moral e costumes” e, adiante, atribui sua decisão “além de tudo, ao fato de ser o disco um veículo divulgador com imensa penetração nos lares e mesmo nos recintos públicos”.⁵⁵

Ao mesmo tempo, essa lógica era também aplicada a músicas destinadas a serem tocadas em shows e festivais. O censor da canção “Dona Felicidade” expõe uma das possíveis explicações para essa postura, atrelando-a novamente à questão do público:

A letra musical em pauta faz a apologia da droga que estupefica e canta aberta e descaradamente o estado físico e mental resultante de seu uso. Causa-nos espanto que tal apologia possa ser inserida num festival comemorativo de arte comunitária, onde a participação maior, como se sabe, é de jovens cuja imaginação e mundo onírico devem ser despertados através de mensagens de fé e de verdade e não com o uso da droga que estraga, corrompe e torce. [...].⁵⁶

⁵⁵ Parecer da censora Jacira da Costa França, 9 out. 1973. In: Processo de censura da música “Exortação”, de J. Oliveira. DCDO/CP/MU/CX 647.

⁵⁶ Parecer da censora Maria Ângela M. de Figueiredo, 27 set. 1978. In: Processo de censura da música “Dona Felicidade”, de Roberto Aparecido N. de Carvalho e José Norberto de Medeiros. DCDO/CP/MU/CX 704.

Nesse mesmo cenário, a historiadora Ana Carneiro afirma que havia uma verdadeira disputa estabelecida entre o serviço de censura e os artistas que participavam de festas, que geralmente se materializava em entraves postos à realização desses eventos:

O conflito constante com organizadores, compositores e intérpretes implicava frequente intervenção dos censores aos festivais, vetando letras de músicas, pressionando os artistas e demandando uma série de exigências burocráticas aos patrocinadores, como a imposição do registro de todos os participantes em arquivo e a confecção de carteiras de identificação. (CARNEIRO, 2013, p. 83).

Ainda, sobre essa questão do local ou meio de comunicação nos quais as músicas examinadas pela censura seriam reproduzidas, chamamos a atenção, novamente, para o caso das músicas “A pamonha” e “Briga no forró”, de Edson Mello Giovane. Conforme já foi exposto, esta foi inicialmente encaminhada à DCDP de Brasília pela censora Cléria Maria Galino, do serviço de Recife, que, ao ouvir as canções em um programa de televisão, envia carta à Brasília, atestando seu espanto ao saber que músicas de “interpretação dupla” estavam sendo divulgadas através dos “meios de comunicação social” Rádio e TV⁵⁷. A mesma perspectiva pode ser observada do parecer da letra “Bicho de Sêda”:

A letra musical referida acima, foi por nós examinada e opinamos pela sua não liberação, tendo em vista que o tema erótico, audaciosamente explorado em seus versos de números 6 a 7, é pouco recomendado para apresentação nos veículos aos quais se destina – Rádio e TV.⁵⁸

Em contrapartida a esta preocupação com a televisão como meio de divulgação, nos deparamos com três situações em que canções, primeiramente vetadas, foram liberadas pelo fato de fazerem parte de trilhas sonoras (tanto de novelas quanto de filmes). São os casos de “Flor da Idade”⁵⁹ (que seria tocada no

⁵⁷ Parecer da censora Cléria Maria Galino, 12 abr. 1977. In: Processo de censura das músicas “A pamonha” e “Briga no forró”, de Edson Mello Giovane. DCDO/CP/MU/CX 661.

⁵⁸ Parecer das censoras Vilma Helena Domingos e Terezinha de Jesus Brago, 13 out. 1980. In: Processo de censura da música “Sêda do Bicho”, de Rosana Rodrigues de Lima. DCDO/CP/MU/CX 84.

⁵⁹ Parecer Diretor da DCDP Rogério Nunes, 17 ago. 1973. In: Processo de censura da música “Flor da Idade”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU/CX 643.

filme “Vai trabalhar vagabundo”), “Homem do Bem”⁶⁰ (trilha sonora da novela “O cafona”) e “Paiol de Pólvora”⁶¹ (para a novela “O bem Amado”).

Tendo em vista que, especificamente no caso da televisão, a grande penetração que ela possuía nos lares brasileiros propiciaria uma maior divulgação para as canções em pauta, parece contraditório o serviço privilegiar esse veículo como meio de difusão, liberando músicas especificamente para ele. No parecer da canção “Aqui ó”, por um lado, o técnico dá uma possível explicação para essa realidade, ao dizer que “no caso da publicidade na televisão a imagem concomitante neutraliza ou suaviza a conotação maliciosa subjacente, tornando-a tolerável. No caso da música, isso não ocorre”⁶².

Por outro lado, esses casos apontam para a complexa relação da censura, e do próprio regime militar, com a indústria de entretenimento do país. Marcos Napolitano levanta esta questão em sua tese de livre-docência, ao apontar a tensão decorrente do imbricamento entre as esferas da arte de esquerda, mercado cultural e as políticas culturais do regime (NAPOLITANO, 2011 p. 22). E essa tensão pode ser observada, principalmente, no cotidiano da censura musical. Isso porque se, por um lado, a indústria, principalmente a fonográfica e a televisiva, produzia muitos artistas vinculados à esquerda e tinha, conseqüentemente, como parte do público consumidor setores opostos ao regime, por outro, quem financiava e lucrava com esse processo eram empresas que muitas vezes estavam ligadas ou mesmo defendiam o regime.

Além disso, é importante destacar o fato de que o processo de crescimento apontado estava claramente atrelado ao desenvolvimento capitalista e à modernização da economia brasileira encabeçados pelo governo. Podemos observar esta contradição no processo da canção “Paiol de Pólvora”, composta por Vinícius de Moraes e Toquinho, para integrar a trilha sonora da novela “O Bem Amado”. Em 1973, a música já havia sido gravada e estava tocando nas rádios com a seguinte letra:

⁶⁰ Parecer do censor desconhecido, 2 de mar. 1971. In: Processo de censura da música “Homem de Bem”, de Cezar Costa Filho e Aldir Blanc. DCDO/CP/UM.

⁶¹ Parecer do Diretor da DCDP Rogério Nunes, 13 mar. 1973. In: Processo de censura da música “Paiol de Pólvora”, de Toquinho e Vinícius de Moraes. DCDO/CP/MU/CX 714.

⁶² Parecer da censora Solange M. C. Hernandez, 14 dez. 1979. In: Processo de censura da música “Aqui ó”, de Josino Theodoro da Silva. DCDO/CP/MU/CX 699.

Estamos trancados no paiol de pólvora
 Paralisados no paiol de pólvora
 Olhos vedados no paiol de pólvora
 Dentes cerrados no paiol de pólvora

Só tem entrada no paiol de pólvora
 Ninguém diz nada no paiol de pólvora
 Ninguém se encara no paiol de pólvora
 Só se enche a cara no paiol de pólvora

Mulher e homem no paiol de pólvora
 Ninguém tem nome no paiol de pólvora
 O azar é sorte no paiol de pólvora
 A vida é morte no paiol de pólvora

São tudo flores no paiol de pólvora
 TV a cores no paiol de pólvora
 Tomem lugares no paiol de pólvora
 Vai pelos ares o paiol de pólvora

O SCDP de São Paulo, então, emite um comunicado, afirmando já ter vetado a canção, pedindo providências a Brasília sobre o fato de ela estar sendo tocada nas rádios e reiterando sua decisão pela não liberação “dado o teor altamente subversivo do material”⁶³. A SIGLA (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais Ltda.), então, envia uma carta à DCDP de Brasília, afirmando que a canção já havia sido liberada na Guanabara, se mostrando surpresa com o pedido de interdição do serviço paulista e relatando os danos financeiros que esta decisão poderia causar à gravadora e à emissora televisiva, uma vez que a novela estava no ar e os discos, de sua trilha sonora, já distribuídos.

Após o órgão central negar novamente o pedido de liberação da música (“por tratar-se de tema de contestação ao regime e atentar contra a Segurança Nacional”⁶⁴), a troca de correspondência é estendida, sendo pautada, principalmente, pela questão financeira, uma vez que a proibição, segundo a empresa, “causaria prejuízos irreparáveis, eis que já se encontram impressos e editados, em fase de distribuição, milhares de discos LP e cassetes, bem como aproximadamente vinte capítulos da novela”. Por fim, no parecer final do serviço, emitido pelo Diretor da

⁶³ Parecer da censora Dalva Janeiro, 12 mar. 1973. In: Processo de censura da música “Paiol de Pólvora”, de Toquinho e Vinicius de Moraes. DCDO/CP/MU/CX 714.

⁶⁴ Parecer dos censores Terezinha de Toledo Neves, Marly M. C. de Albuquerque, Reginaldo Oscar de Castro e Carlos Alberto Braz de Souza. Janeiro, 12 mar. 1973. In: Processo de censura da música “Paiol de Pólvora”, de Toquinho e Vinicius de Moraes. DCDO/CP/MU/CX 714.

DCDP Rogério Nunes, a divulgação da música em rádios e casas de show foi proibida, sendo liberada somente no contexto televisivo e para LP da trilha sonora da novela⁶⁵.

O fato de o apelo mercadológico surtir efeito diante do exame de uma música que, aos olhos da censura, criticava abertamente o governo é um reflexo da citada contradição que o crescimento da indústria de comunicação estabelecia ao governo. E essa contradição, segundo o historiador Nahuel Ribke, se desdobrou em um verdadeiro limite ao poder da censura oficial, uma vez que impérios midiáticos, como a rede Globo, possuíam uma influente rede de contatos junto ao alto escalão do governo e, conseqüentemente, um grande poder de persuasão para revisar pareceres contrários à liberação de seus programas, principalmente quando os vetos interferiam em seus interesses econômicos (RIBKE, 2013, p. 327)

Mas não eram somente questões como quem eram os produtores das canções, onde elas seriam tocadas e quais seus públicos que preocupavam os censores, mas também como elas seriam cantadas. Nesse contexto, destacamos o grande número de pareceres exigindo que a gravação de determinada letra acompanhasse o seu processo, para, só assim, o exame censório poder ser realizado por completo. Esta demanda, por um lado, estava relacionada à tentativa de descobrir se havia discrepância entre a letra e sua respectiva gravação, ou se algumas expressões ganhariam novo sentido na forma com que fossem cantadas, principalmente relacionadas a uma suposta conotação maliciosa, o que os técnicos chamavam de “pornofonia”.

Havia, entretanto, por parte da censura, uma perspectiva de que a música exerceria um domínio sobre a letra⁶⁶, pois somente através de sua marcação⁶⁷ era possível apreender a real intenção do compositor⁶⁸, visto que a gravação “poderia influir na mensagem, distorcendo-a ou não”. Isto porque a melodia e o arranjo musical, nesta ótica, seriam responsáveis por estimular sentidos no ouvinte, “através

⁶⁵ Parecer do Diretor da DCDP Rogério Nunes, 19 mar. 1973. In: Processo de censura da música “Paio de Pólvora”, de Toquinho e Vinicius de Moraes. DCDO/CP/MU/CX 714.

⁶⁶ Parecer de censor desconhecido, 5 nov. 1971. In: Processo de censura da música “Jesus Christ”, de E. Vartan e P. Labro. DCDO/CP/MU.

⁶⁷ Parecer do censor Joel Ferras, 21 set. 1973. In: Processo de censura da música “A hora do desertor”, de Carlos Lyra. DCDO/CP/MU/CX 647.

⁶⁸ Parecer do censor Onofre Ribeiro da Silva, 2 ago. 1974. In: Processo de censura da música “Índio”, de autores desconhecidos. DCDO/CP/MU/CX 736.

da ênfase [utilizada] e de aperfeiçoadas técnicas sonoras”⁶⁹. Conforme argumenta o censor da canção “Pra você com amor”, “muito importante na análise dessa letra musical é a consideração da gravação, pois a orquestração predominante quase sempre sobre o solo e as palavras cantadas, às vezes em sussurros, outras quebradas ou repartidas pela melodia, fazem com que somente ouvindo a gravação possamos apreender integralmente o significado real dos versos, muitas vezes deixa de ser integralmente apreendido.”⁷⁰.

A questão da sonoridade, por outro lado, estava também atrelada à identificação do gênero musical da composição, que frequentemente determinava a opinião do censor sobre a letra. Visando entender como esta questão do estilo aparece nas análises das músicas pela atividade, explorar-se-á como determinados gêneros musicais eram caracterizados nos seus pareceres e quais influências possuíam sobre as decisões dos técnicos.

Havia, nesse sentido, gêneros que despertavam certa antipatia dos censores, como o *rock*. No caso da música “Posso Perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o Rock n' Roll”, por exemplo, apenas a menção ao estilo musical, no título da canção, já foi suficiente para que o censor a vetasse, pois, segundo ele, esta temática era irreverente⁷¹. Esse gênero, por sua vez, era vinculado a essa irreverência principalmente pelos instrumentos utilizados, que lhe conferiam um “ritmo contagiante”⁷², pelos seus arranjos e também pelas temáticas abordadas, vinculadas, frequentemente, à difusão dos novos valores trazidos com a revolução de costumes. A aversão ao *rock* também era dada em função de seu público, predominantemente jovem, que, conforme já apresentado, estaria mais suscetível a modificar seu comportamento dentro de uma sociedade tradicionalmente conservadora, na perspectiva da censura. Também por suscitar irreverência e novos valores era

⁶⁹ Parecer dos censores Hellé Prudente Carvahêdo e Myrtes N. de O. Pontes, 11 jun. 1974. In: Processo de censura da música “É preciso”, de Luiz Gonzaga Jr. DCDO/CP/MU/CX 649.

⁷⁰ Parecer das censoras Zuleika Santos, Jacira França e Maria Luiza Barroso Cavalcante, 31 de jan. 1974. In: Processo de censura da música “Pra você com amor”, de Jeannette Priolli. DCDO/CP/MU/CX 648.

⁷¹ Parecer de censor desconhecido, 9 dez. 1971. In: Processo de censura da música “Posso Perder minha mulher, minha mãe, desde que eu tenha o Rock n' Roll”, de Arnaldo Baptista e Rita Lee. DCDO/CP/UM.

⁷² Parecer da censora Elisabeth Caernik Costa, 13 set. 1977. In: Processo de censura da música “Fogo no parafuso”, de Edson Lopes Pozzi. DCDO/CP/MU/CX 725.

caracterizado o que os técnicos chamavam de “desbunde”, cujas temáticas seriam abordadas através de “expressões inadequadas e [...] simbolismo”⁷³.

No gênero *carnavalesco* ocorre um duplo movimento. Por um lado, ele era automaticamente associado, nos pareceres, à malícia, à moral duvidosa e à tentativa de chocar o público, principalmente por suas marchinhas apresentarem “sentido dúbio”, algo tido como comum, pelos técnicos, em letras carnavalescas⁷⁴. Por outro, alguns censores levavam em consideração o fato de, sendo estas letras destinadas às festividades e aos cordões regionais de carnaval, possuíam pouca penetração no público – quando comparados àquelas propiciadas por LPs, rádios ou televisão. Consequentemente, houve casos em que os técnicos acabaram por liberar músicas pertencentes a este estilo, mesmo que fossem “contrárias aos bons costumes”.

A historiadora Tamara Cruz, por sua vez, explora um importante aspecto a ser considerado sobre o olhar que a censura possuía em relação ao carnaval: o fato das escolas de samba serem vistas, principalmente pela polícia política, como “vulneráveis a ação de ‘subversivos’, onde as idéias ‘comunistas’ poderiam ser difundidas entre seus participantes ‘inocentes’” (CRUZ, 2010, p. 58). Esta preocupação, consequentemente, foi acompanhada por vetos a samba enredos críticos aos *status quo*.

Há gêneros, entretanto, que encontravam receptividade no exame censório pela temática que abordavam, pelo ritmo ou por sua popularidade. A música *Julinho Beberão*, por exemplo, foi primeiramente censurada por explicitar o alcoolismo, mas, logo depois, aprovada por outro técnico, sob o argumento de que “A letra musical [...] pertence ao gênero sertanejo, onde o exagero é uma das suas características, a que o público já está habituado, não podendo, portanto, causar maiores conseqüências, a não ser o de fazer rir, o que deve ser, evidentemente, a intenção do autor”.⁷⁵

No caso do *samba*, sua mensagem é considerada positiva, por alguns censores, principalmente porque sua autenticidade estaria vinculada à espontaneidade do povo – há um caso, inclusive, em que o refrão de uma música

⁷³ Parecer da censora Odette Martins Lanziotti, 8 de fev. 1977. In: Processo de censura da música “Flor cidadã”, de Antonio Ricardo Ramalho de Oliveira. DCDO/CP/MU/CX 725.

⁷⁴ Parecer do censor Constâncio Montebello, 26 de out. de 1971. In: Processo de censura da música “Estou de olho no olho”, de Elzo Augusto e Francisco Egydio. DCDO/CP/MU/CX 341.

⁷⁵ Parecer da censora Maria Estrella Dalva B. de Cavaco, 13 nov. 1977. In: Processo de censura da música “Julinho Beberão”, de Pedro Novaes de Oliveira. DCDO/CP/MU/CX 725.

cantado em coro é associado à voz coletiva deste povo⁷⁶. Além disso, conforme explicita o censor da música “Vai trabalhar vagabundo”, o *samba* não apresentaria “efeitos especiais ou técnicos agravantes”, o que tornaria sua mensagem, na lógica da desconfiança da censura, mais difícil de ser distorcida pela gravação⁷⁷. Algo semelhante ocorre em relação ao *baião*, se observarmos o que é dito sobre o mesmo, no seguinte parecer: “[música] é de caráter popular em ritmo de baião, tentando afirmar-se neste gênero, merecendo estímulo e respeito, máxime pelo que se propõe.”⁷⁸. Nessa mesma linha, de valorização do popular, aparecem, positivamente destacados, temas que remetem ao folclore nacional e ao regionalismo. A figura do *malandro*, também, enquanto era apontada por alguns censores como sendo um “atentado aos bons costumes”, por outros, era valorizada como sendo um personagem folclórico da cultura brasileira⁷⁹.

Nota-se neste ponto, entretanto, uma postura aparentemente contraditória da censura musical. Por um lado, músicas que tivessem nas classes populares um público em potencial eram cuidadosamente cerceadas pela atividade, que temia a tradição, já apontada, da esquerda, de aproximação entre política e cultura através da valorização do povo e da denúncia dos problemas sociais enfrentados por estas camadas. Por outro lado, muitas canções eram liberadas e elogiadas pelos técnicos justamente por terem suas temáticas (como o *folclore*) ou gêneros (como o *samba* e o *baião*) relacionadas ao popular.

Para tentar esclarecer esta dicotomia, é necessário lembrar que a valorização da cultura popular, além de representar uma característica das manifestações artísticas da esquerda opositora ao governo, era, também, pauta das políticas culturais proativas do regime militar. O Conselho Federal de Cultura (CFC) – órgão criado pelo governo em 1966 –, por exemplo, se apropriou de muitos aspectos da política cultural do Estado Novo no que concerne, principalmente, à tentativa de construção de um “espírito nacional”, enraizado em elementos populares e na valorização de grandes fatos históricos.

⁷⁶ Parecer dos censores João Camelier, José do Carmo Andrade e Zuleika S. Andrade, 4 abr. 1974. In: Processo de censura da música “Maior é Deus”, de Paulo César Pinheiro. DCDO/CP/MU/CX 648.

⁷⁷ Parecer da censora Edita K. Nakashoji, 27 mai. 1974. In: Processo de censura da música “Vai trabalhar vagabundo”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU/CX 649.

⁷⁸ Parecer do censor Antonio Gomes Ferreira, 21 de mai. 1975. In: Processo de censura da música “Visite o canal 6”, de autor desconhecido. DCDO/CP/MU/CX 653.

⁷⁹ Parecer da censora Maria Luisa Barroso Cavalcante, 13 dez. 1974. In: Processo de censura da música “O malandro”, de Maria Carolina de Jesus. DCDO/CP/MU/CX 647.

Na ditadura, busca-se ampliar o que já foi construído, ou seja, enaltecer aqueles elementos definidos [durante o Estado Novo] como geradores do Estado-Nação, especialmente num período marcado pelas restrições dos direitos políticos dos cidadãos, onde a legitimidade do governo vigente era questionada por representativas parcelas da opinião pública. Esse movimento nacionalista de proteção e valorização do patrimônio cultural brasileiro foi considerado pelos membros do CFC fundamental como exercício cívico. Assim, os intelectuais do Conselho recuperaram práticas já instituídas pelo Estado Novo como comemoração de efemérides, a criação de suplementos literários, a valorização da cultura popular, a defesa dos conjuntos arquitetônicos como valor histórico, a edição de obras clássicas da literatura etc.” (MAIA, 2010, p. 103).

Consequentemente, esta semelhança de posturas demonstra que a valorização do popular pela censura, no que diz respeito tanto às temáticas quanto aos estilos musicais, mais do que uma preocupação com a qualidade e o gosto musical de determinada camada – como ocorre nos pareceres –, estaria, pelo contrário, ligada ao incentivo de um projeto cultural iniciado pelo Estado na década de 1970, que, por trás de uma aparente busca do patrimônio histórico brasileiro, esconderia o objetivo de sobrepor “a idéia de civismo à de cidadania” (MAIA, 2010, p. 99).

As considerações feitas anteriormente sobre a maneira pela qual a censura representava e tratava diferentes gêneros musicais, ora positiva, ora negativamente, apontam para uma última problemática sinalizada pelo historiador Paulo César Araújo (2005, p. 54): a supervalorização da relação estabelecida entre censura musical e a MPB, tanto por parte da historiografia quanto pela memória acerca do regime militar. O fato de outros estilos e movimentos musicais terem sido sistematicamente cerceados pela atividade censória, contudo, não invalidam o fato do controle da MPB por parte da censura ter tido contornos singulares.

Retomando o texto “A MPB sob suspeita” de Napolitano (2004), o autor afirma que, dentro da esfera cultural,

o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava músicas de matriz popular-nacional (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão. (Napolitano, 2004, p. 6)

E nos pareceres de exame de obras musicais, esta preocupação, embora demonstrada de forma sutil – uma vez que, conforme já apontado, os censores evitavam fazer declarações sobre o histórico dos compositores das obras analisadas – mostra-se presente em algumas considerações dos técnicos explicando a tomada de decisão sobre o exame censório.

O veto a duas composições de Luiz Gonzaga Jr, por exemplo, decorreu, segundo o discurso censório, tendo em vista dois agravantes relacionados ao autor. No primeiro caso, da letra “Marcha do povo doido”, o fato de a canção ser de Gonzaguinha e ter uma melodia “agradável” garantiria que ela chegaria “ao sucesso nos programas radiofônicos”, acarretando “um condicionamento no público ouvinte”⁸⁰. Já no parecer relativo a “Olha que pedaço” – criada pelo mesmo autor e seu pai, Luiz Gonzaga –, o censor alerta não somente para o “renome e popularidade nacional” dos autores, mas também para a “subilina e sutil feniridade” com a qual usualmente compunham suas obras, de “forma subliminar”⁸¹.

Consequentemente, além da politização da MPB e de sua popularidade serem fatores que despertavam a preocupação dos censores, também o era a associação entre o estilo de seus artistas e a linguagem da fresta – mensagem velada, utilizada pelos artistas, para encobrir críticas ao *status quo*. Esta técnica para burlar a censura, comumente utilizada pelos compositores para criticar o *status quo*, implicava em um recurso estilístico que se valia de metáforas, aliteração, silêncios, ironias, associação de ideias e utilização de símbolos que, com o passar do tempo, foram sendo vinculados ao campo de oposição ao regime (como o futebol, o carnaval, partidas ou viagens, menção a pessoas presas, desaparecidas ou exiladas etc.).

Na contramão, os censores se desdobravam para interpretar esta linguagem oblíqua, não somente para impedir a disseminação de uma imagem negativa do regime, mas também para não desqualificar a atividade perante uma sociedade que, de um lado (conservadora), cobrava recrudescimento em relação a obras que atentassem contra a ordem, e, de outro, escarneciam o modo como os técnicos eram driblados pelos artistas.

⁸⁰ Parecer do censor L. Fernando, 22 abr. 1980. In: Processo de censura da música “Marcha do povo doido”, de Luiz Gonzaga Jr. DCDO/CP/MU 7.

⁸¹ Parecer do censor Ivan Batista Machado, 17 out. 1980. In: Processo de censura da música “Olha que pedaço”, de Luiz Gonzaga Jr. e Luiz Gonzaga. DCDO/CP/MU/CX 35.

O destaque dado à relação entre a censura e a MPB deriva, também, dos casos emblemáticos de músicas vetadas, que estão arraigados no imaginário referente ao serviço de censura do período. Como exemplo, citamos o da canção “Apesar de você”, de Chico Buarque. O episódio ficou conhecido em decorrência da letra – contendo críticas ao aparato repressivo do regime militar, denunciando a falta de liberdade de expressão e aventando a possibilidade do fim da ditadura –, ter sido primeiramente liberada pelo SCDP da Guanabara, em 1970, a partir de um parecer contendo apenas uma sinalização de aprovação. A sua gravação em disco e divulgação nos rádios, por sua vez, teria causado um grande reboliço no interior do serviço, que reconsiderou sua decisão, censurando a letra musical e apreendendo os LPs que haviam sido distribuídos.

Já na continuação deste processo, ocorrido oito anos depois do incidente inicial, o advogado da gravadora Phonogram, Müller Chaves, dá entrada a um recurso visando à liberação da obra, requerido através de uma carta à DCDP de Brasília cuja argumentação se baseava nas mudanças políticas que vinham acontecendo no cenário brasileiro:

[...] Ocorre que, hoje, a situação não é mais a mesma e, se ouve com um sorriso aquilo que antes, com ou sem razão, soava agressivo. O próprio signatário desta testemunhou, anos atrás, o sr. General Nilo Canepa, então diretor geral do DPF, afirmar que, àquela ocasião (já passados alguns anos desde a cassação da veiculação), não e hesitaria em liberar o texto. Com muito maior razão isso ocorre hoje, estando a Suplicante segura de que a liberação dessa obra, que, acredita por equívoco, foi símbolo de contestação, passe a ser, agora, símbolo da distensão e reconciliação nacionais. [...].⁸²

Apesar de, no final dos anos 1970, não ser possível observarmos um movimento sistemático de liberação de obras musicais que haviam sido anteriormente vetadas, como ocorreu no caso de outras diversões públicas, uma comissão composta por três técnicos decide pela aprovação da canção, levantando os seguintes motivos:

Procedendo ao exame da referida música, constatamos que: trata-se de obra de conhecimento público, visto que sua difusão em período anterior ao seu recolhimento por parte da gravadora; a temática tem sido bem explorada em outras letras musicais lançadas pelo autor e difundidas pelos meios de comunicação; tais como “Pedro Pedreiro”, “Construção” e “Meu caro amigo”, sem, contudo, forjar resultados contestatórios que prejudiquem a situação sócio-política do país. Ressalvamos, ainda, que o mesmo ocorre com outros

⁸² Carta de J. C. Muller Chaves, 31 ago. 1978. Processo de censura da música “Apesar de você”, de Francisco Buarque de Holanda. DCDP/ORI/NOR/CX1.

compositores de linha musical semelhante que dominam o gosto do público. Em face dessas considerações, julgamos oportuno sugerir sua liberação.⁸³

Esse desfecho do episódio – no qual o histórico de Chico Buarque como contestador do *status quo* chega a ser utilizado pelos técnicos para legitimar a decisão tomada, assim como o fato de a canção já ter se tornado conhecida, dispensando, na ótica censória, o controle da informação – sinaliza um dos momentos em que a perseguição exercida contra artistas da MPB colidia com outros interesses e preocupações da DCDP. Este processo censório, por sua vez, aponta para uma última e importante questão a ser analisada sobre a relação estabelecida entre o serviço e os produtores do sistema de canções: a negociação, assimétrica, a partir da qual compositores e gravadoras pleiteavam a liberação de músicas anteriormente vetadas.

Ela se dava, principalmente, sob a forma de recurso, no qual os requerentes poderiam apresentar modificações nas letras originalmente vetadas, uma carta de explicação sobre o contexto da obra ou, ainda, simplesmente pedir o reexame sem maiores considerações. Dentre a amostragem de documentos analisados, quantitativamente, por esta pesquisa, percebe-se que 50% dos recursos enviados ao serviço apresentam o primeiro procedimento, quando o autor optava por realizar alterações em seu texto musical. E, em algumas ocasiões, a troca de um único verso, palavra ou título era capaz de alterar completamente, aos olhos da censura, o sentido de uma canção.

Isso explica o procedimento, levado a cabo principalmente na primeira metade da década de 1970, de sugerir mudanças ou cortes às letras que, se efetuados pelos compositores, garantiriam a liberação das mesmas. Já em outros casos, os próprios artistas, ao receberem a notícia sobre o veto de suas obras, e tentando contornar os motivos que propiciaram a interdição, efetuavam alterações nas letras. Ressalta-se, ainda, que, em 72% destes casos de mudanças nas letras originalmente vetadas pela censura, a liberação foi concedida, mostrando que esta dinâmica, a partir da qual a censura interferia diretamente no processo criativo do autor, foi um importante mecanismo de barganha do qual os compositores lançavam mão.

⁸³ Parecer dos censores Ivan Batista Machado, Solange Vaz dos Santos e Jussara França Costa, 22 set. 1978. Processo de censura da música “Apesar de você”, de Francisco Buarque de Holanda. DCDP/ORI/NOR/CX1.

Já em relação às músicas reenviadas para exame sem adulterações, 64% delas tiveram o veto mantido pela atividade. Dentre as que foram liberadas, por sua vez, 73% tiveram o exame requerido por gravadora ou de sua liberação dependeria a gravação de um LP. Este fato aponta, mais uma vez, para a complexa relação estabelecida entre censura e indústria cultural, cuja preservação dos lucros propiciaram a liberação de algumas obras. No caso da canção “Como dois e dois”, por exemplo, a aprovação da mesma para a gravação de um LP de Roberto Carlos foi concedida após o envio de carta da gravadora à censura. Ela argumentava que lançamento do disco de um “dos artistas de maior sucesso e vendagem do país” dependeria da obtenção, “imprescindível”, da liberação da canção “até sexta-feira próxima, dia 15 de outubro”. No dia 14 de outubro, consequentemente, a canção foi aprovada, sem apresentar justificativa escrita.⁸⁴

No tocante a essas cartas de explicações, que geralmente eram escritas pelo autor ou representante de sua gravadora, embora sejam poucas as ocasiões em que elas tenham ocasionado mudança de parecer da censura, é interessante destacar o conteúdo das mesmas. Nos documentos dessa natureza, analisados durante a pesquisa, percebeu-se, primeiramente, a tentativa de explicar a letra ao órgão censório – sua mensagem e referências –, para explicitar que a mesma não estaria ferindo as normas censórias, nem seriam críticas ao regime.

Mas não eram somente estes os argumentos dos quais os “produtores” lançaram mão na tentativa de ver suas obras liberadas. A questão do gênero da canção, por exemplo, está presente em muitos destes documentos, como no caso da canção “Forró dos Largos”, já que a gravadora explica: “Algumas expressões usadas podem, à primeira vista, parecer chulas. Doce engano. Espelham, simplesmente, uma realidade social, é a consequência de uma sequência lógica de um forró. (...) É a busca incessante dos divertimentos normais de uma classe com falta de maiores recursos”. Ainda, o documento reproduz um verbete, retirado de dicionário, contendo a explicação do estilo musical: “Forró: corrupeia de forrobodó, baile da ralé, com comida e bebida”⁸⁵.

⁸⁴ Processo de censura da música “Como dois e dois”, de Caetano Veloso. DCDP/ORI/NOR/CX 1.

⁸⁵ Processo de censura da música “Forró dos Largos”, de Ivan Lins e Vitor Martins. DCDP/ORI/NOR/CX 2.

Destacamos, também, a preocupação em evidenciar a importância dos artistas envolvidos na composição da canção, ou na sua futura interpretação. No caso de “Medo de amar nº 2”, por exemplo, a gravadora lembra o fato de sua futura intérprete ser Simone, “figura de indiscutível prestígio artístico e de enorme dificuldade”⁸⁶. Já em “Como dois são cinco”, o autor da carta desafia a censura a lembrar de um só episódio em que Roberto Carlos, que gravaria a canção em seu disco, tivesse ligado a episódios de crítica ao regime⁸⁷.

A relação entre as letras musicais a serem reexaminadas em recurso e outras obras de diversões públicas que já tivessem sido liberadas, como peças de teatro e telenovelas, também era uma das justificativas presentes nestas cartas de explicação. Em texto escrito por Chico Buarque, no processo das canções “Tanto Mar” e “Rumba de Bordel”, além de explanar sobre seus conteúdos “inofensivos”, o compositor ressalta serem as letras integrantes de show no “Canecão” e que o veto a elas iria exigir uma completa reformulação do espetáculo.

Sobre esta questão das cartas presentes nos recursos de canções vetadas, analisemos, ainda, um último processo censório, referente à música “Cordilheira”⁸⁸, composta por Paulo César Pinheiro e Suely Costa, que foi enviada inicialmente à atividade com a seguinte letra:

Eu quero ter a sensação das cordilheiras
Desabando sobre as flores inocentes e rasteiras
Eu quero ver a procissão dos suicidas
Caminhando para a morte pelo bem de nossas vidas

Eu quero crer na solução dos evangelhos
Obrigando os nossos moços ao poder dos nossos velhos
Eu quero ler o coração dos comandantes
Condenando os seus soldados pela orgia dos farsantes

Eu quero apenas ser cruel naturalmente
E descobrir onde o mal nasce e destruir sua semente
Eu quero apenas ser cruel naturalmente
E descobrir onde o mal nasce e destruir sua semente

⁸⁶ Processo de censura da música “Medo de amar nº 2”, de Sueli Costa e Tita de Lemos. DCDP/ORI/NOR/CX 1.

⁸⁷ Processo de censura da música “Como dois e dois”, de Caetano Veloso. DCDP/ORI/NOR/CX 2.

⁸⁸ Processo de censura da música “Cordilheira”, de Paulo César Pinheiro e Suely Costa. DCDP/ORI/NOR/CX 2.

Eu quero ter a sensação das cordilheiras
 Desabando sobre as flores inocentes e rasteiras
 Eu quero ser da legião dos grandes mitos
 Transformando a juventude num exército de aflitos

Eu quero ver a ascensão de Iscariotes
 E no sábado um Jesus crucificado em cada poste
 Eu quero ler na sagração dos estandartes
 Uma frase escrita a fogo pelo punho de deus Marte

Desabando sobre as flores
 Caminhando para a morte
 Obrigando os nossos moços
 Condenando os seus soldados
 Transformando a juventude
 Um Jesus crucificado
 Uma frase escrita a fogo
 Desabando sobre as flores

Após a letra ser vetada em 1976, a gravadora EMI-Odeon, Fonográfica, Industrial e Eletrônica S/A entra com pedido de revisão da mesma, novamente censurada por conter “elementos subjetivos, que no seu conjunto transformam a obra [...] numa apologia a certos movimentos de caráter político-subversivos [...]”. No ano seguinte, em abril de 1977, a Editora Musical Balaio LTDA., nova detentora dos direitos sobre a música, encaminha novo recurso, apelando de forma irônica ao “alto descortino e espírito de justiça que sempre norteiam as decisões de V. Sa”. Contudo, o pedido é igualmente indeferido.

Em novembro de 1978, então, a requerente original, EMI-Odeon, envia carta ao serviço censório, supostamente admitindo o fato de a canção ser “demais subjetiva, o que nos leva – e a qualquer um menos dotado ou não iniciado – a pouco entendimento do que ela”, com “linguagem hermética, esotérica” e “frases desconexas”. Mas argumenta, ao mesmo tempo, que “há-de respeitar-se o poeta que, muitas vezes, sacrifica o pensamento na busca de rima salvadora. [...] E quem nele não se encontrar, não vivê-lo e não senti-lo, não tem direito de pinçar conotações de natureza até mesmo de ideologia política”. A liberação, por sua vez, é novamente negada, embora tenha sido sugerida por um dos censores que examinou o recurso, por concordar que a linguagem poética “poderia se prestar a variadas interpretações”.

Por fim, em 1979, a mesma gravadora encaminha nova correspondência ao Diretor da DCDP “não se conformando, data venia, com o despacho censório de

Vossa Senhoria, denegatório da liberação da obra musical” e elencando as razões pelas quais a canção em pauta deveria ser aprovada: o respeito que deveria ser garantido aos autores, mesmo que a estética de sua obra fosse marcada por subjetividade; a natureza unicamente política da decisão, denunciando o esforço da censura em proteger um “Estado infenso a quaisquer críticas molestadoras de sua autoridade [...]”; o cenário de abertura que estaria se desenhando no país e o fato de outras diversões públicas e da imprensa não estarem mais sobre a mira da atividade. Em face destes argumentos, a canção foi, então, finalmente liberada.

Este último processo, e as circunstâncias que propiciaram a liberação da canção é um exemplo de como os “produtores” das canções, foram, também, paulatinamente, desvendando e utilizando a seu favor as tensões e contradições que marcaram a censura musical no regime militar, no tocante à negação da censura política, ao papel controverso dos técnicos como supostos “críticos estéticos”, à subjetividade a partir da qual a matéria censurável era muitas vezes estabelecida e às diretrizes destoantes que pautaram a atividade durante o processo de abertura do regime.

Por fim, a possibilidade de entrar com um pedido de recurso, por parte dos compositores, ganha novos contornos a partir da criação do Conselho Superior de Censura (CSC), considerado a instância final à qual a matéria recursal poderia ser submetida. Primeiramente, é importante frisar que a proposta de um CSC ocorreu ainda em 1968, como parte de um conjunto de iniciativas prometidas aos setores artísticos, pelo então ministro da justiça Gama e Silva, de reformulação da censura. Sua criação foi, então, regulamentada pela lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, através de quatro artigos. Neste texto legal é destacada, primeiramente, a importância da formação do corpo que comporia o Conselho, formado principalmente por artistas, intelectuais e integrantes de entidades governamentais ligadas à cultura e à justiça – todos escolhidos pelo ministro da justiça e com ensino superior completo. Logo em seguida, estabelece uma hierarquia entre seus membros, estando estes subordinados aos representantes ministeriais, dentre os quais encontrava-se a figura do presidente do Conselho. Ainda, o penúltimo artigo esclarece as circunstâncias nas quais o Conselho poderia atuar dentro dos trâmites censórios: caso uma canção fosse vetada pela DCDP, caberia ao compositor ou seu representante entrar com um recurso diretamente enviado ao CSC. Caso este último decidisse pela liberação, esta

deliberação estaria acima do parecer emitido anteriormente pelos técnicos de censura.

Mas tanto as promessas de Gama e Silva quanto a implementação da totalidade desta lei não foram efetivadas, por conta, dentre outros motivos, da instituição do AI-5. Já em 1979, o recém-empossado ministro da Justiça Petrônio Portela concretiza uma reforma censória, principalmente no tocante à sua legislação e à efetiva instauração do CSC. E mesmo com uma instituição tardia, o seu funcionamento e composição corresponderam ao determinado pela lei 5.536, conforme descreve o membro do conselho e produtor cultural Ricardo Cravo Albin, em seu livro “Driblando a Censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura”:

O Conselho ficou dividido entre representantes de organismos governamentais e instituições da sociedade civil: representantes do governo (Ministérios da Justiça – o presidente do conselho – do Itamaraty, das Comunicações, Conselhos Federais de Cultura e Educação, Embrafilme, da Funabem) e de instituições não governamentais (ABI, ABL, Sbat, associações e críticos cinematográficos e de produtores de filmes, dos artistas técnicos em espetáculos de diversões públicas e dos autores de rádio-fusão). Ou seja, sete representantes do governo e sete de instituições diretamente interessadas (ALBIN, 2002, p. 6).

O autor ainda divide este corpo em dois grupos e destaca aquele que representava a bancada anticensura do conselho,

liderados por Pompeu de Souza, representante da Abl, Daniel Rocha, representante da Sbat (e também seu presidente), Geraldo Sobral Rocha, crítico de cinema e representante da Abraci (Associação Brasileira dos Críticos de Cinema) e por mim, representante dos autores de rádio e televisão, via Abert (Associação Brasileira de Rádio e Televisão).

A importância dada por Albin à atuação destes últimos membros, por sua vez, é um componente chave da tese central defendida em sua obra, segundo a qual o Conselho Superior de Censura teria desenvolvido mecanismos capazes de aprovar obras de diversões públicas anteriormente vetadas pela censura e, por promover este movimento liberalizante, seria um ator fundamental para o enfraquecimento da atividade censória a partir da década de 1980, e cuja erradicação ocorreu somente com a Constituição de 1988. Um exemplo desses mecanismos explorados pelo autor foi o estabelecimento de faixas etárias adequadas às cenas retratadas em filmes exibidos na televisão, permitindo que estes fossem transmitidos em distintos horários

de acordo com essa classificação. Já o resultado dessa atuação do CSC foi retratado em entrevista⁸⁹ dada posteriormente pelo produtor musical:

O debate foi absolutamente estimulante no sentido de ser o primeiro grande esboço para pulverizar a censura que viria exatamente na Constituição de 1988. O fato concreto é que a censura começou a ser pulverizada após a criação do Conselho. A partir de 79, houve uma diminuição das músicas censuradas, na medida em que o conselho começou a liberar, inclusive, era minha especialidade de liberar músicas populares proibidas. Eu liberava basicamente pareceres de minha área, eram os poetas populares proibidos, os dramaturgos proibidos da televisão e os shows proibidos também da televisão. O Conselho começou a fazer uma coisa que horrorizou o governo na época, que era admitir a liberação de filmes de sexo explícito. Aquilo foi uma estratégia para que nós demonstrássemos que tudo poderia ser visto, desde que dividido em faixas etárias. As músicas começaram a ser liberadas quase no nível de 98%. Os censores de primeira instância que as proibiram começaram a liberá-las para que não tivessem de ver as músicas serem liberadas um mês, dois meses depois, por causa da atuação do CSC.

E esse teria sido justamente o objetivo de Portela ao regulamentar a criação do Conselho, que deveria funcionar como “uma instituição de colegiados [...] para diminuir, amenizar, tornar mais digerível a brutalidade do órgão onde a censura era exercitada [...]” (ALBIN, 2002, p. 9). O ministro da Justiça, ainda, é retratado no livro de Albin como um homem sagaz, com ideias próprias e liberalizantes e imbuído de coragem para assumi-las (ALBIN, 2002, p. 7).

A historiadora Garcia (2008), contudo, apresenta uma análise distinta de seu mandato em sua tese de doutoramento. No início do subcapítulo destinado a abordar a curta trajetória de Petrônio Portela no Ministério da Justiça – ele morreu cerca de um ano após tomar posse –, a pesquisadora esclarece que o político instituiu “novas diretrizes à censura por considerá-la elemento de fundamental importância no projeto de consolidação democrática”. Mas mais a frente, a historiadora chama atenção para o fato de que embora muitas obras teatrais, literárias e cinematográficas tenham realmente sido liberadas com a reforma promovida por Portela, veículos de comunicação como a televisão e o rádio permaneceram sob a “rígida vigilância” do serviço censório. Além disso, embora tenha defendido o fim da censura política – com exceção àquela destinada a obras que contivessem falácias sobre as autoridades do poder instituído ou incitassem o povo contra o mesmo – Petrônio Portela, segundo Garcia, teria legitimado em seu discurso a censura moral, propondo, inclusive, uma

⁸⁹ Entrevista concedida por Ricardo Cravo Albin ao site “censuramusical.com”. Disponível em: <http://www.censuramusical.com.br/includes/entrevistas/Entrevista_-_Ricardo_Cravo_Albin.pdf>. Acesso em: 05/07/14.

limpeza da linguagem presente em obras de diversões públicas (GARCIA, 2008, p. 200 a 204).

Neste sentido, as novas diretrizes propostas e efetuadas pelo ministro à censura, citadas por Garcia, não teriam sido necessariamente realizadas com o intuito de pulverizar a atividade censória, mas, também, visando consolidar o controle da mensagem ético-moral por parte do Estado autoritário. A experiência singular vivenciada pela censura musical durante os últimos anos da ditadura militar, quando experimentou seu maior grau de centralização e maior números de vetos, principalmente a músicas apontadas por contrariar os bons costumes, corrobora este cenário. A fala de Ricardo Cravo Albin sobre a diminuição do recrudescimento censório provocada pela atuação do Conselho, portanto, deve ser problematizada, por não levar em consideração as particularidades da censura dirigida às diferentes “diversões públicas”.

No âmbito musical propriamente dito, o alcance das mudanças nas dinâmicas da atividade acarretadas pela criação e atuação do CSC pode ser observado na predominância de canções liberadas nesta instância de recurso e no número de pareceres da DCDP que afirmam opinar pela aprovação de obras por seguirem recomendações do Conselho, principalmente nos dois primeiros anos da década de 1980. A partir da análise dos processos censórios selecionados para esta pesquisa, constatou-se que, dentre as letras enviadas para o Conselho requisitando o reexame, 84% delas foram liberadas pelo mesmo. Entretanto, percebeu-se, também, que a utilização desta instância recursal não foi tão difundida entre os artistas, uma vez que somente 22% dos casos de recursos entre os anos de 1980 e 1984 foram dirigidos ao CSC, sendo os outros dirigidos somente à DCDP.

Sobre os argumentos utilizados pelo Conselho para liberarem canções anteriormente vetadas, destacamos, primeiramente, o reconhecimento da importância de alguns dos autores das músicas examinadas para a tradição da música brasileira. No parecer da canção “As faces de Eva”, por exemplo, o documento termina com a constatação de que Rita Lee, compositora da canção, era uma artista consagrada, nacional e internacionalmente⁹⁰. Já sobre Rodolfo da Rocha Carvalho, o Conselho, ao examinar suas canções “Acabou-se o que era doce”, “As festas do Severino” e “O

⁹⁰ Parecer do CSC, 23 de jun. de 1981. In: Processo de censura da música “As duas faces de Eva”, de Rita Lee. DCDO/CP/MU 709.

baile das bonecas”, inicia seu parecer elogiando os 50 anos de atividades artísticas de Carvalhinho, também lembrado por ser “ator, cantor, comediante, compositor, além de poeta popular (...) e tradição do teatro”. O relator do parecer, Cravo Albin, depois de fazer referência à carta de Rodolfo, que se dizia humilhado por ter sido vetado pela censura, diz para o compositor “não levar tão a sério” a primeira decisão do serviço, uma vez que “a história da humanidade está cheia de gênios censurados, desde Sófocles, passando por Shakespeare, até gente nossa de hoje e agora, como Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Chico Buarque, Gonzaguinha e Tutti Quantti”⁹¹.

Estes dois relatórios citados apresentam, ainda, outras justificativas que comumente eram utilizadas para legitimar a liberação de músicas anteriormente vetadas pela DCDP. No parecer de “As duas faces de Eva”, levanta-se a questão da mudança de valores advindos com a revolução dos costumes, que não poderia ser desconsiderada pela censura: “tudo é cada vez mais relativo nos tempos desmistificadores que vivemos, em relação a tabus antigos sobre sexualidade”⁹². Dentro desta lógica, os pareceres do CSC, ainda, pontuavam constantemente o fato de alguns assuntos vetados pelo serviço censório, principalmente aqueles relacionados a “imoralidades”, estarem já presentes no cancionário brasileiro, não havendo, por isso, necessidade de impedir sua difusão. Este foi um argumento utilizado também por alguns censores da DCDP ao longo da década de 1980, conforme será apresentado no capítulo seguinte, e é um exemplo de como as ideias do CSC influenciaram, também, a ação dos técnicos de censura.

No parecer das canções de Carvalhinho, por sua vez, a questão das especificidades dos gêneros musicais dá a tônica ao documento elaborado pelo Conselho. Em relação à marcha de carnaval “O baile das bonecas”, por exemplo, é dito que a malícia e o duplo sentido seriam característicos de canções deste estilo, inclusive “desde a mais remota das festividades do rei Momo”, em épocas com costumes “infinitamente mais ortodoxos”. Já o forró “As festas do Severino”, anteriormente vetado por conteúdo erótico, tem sua liberação sugerida com a seguinte justificativa:

⁹¹ Parecer do CSC, 21 de set. de 1981. In: Processo de censura das músicas canções “Acabou-se o que era doce”, “As festas do Severino” e “O baile das bonecas”, de Rodolfo da Rocha Carvalho. DCDO/CP/MU 709.

⁹² Parecer do CSC, 23 de jun. de 1981. In: Processo de censura da música “As duas faces de Eva”, de Rita Lee. DCDO/CP/MU 709.

São apenas situações de duplo sentido, muito ingênuas em malícia e que não acrescentam nada de mais ou de extraordinário que seja perfeitamente absorvido pela miral pública, sobretudo a dos consumidores habituais desse tipo de música, que precisam até como “tema de lazer” desse tipo de produto cultural.⁹³

O *forró*, ainda, é caracterizado como sendo um gênero muito consumido por larga fatia do mercado, cada vez mais sedenta deste tipo de canção, que estaria principalmente concentrada nas áreas rurais, do interior e naquelas urbanas ocupadas por antigos lavradores do campo. Por fim, o parecer ressalta a qualidade das canções como sendo também um dos motivos delas serem liberadas, resultado do “talento e sensibilidade” do autor, que teria criado uma “estrutura musical de surpreendente bom nível”⁹⁴.

Essa questão dos públicos das canções, também, foi um argumento utilizado pelo Conselho para assegurar a liberação das mesmas. No processo da canção “Meu cowboy”, por exemplo, o relator do CSC ressalta, inicialmente, ser tanto o autor da canção, Beto Mi, quanto a intérprete, Rose Cleide, desconhecidos no plenário, mas provavelmente apreciados entre o “público periférico”. O parecer cita, então, o sociólogo Herbert Marcuse para dizer que estas camadas da sociedade teriam seu “próprio universo de absorção e de consumo de moral e de ética”, sugerindo que este público não seria negativamente afetado pelas imagens eróticas da canção⁹⁵.

Ainda, destaca-se que, se o veto a canções que atentassem à moral foi predominante nos pareceres emitidos pela DCDO, o CSC trouxe à censura musical uma preocupação comum entre os técnicos no início da década de 1970, mas que foi desaparecendo com o processo de uniformização da atividade: o zelo em relação ao valor artístico e cultural de uma obra. Como exemplo, citamos o caso da canção “Nossa Primeira Vez”⁹⁶, de Leugim e Chico Rei.

Já chegou a hora
Começamos agora

⁹³ Parecer do CSC, 21 de set. de 1981. In: Processo de censura das músicas canções “Acabou-se o que era doce”, “As festas do Severino” e “O baile das bonecas”, de Rodolfo da Rocha Carvalho. DCDO/CP/MU 709.

⁹⁴ Parecer do CSC, 21 de set. de 1981. In: Processo de censura das músicas canções “Acabou-se o que era doce”, “As festas do Severino” e “O baile das bonecas”, de Rodolfo da Rocha Carvalho. DCDO/CP/MU 709.

⁹⁵ Parecer do CSC, 21 de set. de 1981. In: Processo de censura da canção “Meu cowboy”, de Beto Mi. DCDO/CP/MU 709.

⁹⁶ Parecer do CSC, mar. 1984. In: Processo de censura da música “Nossa Primeira Vez”, de Leugim e Chico Rei. DCDO/CP/MU 366.

Nossa primeira vez
Faz tempo que espero
Por isso não quero
Passar deste mês
É bom pra nós dois
Não deixe pra depois
O que pode ser já
Por favor se entregue
Não quero que regre
Nosso tempo de amar
Esta noite é nossa
Faça o que possa
Pelo nosso amor
Quero ver você sentir o prazer
Que nunca encontrou
Depois do cansaço
Carinhos te faço
Antes que amanheça
Meu trato é direito
Sem ter preconceito
Dos pés à cabeça
Não fique a pensar
Cuide em colocar
A sua camisola
Porque já tirei
E também coloquei
O disco na vitrola
Apague a luz
Depois me conduz
Sobre seu corpo
Porque meu desejo
Com uma dúzia de beijos
Ainda será pouco

A letra foi inicialmente vetada por quatro técnicos de censura, pelo Chefe do serviço e pela Diretora da DCDP, todos atribuindo esta decisão à sua temática e linguagem supostamente maliciosas. O reexame da letra, então, é requerido pela gravadora da canção ao CSC, que igualmente opina pela não liberação, destacando ser a obra mais uma entre várias “composições musicais xerocopiadas, chatas

monótonas sem qualquer lirismo ou romantismo que pudesse sugerir uma composição musical”. Mais adiante, o parecer enfatiza que “Ser música é arte, e arte é transmitir o belo, então ‘Nossa primeira vez’ não é arte”. Já no caso do processo da canção “Meu cowboy”, já mencionada, embora a letra tenha sido aprovada pelo Conselho, observamos que seu parecer fez questão de ressaltar a má qualidade da canção. Ela foi considerada “fraquíssima ao nosso ouvido e ridícula, nos versos bisonhos ao nosso padrão de avaliação literária” e, adiante, apontada pela sua “má qualidade de suas rimas”.⁹⁷

É interessante, então, notar que, se o Conselho Superior de Censura rechaçava, em seus pareceres, a censura política e moral, principalmente àquela que incidia sobre artistas de reconhecido capital cultural, ele, ao mesmo tempo, retoma o discurso da intelectualidade dos anos 1930, ligada ao DIP, que, conforme apontado no primeiro capítulo, defendia a importância do controle às artes como forma de garantir sua qualidade. As justificativas, argumentações e discursos envolvidos na decisão do exame censório, seja ela feita pelo CSC ou pelos técnicos de censura, serão explorados, por sua vez, a seguir, no terceiro capítulo desta dissertação.

⁹⁷ Parecer do CSC, 21 de set. de 1981. In: Processo de censura da canção “Meu cowboy”, de Beto Mi. DCDO/CP/MU 709.

3. A canção e o censurável

Um dos principais objetivos deste trabalho propõe estabelecer e entender como a heterogeneidade de dinâmicas e discursos presentes no seio da atividade censória pautaram tensões entre as instâncias do serviço e entre seus técnicos e potencializaram os processos de continuidade e rupturas vivenciados pela DCDP. Dentro desse quadro de pluralidades, destacamos, por sua vez, as diversas possibilidades observadas dentre os conteúdos censuráveis, que, indo além das questões moral, política e social, ocorriam também por conta de críticas estéticas às obras, erros gramaticais, informações históricas incorretas, denúncias de plágio e uma suposta defesa da boa cultura nacional. Esse quadro envolvendo as motivações ao veto relaciona-se, principalmente, ao caráter multifacetado presente nas relações estabelecidas entre a atividade censória, artistas, indústria cultural, sociedade e governo militar e chegou a ser, também, um dos fatores responsáveis pelo grande número de discrepâncias entre pareceres relativos a uma mesma canção, que ocorreram até a primeira metade da década de 1970 e ressurgiram no início da década de 1980.

Diante do exposto, propomos um mapeamento das diferentes causas que levaram, durante o período abordado, canções a serem vetadas. Para isso, visando analisar de forma quantitativa o conteúdo censurável, as motivações ao veto foram subdivididas em cinco categorias temáticas estipuladas após uma leitura inicial de nosso corpo documental, respeitando os objetivos propostos pela pesquisa e tomando o cuidado para que elas abrangessem todas as decisões dos técnicos observadas⁹⁸. Posteriormente, cada um dos pareceres favoráveis ao veto presentes nos 1.470 processos censórios, por nós reunidos (contabilizando um total de 3.219 documentos), foram classificados de acordo com essas categorias, revelando-nos a frequência estatística com que cada uma delas – questão moral, questão política, questão social, erros gramaticais e crítica estética – apareceu em nossa amostra de documentos, conforme exibido no gráfico a seguir:

⁹⁸ Esta divisão e categorização da matéria censurada de acordo com as motivações que levavam obras ao veto foram também utilizadas pelas historiadoras Maria Aparecida de Aquino (1999, p. 62 e 132) e Maria Fernanda Lopes Almeida (2009, p. 180), ambas com trabalhos voltados ao exame censório de periódicos.

Gráfico 4 – Mapeamento das motivações ao veto nos pareceres analisados

A seguir, neste terceiro capítulo, analisaremos, quantitativamente e qualitativamente, cada uma dessas motivações ao veto presentes no gráfico anterior, explorando as argumentações dos censores utilizadas para justificar suas decisões; como o aparato legal acerca da censura tratava esses temas proibidos – provendo ou não a eles fundamentação jurídica –; quais os assuntos que causavam maiores discordâncias entre as apreciações dos técnicos e quais as diferenças regionais e temporais observadas nesses procedimentos censórios, ao longo do regime militar.

Conforme apontado no Capítulo 1, os censores se pautavam tanto no discurso consolidado pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN), quanto na legislação censória, para delimitar a figura daqueles que seriam os inimigos do Estado. Em relação à DSN, por exemplo, ela aponta para o perigo de uma guerra revolucionária, conceito que implica em um “conflito, normalmente interno, estimulado ou auxiliado do exterior, inspirado geralmente em uma ideologia, e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação” (ALVES, 1984, p. 37). No caso brasileiro, os comunistas representavam esses “inimigos de combate” e seu *modus operandi*

associava-se, principalmente, à exploração da vulnerabilidade das sociedades “democráticas” através de armas psicológicas, aplicadas de forma indireta e caracterizadas pela pluralidade. Dentre essas armas subversivas, a Doutrina destaca o controle ideológico, a crítica ativa ao regime, o incitamento à revolta contra as autoridades e a instrumentalização da cultura como meio de adensamento da ideologia de esquerda (ALVES, 1984, p. 39).

Essa última preocupação com a ação subversiva, no campo cultural, está presente, por sua vez, na legislação censória. O decreto-lei 1077/70, por exemplo, alerta, em seu preâmbulo, para a obediência, por parte dos meios de comunicação como televisão e rádio, de um plano subversivo que colocaria em risco a segurança da nação. Já o Art. 2 da Lei 5.536/68 impõe o veto a obras que, de qualquer modo, atentassem “contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático”. E foi justamente para englobar e analisar casos em que músicas foram vetadas pelo serviço censório por criticarem diretamente o governo ditatorial e suas políticas – assim como, de alguma forma, incitar a revolta contra o mesmo – que foi criada a categoria “Questões Políticas”, representando 9% das decisões dos técnicos favoráveis à censura de obras musicais, conforme mostra o Gráfico 4.

Primeiramente, é importante ressaltar que esse era um tema espinhoso dentro da DCDP. Segundo Garcia (2008), a instituição da censura estritamente política no órgão contra, por exemplo, as “obras de protesto” seria a maior amostra da existência de uma grande conexão entre censores e governos militares. Consequentemente, muitos técnicos negavam publicamente que faziam essa censura, pois “denunciar tal prática significava assumir que a entidade, que se projetava como guardião dos valores éticos-morais da sociedade, feria tanto os princípios básicos da Constituição como também servia aos interesses políticos dos governos” (GARCIA, 2008, p. 36). Além do mais, ao defender os interesses políticos do Estado, os censores encobriam os crimes cometidos e as mentiras sustentadas pelo regime, traindo também, dessa forma, sua suposta missão de tutelar e proteger a sociedade.

Há momentos em que a censura chega a questionar a veracidade de críticas, contidas nas músicas, sobre falta de liberdade, repressão política à oposição ou injustiça social. Nos pareceres da música “Paz e amor”, por exemplo, o primeiro censor da letra afirma que a mesma “apresenta uma imagem negativa e não

verdadeira da nossa realidade”⁹⁹, uma vez que a canção aborda a existência de uma guerra na qual os inimigos não deixam seus irmãos viverem e impedem a sociedade de amar, obrigada a pegar em armas para se defender. Já outro técnico concorda com o colega: “De fato, a letra fala de guerra inexistente no país e tem, sem dúvida, a intenção de criar em nossa terra grupos de protesto contra uma situação que não nos diz respeito”¹⁰⁰. Não diria respeito a quem, à censura? À própria sociedade?

Na mesma direção discursiva, o censor responsável pelo exame da letra “Esfera sem controle” afirma: “A referida letra [...] aborda de maneira desonesta a situação social, mostrando uma força opressora inexistente, [...] numa colocação política abusiva e comprometedora”¹⁰¹. Consequentemente, se, por um lado, os censores evitavam assumir publicamente que vetavam temas políticos, negando assim uma aproximação com o autoritarismo vigente, eles não tinham a preocupação de esconder essa posição de defesa do regime em seus pareceres.

Para um melhor entendimento sobre a maneira pela qual essa censura estritamente política foi realizada pelo serviço, dividimos os pareceres dessa categoria em subtemas, conforme mostra a tabela a seguir:

⁹⁹ Parecer de censor desconhecido, 16 nov. 1971. In: Processo de censura da música “Paz e amor”, de Celmar M. de Sá e Carlos Alberto Queirós. DCDO/CP/MU 341.

¹⁰⁰ Parecer do censor C. Montebello, 4 dez. 1971. In: Processo de censura da música “Paz e amor”, de Celmar M. de Sá e Carlos Alberto Queirós. DCDO/CP/UM 341.

¹⁰¹ Parecer de Luiz Horta Fernandes, 15 set. 1977. In: Processo de censura da música “Esfera sem controle”, de Edson Lopes Pozzi. DCDO/CP/UM 725.

Tabela 2 – Subdivisão da categoria política

SUBTEMAS DE MOTIVAÇÕES POLÍTICAS	Nº DE PARECERES	%
Repressão	60	20,69%
Inconformismo	43	14,83%
Crítica ao regime	39	13,45%
Ausência de liberdade	34	11,72%
Revolução	28	9,66%
Menção desonrosa às Forças Armadas	14	4,83%
Censura	9	3,10%
Menção desonrosa aos símbolos nacionais	9	3,10%
Crítica à ordem	9	3,10%
Crítica às autoridades	6	2,07%
Incitamento contra o regime	5	1,72%
Política externa	5	1,72%
Menção indesejada a fatos históricos	5	1,72%
Incitamento contra autoridades	4	1,38%
Crítica à apatia da sociedade	4	1,38%
Menção indesejada a personalidade política	4	1,38%
Contestação da ordem	2	0,69%
Crítica à burguesia	2	0,69%
Crítica à sociedade	2	0,69%
Anistia	1	0,34%
Corrupção	1	0,34%
Guerra	1	0,34%
Homem de bem	1	0,34%
Luta armada	1	0,34%
Tortura	1	0,34%
TOTAL	290	

As “obras de protesto”, citadas por Garcia (2008), mostraram-se, segundo a ótica dos censores presente nos pareceres analisados, uma categoria musical com características temáticas, e mesmo estéticas, muito bem delimitadas, que, a todo o momento, eram “reconhecidas” pelos técnicos durante o exame. Sua linguagem seria marcada pela astúcia e pelo simbolismo (elementos constitutivos da chamada “linguagem da fresta”, já abordada no Capítulo 2) e sua sonoridade estaria relacionada a uma moderna música brasileira, com sons irreverentes, atrelados a um público jovem. No parecer da música “Campos”, o censor expõe que

As letras musicais em epígrafe seguem a tendência da moderna música nacional e internacional, fazendo o gênero da chamada música de protesto, Pop, muito a gosto dos jovens. São escritas inteligentemente, a linguagem é simbólica, podendo gerar diferentes interpretações.¹⁰²

Ainda, na concepção dos técnicos de censura, além de propiciar múltiplas interpretações, as canções de protesto seriam notadamente perigosas por “despertar dúvidas, solapar convicções”¹⁰³, podendo alcançar este intuito tanto através de uma “mensagem agressiva”, quanto “aparentemente romântica”¹⁰⁴. No processo da canção “Caçador e perseguido”, o censor vai além, nessa tentativa de descrever o *modus operandi* dos compositores tidos como “subversivos”, destacando que a referida música seria um grito de guerra e revolta, inconsequente e global, com o objetivo de eliminar a capacidade de raciocínio do povo, e o “mergulhar num conjunto de revolta incontida e sem rumo certo, à mercê dos interessados pela revolta social”¹⁰⁵.

Por sua vez, o parecer da canção “Ave funda” explicita trechos da legislação censória que justificariam o veto às obras de protesto:

É uma música de protesto, de fundo político, objetivando conscientizar o povo para uma revolta contra o governo, o que não comporta no bojo das leis censórias: “... for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes” e “... ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional”. Numa simples leitura do poema visualizamos a mensagem direta e ostensiva do autor contra o regime atual

¹⁰² Parecer de censor desconhecido, 16 nov. 1971. In: Processo de censura da música “Campos”, de Tetê Catalão e Luiz Maranhão. DCDO/CP/MU/CX 714.

¹⁰³ Parecer do censor Antonio Gomes Ferreira, 25 jul. 1973. In: Processo de censura da música “Semi-Deus”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. DCDO/CP/MU/CX 643.

¹⁰⁴ Parecer do censor Antonio Gomes Ferreira, 25 jul. 1973. In: Processo de censura da música “Figa de guiné”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. DCDO/CP/MU/CX 643.

¹⁰⁵ Parecer de A. Gomes Ferreira, 16 fev. 1975. In: Processo de censura da música “Caçador e perseguido”, de Arnaldo Augusto R. Sisson e Fernando Affonsa F. Ribeiro. DCDO/CP/UM 656.

do país. Firmado nas alíneas “d” e “g” do art. 41 das normas regulamentadas pelo dec. 20493, somos pela não liberação.¹⁰⁶

Pontuamos, sobre este aspecto, que as músicas vetadas por conta de seu teor político foram aquelas com maior porcentagem de menção à legislação nos pareceres censórios. Segundo o mapeamento quantitativo realizado por esta pesquisa, 53,6% dos documentos dessa categoria indicaram a que decreto ou lei estavam obedecendo, sendo que, em 82% desses casos, as alíneas “d” ou “g” do decreto 20.493/46 foram mencionadas. Isso aponta, por um lado, para uma tentativa de legitimar e normatizar a censura política, conferindo a ela ares de objetividade e institucionalidade. Mas, por outro, a utilização do decreto de 1946, nessa motivação ao veto, mostra que, mesmo no momento em que os censores agiam visando preservar a imagem do regime, não o faziam utilizando o aparato legal por ele criado.

Já em relação ao seu conteúdo ideológico, a maior parte das letras consideradas pelos técnicos como sendo de protesto foi censurada por remeter de maneira negativa a aspectos políticos da realidade brasileira naquele período, algumas chegando a mencionar nominalmente a ditadura militar, como é o caso da canção “Realidade”, de Maria Aparecida Pinto e Joemir de Souza:

Há protestos para canto livre
 Liberdade triste
 Sem direito algum
 Um homem existe
 Mas um homem que proclama a
 Verdade é massacrada pela
 Sociedade injusta e sem razão
 Cada palavra justa tem uma sina
 É a guilhotina do poder da nação
 Mas a coragem é a razão da luta
 Contra a força bruta da ditadura
 Na multidão em exílio
 Outro condenado e torturado
 Na lucidez de raciocínios pedem
 Extermínio a classe burguesa

¹⁰⁶ Parecer de A. Gomes Ferreira, 2 dez. 1975. In: Processo de censura da música “Ave funda”, de Luciana Alabarse. DCDO/CP/UM 658.

No solo pátria querem diminuir os conflitos
 Calarem os gritos com sensatez
 Praticando com democracia
 A racional justiça sem estupidez

A música foi enviada ao serviço de censura em fevereiro de 1982, recebendo quatro pareceres negativos, sendo que somente dois deles descreveram o que propiciou a decisão pelo veto. Sua letra aborda muitos dos temas elencados na tabela exposta anteriormente e que foram constantemente apontados pelos técnicos como diretamente afrontosos ao regime e um perigo à sua manutenção: resistência, ausência de liberdade, repressão, injustiça social, exílio, tortura, luta de classes e revolução. Dentre esses assuntos, por sua vez, os censores apontaram para os dois últimos como sendo aqueles mais problemáticos presentes na letra, chamando a atenção, em seus pareceres, para os versos “Na lucidez de raciocínios pedem/extermínio a classe burguesa”. O primeiro técnico, por exemplo, afirma que a letra incitaria o povo a se rebelar contra o regime político, ao mesmo tempo em que de insurgiriam através da luta de classes¹⁰⁷.

Por sua vez, o segundo técnico responsável pelo exame da obra considera a mesma mais um exemplo de como os poetas descrevem as “mazelas universais”, através de uma “visão lírica refletora da cosmovisão angustiada”. Entretanto, apesar de reconhecer a subjetividade envolvida no ato da criação artística, ele decide pelo veto à canção pelo fato do posicionamento político dos autores contra um “regime representativo e democrático” se sobrepor ao lirismo. Essa postura ainda seria agravada, segundo o censor, pelo fato da letra musical defender os conflitos políticos como forma de resolução para o problema, comprometendo, assim, a “preservação da paz social, indispensável à própria conservação da faculdade de liberdade de expressão”¹⁰⁸.

Já em outros casos, eram especificamente as atrocidades cometidas pelo Estado autoritário os assuntos cerceados do texto musical, como na canção “Lila e Zizi”, que denuncia o uso, pelo aparato repressivo, de um dos maiores hospitais

¹⁰⁷ Parecer de Odila Valadares, 1 mar. 1982. In: Processo de censura da música “Realidade”, de Maria Aparecida Pinto e Joemir de Souza. DCDO/CP/UM 247.

¹⁰⁸ Parecer de Manoel Adam, 1 mar. 1982. In: Processo de censura da música “Realidade”, de Maria Aparecida Pinto e Joemir de Souza. DCDO/CP/UM 247.

psiquiátricos do país, o Juqueri, localizado na Grande São Paulo, como centro de tortura a presos políticos:

Lila, Zizi
 Me guardem aqui
 Senão os home me mandam de novo
 Pro Juqueri, Juqueri...
 Me vasculharam os bolsos
 Me meteram no calabouço
 E me deixaram duro
 E me deixaram duro
 Me marcaram com cigarros
 Quase me suicidaram
 E me deixaram nú
 E me deixaram nú
 [...]
 Me raspam a cara
 Me deram choque elétrico
 Me botaram no pau-de-arara
 E me soltaram epilético
 E pra ser mais explícito
 Me deixaram paraplégico
 Me deixaram paraplégico
 Lila, Zizi...

Em seu parecer sobre essa canção, o censor Geraldo de Macedo Coelho opina pelo veto da mesma, uma vez que sua letra descreveria, detalhadamente, a violência aplicada a uma pessoa, como forma de aludir às “torturas que seriam realizadas nas prisões”¹⁰⁹. A conjugação do verbo “ser”, pelo técnico, no futuro do pretérito, e não no presente, por sua vez, é uma forma de negação da denúncia feita pela música. Novamente, portanto, fica claro o esforço dos agentes censórios não somente de impedir a divulgação de denúncias contra a ditadura, mas, também, defender uma imagem falaciosa sobre o cenário político do período, supostamente composto por um regime democrático, com direito à liberdade e ausência de repressão através do uso da violência. Ao fim do parecer, ainda, o técnico atrela sua

¹⁰⁹ Parecer de Geraldo de Macedo Coelho, 20 jan. 1982. In: Processo de censura da música “Lili e Zizi”, de Aldy Carvalho. DCDO/CP/UM 259.

decisão à alínea “h” do decreto-lei 20.493/46 – que determina o veto a obras que poderiam “induzir ao desprestígio das forças armadas”.

Há, entretanto, alguns temas apresentados na tabela anterior que, embora não representem críticas ao regime militar, de alguma forma eram considerados, pelos censores, atentatórios à ordem política. É o caso, por exemplo, de canções vetadas por tratarem de qualquer forma de inconformismo. Observemos a letra da canção “Você vai me seguir”, de Chico Buarque e Ruy Guerra, enviada ao serviço censório em 1974:

Você vai me seguir
 Aonde quer que eu vá
 Você vai me servir
 Você vai se agachar
 Você vai resistir
 Mas vai se acostumar
 Você vai me agredir
 Você vai me adorar
 Você vai me pedir
 Você vai se gastar
 E vem me seduzir
 Me possuir
 Me infernizar
 Você vai me trair
 Você vem me beijar
 Você vai me cegar
 E eu vou consentir
 Você vai conseguir
 Enfim me apunhalar
 Você vai me velar,
 Chorar, vai me cobrir
 Vem me ninar, me nina, me nina, menina me nina, menina...

Apesar de a música, por um lado, insinuar uma atmosfera erótica e, por outro, explorar “as relações de força e a valorização da obediência, mascarada pelas palavras de ordem durante a ditadura” (MARTINS, 2004, p. 11), não são esses os motivos alegados pelo técnico de censura para vetar a canção:

A letra musical acima mencionada, além de ter sido elaborada em linha flagrantemente mórbida, sobrecarregando os sentidos de mensagens de matizes sensuais e doentias, demonstra uma insatisfação com uma realidade incômoda, detonando filosofia inconformista e predispondo o público a uma reação contrária, de refugio e contestação. [...].¹¹⁰

Consequentemente, o sentimento de inconformismo – ocorra ele, por exemplo, perante uma “realidade incômoda”, uma situação individual, as regras sociais, a instituição da família ou mesmo um relacionamento amoroso – é visto como um gatilho a ser disparado contra a ordem política. A mesma linha argumentativa pode ser observada no parecer da canção “Dentes Mortais”, de Victor Soares de Gouvea:

A composição é alicerçada num vocabulário solto, um tanto desconexo. O autor defende a idéia de que vivemos num submundo cheio de terror e ódio abafados pelas cores da TV. A mensagem altamente negativa contida em cada palavra, tem por efeito traduzir uma realidade de descontentamento, literalmente deformada por um ponto de vista parcial e pessimista. A divulgação de semelhante mensagem apenas contribui para imprimir na mente dos ouvintes uma exagerada dose de violência e insegurança, motivo pelo qual opinamos pela sua proibição [...].¹¹¹

Já sobre o subtema “política externa”, presente em 5 dos pareceres favoráveis ao veto desta categoria, é possível observarmos dois cenários distintos. Em parte destes casos, notamos, nos discursos dos técnicos, a tentativa de preservar relações diplomáticas entre o Brasil e outras nações, impedindo, para isso, que críticas a estas últimas fossem divulgadas em músicas brasileiras. É o que ocorre no processo da canção “Palestina”, vetada pelo fato de a música “atacar” Yasser Arafat, o que poderia “prejudicar a cordialidade entre os povos brasileiros e palestinos”¹¹². Na letra enviada à censura, estão grifados os versos “Monstro que nasce para o mal/Matar é seu ideal/o mundo precisa ver/Yasser Arafat morrer”.

Por outro lado, o ato de censurar uma letra por menções depreciativas a outros países também visava impedir a divulgação de cenários internacionais que pudessem ser comparados à realidade, principalmente repressora, do país naquele período. A canção “Protexto Hippie”, por exemplo, é considerada pelo censor propaganda ideológica da, por ele denominada, “esquerda festiva”, uma vez que sua letra trataria

¹¹⁰ Parecer de Valmira N. de Oliveira, 5 mar. 1974. In: Processo de censura da música “Você vai me seguir”, de Francisco Buarque de Holanda e Ruy Guerra. DCDO/CP/UM 725.

¹¹¹ Parecer de Célia Carneiro Durand, 27 jun. 1977. In: Processo de censura da música “Dentes Mortais”, de Victor Soares de Gouvea. DCDO/CP/UM 725.

¹¹² Parecer de Katya de Fátima Fernandes, 21 out. 1982. In: Processo de censura da música “Palestina”, de Roberto Amadeu. DCDO/CP/UM 247.

de forma crítica “certas situações que os EEUU se envolvem em sua política”¹¹³. Já no caso da letra “O refugiado”, a mesma foi vetada por fazer menção à repressão na época da Guerra de Independência em Angola, sendo, então, sua intensão considerada “equívoca”, com “proposta contestatória” e “consequências imprevisíveis”¹¹⁴.

Por fim, analisemos alguns exemplos de músicas vetadas por “menção indesejada a fatos históricos” e “menção indesejada a personalidade política”. No primeiro caso, músicas foram censuradas principalmente por tratarem da escravidão e reportarem, através desse tema, a falta de liberdade. Essa relação entre processos históricos foi estabelecida pela censura no processo da canção “Negro”, de Hercules Alves Viana, que teve os seguintes trechos grifados durante o exame censório:

Negro que trabalhava rasgado
 Tinha seu corpo suado
 Dia e noite sem parar
No tempo que não havia lamento
 Negro tinha sofrimento
 Era um tronco e nada mais
Foi no país da liberdade
Sem poder se separar
Brasil...Brasil...Brasil...
 Já foi terra de Senhor e de Sinhá
 Ôô Ôô Ôô
 Negro não é escravo não senhor
 Ôi Negro...

Os trechos sublinhados, principalmente nos últimos versos, demonstram uma tentativa, por parte do técnico, de demonstrar que a letra poderia, também, referir-se ao período do regime militar. Em seu parecer, esclarece que o veto se deu em função de seu “caráter dúbio”, pela possibilidade de se “supor uma alusão crítica à inexistência de liberdade atualmente”, e pelo seu refrão “taxativo”, afirmando que “Negro não é escravo não”. Ao fim do parecer, o técnico ainda afirma estar

¹¹³ Parecer de José Ferreira, 23 ago. 1973. In: Processo de censura da música “Protexto Hippie”, de José Roberto da Cunha. DCDO/CP/UM 644.

¹¹⁴ Parecer de Maria José de Moura, 23 fev. 1976. In: Processo de censura da música “O refugiado”, de Jader de Oliveira e Clésio Barreto. DCDO/CP/UM 736.

obedecendo ao artigo “g” do decreto 20.493: “ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais”¹¹⁵

Já o veto à canção “Um homem não é um homem” apresenta outra lógica censória: músicas vetadas por supostamente denegrir a imagem de personagens históricos que serviam como heróis nacionais. Na letra em questão, conta-se a história de Joaquim José da Silva Xavier, catador de lixo, que enfrenta a miséria vivenciada por muitos brasileiros. O censor, então, proíbe sua liberação, não somente pela música abordar o problema social “que não seria do interesse do governo divulgar: o marginalismo”, mas também pelo desprestígio a “figura importante da nossa história”, que seria Tiradentes¹¹⁶.

Por sua vez, a segunda motivação ao veto apontada anteriormente, “menção indesejada a personalidade política”, nos chamou atenção não somente por censurar críticas a personalidades políticas vinculadas ao regime, como foi o caso da canção “Eu entrego a Deus”, vetada, dentre outros motivos, por conter uma possível cacofonia no verso “o doutor que deu fim no meu dinheiro”, que remeteria ao então ministro da Secretaria do Planejamento da Presidência Delfim Netto¹¹⁷.

Isso porque, no caso de políticos que reconhecidamente faziam oposição à ditadura, a simples menção a seus nomes poderia justificar, na ótica da censura, o veto. Vejamos o exemplo da música “Valor dos mineiros”, de Amarildo e Batistinho:

Eu ouço falar em mineiro
Desde o tempo de menino
Santos Dumont e Tiradentes
E o famoso Jucelino
De certos tempos pra cá
Ouvimos falar de dois
Pelé veio primeiro
Mostrou ser grande guerreiro
O Tostão veio depois

¹¹⁵ Parecer das censoras Maria Luiza Barroso Cavalcante e Maria das Graças Sampaio Pinhati, 19 fev. 1974. In: Processo de censura da música “Negro”, de Hercules Alves Viana. DCDO/CP/UM 648.

¹¹⁶ Parecer das censoras Dalva Radicce Marinho, 24 nov. 1977. In: Processo de censura da música “Um homem não é um homem”, de João Batista e Grupo dos Pobres. DCDO/CP/UM 725.

¹¹⁷ Parecer do censor Jean Batista Machado, 21 jan. 1981. In: Processo de censura da música “Eu entrego a Deus”, de Luiz Gonzaga Jr. DCDO/CP/UM 46.

Jucelino fez Brasília
Por ter nobre intuição
Santos Dumont foi o grande
Patrono da aviação
Tiradentes foi o mártir
Morreu pela independência
O Pelé é o rei da bola
E o Tostão na sua escola
É o rei da inteligência
Nesta Copa de 70
Nós fomos bem premiados
Nosso time foi uma metralha
Quando entra no gramado
Com Pelé e Tostão jogando
A conquista foi fatal
Trouxeram do estrangeiro
Para o país brasileiro
O tri campeão mundial
A nossa dupla de área
Tem talento sem igual
Pois foi um grande pavor
Para a defesa rival
Pelé e Tostão no comando
O Brasil sempre ganhou
Foi um vendaval da glória
Ficou na nossa memória
Aqueles gritos de goooooll

A canção exalta a importância, para a história do Brasil, de personalidades mineiras, no âmbito científico, político e, principalmente, futebolístico, já que a Copa de 70 é o principal mote da letra. Consequentemente, o veto a essa obra não está relacionado à tentativa de impedir a disseminação de uma mensagem negativa sobre o governo, nem às possíveis interpretações críticas que poderiam surgir em consequência da sua divulgação, mas, sim, propiciar o esquecimento de figuras que

foram banidas da vida política do país.¹¹⁸ Da mesma forma, a música “Jango” – que contava a história de um pescador cujo nome intitulava a canção – foi vetada por conter “uma analogia simbólica que não pode ser admitida por se tratar de elemento cassado”¹¹⁹.

Embora a questão estritamente política tenha sido um importante aspecto da censura à canção efetuada pela DCDP, como demonstrado anteriormente, ela não motivou a maior parte dos vetos ocorridos durante o período abordado. Já se observarmos o Gráfico 4, podemos constatar que o número de vetos atrelado à defesa dos bons costumes é significativamente maior em relações às demais motivações constatadas, representando 81% do total de pareceres que censuraram canções.

É importante, entretanto, estabelecer o que levava os técnicos a tomarem para si a função de proteger os valores morais conservadores da sociedade; como a argumentação da censura em relação a essa preocupação era construída; como a legislação era utilizada pelos técnicos nesse sentido e quais implicações essa postura possuía perante os interesses específicos do Estado autoritário. Para auxiliar nessa análise, dividimos os pareceres dessa categoria em subitens, conforme mostra a tabela a seguir:

¹¹⁸ Parecer de censor desconhecido, 1971. In: Processo de censura da música “Valor dos mineiros”, de Amarildo e Batistinho. DCDO/CP/UM 729.

¹¹⁹ Parecer de censor desconhecido, 1971. In: Processo de censura da música “Jango”, de Eurindo e Mário de Ornellas Júnior. DCDO/CP/UM 729.

Tabela 3 – Subdivisão da categoria moral

SUBTEMAS DE MOTIVAÇÕES MORAIS	Nº DE PARECERES	%
Erotismo	1687	64,98%
Linguagem imprópria	300	11,56%
Drogas	122	4,70%
Homossexualidade	107	4,12%
Traição	86	3,31%
Amor livre	70	2,70%
Prostituição	58	2,23%
Crime	43	1,66%
Violência	27	1,04%
Religião	24	0,92%
Novos costumes	16	0,62%
Aborto	10	0,39%
Alcoolismo	8	0,31%
Suicídio	6	0,23%
Desrespeito à mulher	5	0,19%
Maldiz gravidez	4	0,15%
Impotência	3	0,12%
Hippie	3	0,12%
Crítica ao casamento	3	0,12%
Androgenia	3	0,12%
Incesto	2	0,08%
Inseminação artificial	2	0,08%
Ofensa à família	2	0,08%
Virgindade	2	0,08%
Desestímulo ao trabalho	1	0,04%
Desobediência infantil	1	0,04%
Divórcio	1	0,04%

Os temas elencados, aparentemente, não apresentam semelhanças com as chamadas músicas de protesto, apontadas, pelos censores, como aquelas que versavam sobre falta de liberdade, censura, exílio, críticas ao exército, resistência à ordem ou luta contra o regime vigente. Os técnicos, entretanto, estavam cientes da importância política em impedir a disseminação de “imoralidades”, principalmente se analisarmos a legislação que eles constantemente consultavam e citavam em seus pareceres.

Na coletânea “Censura Federal”, organizada pelos próprios censores, encontramos o argumento de que preservar a integridade da família brasileira, que guardaria uma larga tradição de moralidade, era uma forma de combater o “processo

insidioso do comunismo internacional, que insinua o amor livre para desfibrar as resistências morais de nossa sociedade” (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, P. 143). Já o Decreto-Lei nº 1.077/70 estabelece a mesma relação, ao considerar que a exteriorização de novos costumes pelos meios de comunicação destruiriam os valores da sociedade brasileira, colocando em risco tanto a instituição da família e formação da juventude quanto a segurança nacional.

Nessa concepção, a resistência moral e política, encabeçadas por parte da sociedade, estavam imbricadas no imaginário anticomunista dos censores, o que explica o fato do apelo sexual, principal “instrumento dos subversivos”, ser a motivação mais apontada pelos agentes censórios como motivo para o veto nos processos analisados. Além do mais, a célula familiar, que pela ótica dos técnicos era posta em risco pelas músicas inseridas nessa temática, representava um dos pilares de sustentação do discurso moralista do estado autoritário, que buscava, através dele, apoio junto a setores da sociedade ligados a uma tradição de valores conservadores.

O ato, portanto, de proibir uma letra em virtude de seu conteúdo imoral estaria intrinsecamente ligado à defesa da segurança nacional e da ordem vigente, o que demonstra a mescla que ocorreu na censura musical, desse período, entre uma tradicional preocupação brasileira com a conservação dos bons costumes da sociedade e os interesses coercitivos específicos do regime então vigente. As palavras do censor de “Menino Jesus” ao vetar a música por esta ser supostamente desrespeitosa à religião católica – “defender os valores morais para o curso da Revolução Brasileira”¹²⁰ –, mostram que os técnicos tinham consciência de que, ao proibirem mensagens contrárias aos bons costumes, tanto as famílias quanto o regime estariam “a salvo” dos “planos subversivos”, o que fazia dessa proibição um ato político.

Esta mesma ótica anticomunista pode ser observada, também, em relação às drogas, tendo em vista que o próprio discurso do governo defendia que, para a esquerda, seria

¹²⁰ Parecer de censor desconhecido, 18 de mar. de 1971. In: Processo de censura da música “Menino Jesus”, de Chico Buarque. DCDO/CP/UM.

muito fácil conquistar o país com a utilização de tóxicos. Estes afetam a masculinidade dos moços e fazem as moças perderem seu instinto de defesa moral. Por isto são um perigo real, um mal que se alastra [...] trata-se de um plano para enfraquecer a nação, um plano subversivo.¹²¹

No âmbito da censura, o veto a esta temática estava atrelado, ainda, a uma suposta tentativa de “proteção ao ser humano”, salvando-o da marginalização social¹²². A homossexualidade, por sua vez, é, de forma implícita, também citada no documento transcrito anteriormente, já que o “plano subversivo” incluía, ainda, afetar a masculinidade dos homens para desestruturar sua concepção de moralidade, desestruturando, também desta forma, suas convicções políticas.

Nos pareceres censórios, as relações homoafetivas eram constantemente caracterizadas de forma pejorativa, sendo consideradas “sintomas de uma doença” e denominadas pelos técnicos de “anto-sociais”, “aberrações sexual”, “anormais”, “anomalias”. Nesse discurso, ainda, a menção ao tema era considerada deseducativa e uma forma direta de apologia, podendo levar, principalmente os jovens, a “reproduzir” os atos que eram descritos nas canções. No processo da canção “Gaiola das loucas”, por exemplo, o censor justifica o veto à obra “visando a preservação da saúde mental e tendências da criança e do adolescente”¹²³. Já sobre a letra “Psicologia”, o técnico opina pela censura da mesma pelo fato do “o autor tratar tal aberração sexual como uma prática normal, desde que haja amor, e sendo este um comportamento não aceito dentro dos nossos padrões de moralidade”¹²⁴.

A censura às drogas e às relações homoafetivas apresentam, também, mais uma questão em comum: a opção pelo veto a esses temas era uma unanimidade, em todo o período analisado, tendo, conseqüentemente, gerado um baixíssimo índice de discrepância entre as decisões censórias. No caso dos entorpecentes, é interessante ressaltarmos que mesmo músicas detentoras de um discurso contra as drogas acabavam por serem vetadas, já que, segundo o censor da canção “Viver no morro”,

¹²¹ Departamento Estadual de Arquivo e Microfilmagem do Paraná – DEAP/Departamento de Ordem Política e Social – DOPS, Pasta 1547.

¹²² Parecer da censora Sélia Stolto, 10 de nov. de 1982, Brasília. In: Processo de censura da música “Espaço infinito”, de Pedro Gilberto Heck. DCDO/CP/MU/CX 284.

¹²³ Parecer do censor Drauzio Coelho, 14 de mai. de 1976, Brasília. In: Processo de censura da música “Gaiola das loucas”, de Hugo Blanco. DCDO/CP/MU/CX 736.

¹²⁴ Parecer da censora Arlete Corrês, 17 de jun. de 1977, Brasília. In: Processo de censura da música “Psicologia”, de Ubiratan Martins. DCDO/CP/MU/CX 725.

a própria legislação proibia claramente a menção a essas substâncias, já que isto poderia levar à sua utilização, principalmente por parte de dependentes químicos¹²⁵.

Sob outra perspectiva, a questão da defesa dos bons costumes estava, ainda, atrelada à tentativa de manter a ordem pública e, conseqüentemente, política, através de vetos a músicas que, por exemplo, influenciassem, na ótica da censura, a prática de crimes. Dentro desse quadro – no qual, para a censura, as informações veiculadas pelas músicas passariam a ser consideradas normais e cotidianas por parte do público¹²⁶ – estão presentes canções censuradas por despreverem carros em alta velocidade – contrariando, supostamente, as leis de trânsito –, por abordarem o tema do aborto ou por relatarem crimes passionais.

A relação entre revolução de costumes e incitamento da sociedade contra o regime vigente, por parte da oposição, nos aponta, por sua vez, para uma discussão existente na historiografia acerca da separação conceitual entre censura política e moral. Na linha defendida pelo historiador Carlos Fico (2002), por exemplo, a censura “estritamente política” é associada principalmente àquela realizada à imprensa e sua sistematização só se mostrou possível através da vitória indiscutível da “linha dura”¹²⁷, no cenário nacional, com a subida de Costa e Silva à Presidência da República – o que, ao mesmo tempo, impulsionou a implantação da censura política, em menor escala, às diversões públicas (FICO, 2002, p. 4). A censura moral, por outro lado, era principalmente voltada para livros, revistas, rádio e TV e caracterizada pela presença constante na história brasileira (FICO, 2002, p. 6). Apesar de reconhecer que havia casos em que a política era alvo do crivo dos técnicos da DCDO e jornais eram proibidos de publicar notícias consideradas imorais, Fico ressalta a importância de separar essas duas dimensões, principalmente em relação ao discrepante caráter constitucional que elas possuíam dentro do aparato repressivo (FICO, 2002, p. 7). Já em uma perspectiva contrária, Kushnir (2001, p. 127) é categórica ao afirmar que não há como distinguir as duas categorias, haja vista que qualquer tipo de censura é um ato político.

¹²⁵ Parecer de censor desconhecido, 2 de fev. de 1984, Brasília. In: Processo de censura da música “Viver no morro”, de Donizete Pires de Minanda. DCDO/CP/MU/CX 437.

¹²⁶ Parecer da censora Arlete Aparecida Corrêa, 17 de jun. de 1977. In: Processo de censura da música “Psicologia”, de Ubiratam Mariano. DCDO/CP/MU/CX 725.

¹²⁷ Essa tipologia entre “linha dura” e “moderada”, utilizada por Fico, é, entretanto, problematizada pelo próprio historiador, por considerar seu caráter “simplista, que não distingue nuances entre os militares” (FICO, 2002, p. 4).

Separar radicalmente a esfera moral da política, dentro da lógica censória, é uma postura problemática por não deixar claro que o ato de proibir uma letra em virtude de seu conteúdo imoral era uma forma, na ótica dos técnicos, de preservar o regime da ameaça comunista, conforme demonstrado anteriormente. Mas se de certa forma essa preocupação moral está intrinsecamente ligada ao pensamento político-ideológico dos agentes repressores, devemos levar também em consideração que a censura de costumes era aquela legitimada pelos setores mais conservadores da sociedade, embasada na legislação censória e assumida pelo regime, além de ter uma conotação missionária, atrelada à tradição censória de períodos anteriores.

Para exemplificar a linha tênue que distinguia as esferas política e moral dentre as motivações que levavam músicas a serem vetadas, analisemos o processo censório da canção “Black is Beautiful”, de Marcos e Paulo Sérgio Valle, vetada pela censura, em novembro de 1970, com a seguinte letra:

Hoje cedo na rua do Ouvidor
 Dez mil louros horríveis eu vi
 Eu quero um homem de cor
 Um deus negro do Congo ou daqui
 Que melhore meu sangue europeu

 Black is beautiful
 Black is beautiful
 Black beauty so peaceful
 I wanna a black beautiful

Após esse primeiro parecer negativo, entretanto, os artistas rapidamente reelaboraram a música, o que fez com que ela, após reexame, fosse liberada, alguns dias mais tarde, sob essa nova configuração:

Hoje cedo na rua do Ouvidor
 Quantas louras horríveis eu vi
 Eu quero uma dama de cor
 Uma deusa do Congo ou daqui
 Que se integre no meu sangue europeu

 Black is beautiful
 Black is beautiful

Black beauty is so peaceful
 I want a black beautiful

Hoje à noite amiga negra eu vou
 Enfeitar meu corpo no teu
 Eu quero essa dama de cor
 Minha deusa do Congo ou daqui
 Que s'integre no meu sangue europeu
 Black is beautiful, etc...

Na versão inicialmente enviada à censura, um eu lírico feminino demonstrava sua gana por um homem negro, cuja beleza e poder (noção implícita na menção a um deus, que poderia estar tanto no Congo quanto aqui) seriam superiores às dos homens louros. No refrão, são repetidos os versos “Black is beautiful”, “Black is beautiful”, como se fossem palavras de ordem a serem cantadas. Já na segunda versão, formulada alguns dias depois da música ser vetada pela censura, destaca-se a substituição do gênero masculino pelo feminino: ao invés de “eu quero um homem de cor”, passariam a cantar “eu quero uma dama de cor”.

Apesar de, no processo censório, os censores não informarem o motivo do veto inicial à canção, é possível fazer algumas considerações sobre as alterações na letra que teriam influenciado essa mudança de parecer. Levando em consideração uma perspectiva de esfera moral, a primeira estrofe da versão censurada chamava a atenção para o fato de um enunciador feminino explicitar seu desejo por um homem, com quem gostaria de “mesclar” o seu sangue através da procriação. Na segunda versão da letra, por outro lado, é o homem quem declara seu forte interesse por uma mulher. Consequentemente, tendo em vista o conservadorismo da sociedade desse período específico, e também da própria censura, essa nova configuração seria vista com menos estranhamento que a primeira, independentemente da mulher desejada ser branca ou negra.

Por outro lado, em entrevista de Marcos Valle, o compositor comenta esse episódio, afirmando que a censura teria questionado principalmente a frase “que melhore meu sangue europeu”, por esse verso supostamente “ser um problema racial

trazido pelos compositores”¹²⁸. Essa preocupação pode ser explicada pelo fato de a atividade censória, além de vetar, nas obras musicais, críticas diretas ao regime militar e suas políticas repressivas, buscar também encobrir qualquer denúncia de segregação social existente no cotidiano brasileiro. E, nesse sentido, os versos de “Black is beautiful”¹²⁹, sobretudo o conceito/slogan em seu título e refrão, estavam inseridos em um movimento cultural de valorização do negro, em meio a um contexto de extremo preconceito e violência contra afrodescendentes.

As denúncias de segregação social em letras musicais como essa, na ótica da censura, por um lado proporcionariam uma imagem negativa de uma sociedade que, segundo o imaginário sustentado pelo regime militar, não teria tensões sociais. Por outro, poderiam gerar um sentimento de inconformismo em setores da sociedade, dado o alcance da música como comunicação de massas, colocando, assim, em risco a ordem vigente.

Com a nova versão apresentada, embora a valorização do negro ainda estivesse presente na música, a censura não encontrou problemas com a letra alterada, uma vez que algumas das tensões aparentes na canção inicialmente apresentada haviam se dissipado. Primeiramente, destaca-se a mudança do verso “Que melhore meu sangue europeu” para “Que integre meu sangue europeu”. Em segundo lugar, na nova versão o caráter denunciativo e crítico da obra deram espaço a um ambiente sobretudo erótico, principalmente em decorrência da adição de dois novos versos à música: “Hoje à noite amiga negra eu vou/enfeitar meu corpo no teu”. Nesse aspecto, a preocupação com a salvaguarda da ordem se sobrepôs à defesa dos bons costumes.

É interessante observar, ainda, que a letra ganhou uma terceira versão na voz de Elis Regina, em seu LP de 1971 “Ela”. Esta seria uma mescla das duas letras anteriormente apresentadas à censura: a figura da mulher negra volta a ser cantada no masculino, mas os dois versos com conotação sexual da última estrofe ainda

¹²⁸ Entrevista concedida a Leonardo Bomfim, da revista eletrônica The Freakium!. Disponível em: <http://www.freakium.com/edicao4_marcosvalle.htm>. Acesso em: 5/01/13.

¹²⁹ “Nos Estados Unidos na década dos 60, o lema ‘Black is Beautiful’ foi adotado pela população negra para expressar um novo orgulho da sua origem africana. A imagem americana de beleza física até então tinha sofrido a influência nociva da cultura dominante dos brancos, principalmente através dos modelos propostos pelos filmes de Hollywood [...]. A partir dos anos 60, porém, a nova idéia de que negro também é belo começa a ser propagada pelo país através de um estilo muito próprio dos negros se vestirem e se pentearem e, sobretudo, no mundo das artes” (VAUGHAN, 2000, p. 59).

permanecem, assim como o verbo “integrar” em suas primeiras linhas. No mesmo ano, por outro lado, Marcos Valle grava a música exatamente da forma que ela havia sido aprovada pela censura, em seu LP “Garra” (1971).

O caso de “Black is Beautiful” aponta para o fato de que as canções que ameaçavam a segurança nacional do Estado, através de temas políticos, na perspectiva da censura, não eram somente aquelas que criticavam diretamente o regime ou atentavam contra a moral e os bons costumes. Também eram consideradas perigosas obras que continham denúncias relacionadas às dificuldades de sobrevivência dos trabalhadores, à marginalização social de grupos específicos e à discriminação racial. Tomemos como exemplo o processo censório de “Não me leve a sério”¹³⁰, de Luiz Gonzaga Jr., enviada à censura em 1977 e analisada por três censores do SCDP do Rio de Janeiro, todos opinando pelo veto da canção, que nunca chegou a ser gravada.

Nessa letra, Gonzaguinha abandonou a usual linguagem cifrada, comum à sua obra da década de 1970, e parte para uma abordagem direta do seu descontentamento com a realidade brasileira, criticando a situação de pobreza e de marginalização enfrentadas pela maior parte da sociedade à época:

Inda ta faltando é mês nesse teu salário
 Tem gente aí que ta chamando ocê de otário
 Mão de calo, sem carteira, não tem honra, é salafrário
 E as mãos de seda são as donas desse santuário
 Falta arame, falta grana, falta o vil metal
 Passar bem hoje é igual a passar bem mal
 Cinto curto é coisa certa, aperta a zona estomacal
 A barriga a gente enforca e ta tudo legal

 Hein! Opa! Eba!
 Roubaram teu caixão
 Num chora nego não
 Vai a pé pro cemitério
 Hein! Opa! Eba!
 A vida n'ê assim não

¹³⁰ Parecer de censor desconhecido, 20 de maio de 1977. In: Processo de censura da música “Não me leve a sério”, de Luiz Gonzaga Jr. DCDO/CP/MU.

To inventando história
 Ora bolas, não me leve a sério

A vida anda nesses tempos pela hora da morte
 Morrer é coisa tida agora como ter muita sorte
 Lá não há fome nem há sede, nem há fraco nem há forte
 Mas o diabo é que é uma nota pagar por esse passaporte
 Na loteria do dia quais são as tuas possibilidades
 De imprimir esses homens e de contar umas verdades
 Desafogar, gritar berrar as tuas mil dificuldades
 Um ano novo, passar bem, e, muitas felicidades

O primeiro técnico de censura que analisa a música afirma que o assunto tratado pelo autor, a “situação precária na qual ele diz o povo estar”¹³¹, seria “negativa aos interesses da política governamental” e ainda questiona, implicitamente, de acordo com o trecho destacado acima, se essa realidade seria assim tão ruim. Essa preocupação da censura em ocultar os problemas sociais e econômicos, que atingiam a maior parte da população brasileira, tinha como objetivo vetar a divulgação de “feridas expostas em um regime que se pretendia promotor de um desenvolvimento econômico aliado à maior justiça social” (AQUINO, 1999, p. 144). Para reforçar o comprometimento da censura com a política do Estado, podemos citar a referência que o agente censório faz aos esforços do governo em “dar uma vida decente aos mais desafortunados”, como através de melhorias no salário vigente – que, por sua vez, não ocorreram, tendo em vista que o arrocho salarial foi uma das bases do modelo econômico consolidado durante o regime militar (NAPOLITANO, 1998, p. 40).

Adiante, o censor classifica a composição como sendo “perniciosa para a mentalidade” desses homens desafortunados. Essa é também a preocupação dos outros dois técnicos que analisam a música, o primeiro considerando a letra nociva à segurança pública e, o segundo, defendendo que, ao abordar a temática salarial, o autor tem como objetivo “levar o povo ao inconformismo, à revolta, incitando-o contra o governo”. Os censores assumem, em primeiro lugar, o papel de guardiões dos interesses dos desafortunados, vetando canções que pudessem influenciá-los negativamente e, por outro lado, se colocam claramente como defensores da

¹³¹ Parecer de censor desconhecido, 20 de maio de 1977. In: Processo de censura da música “Não me leve a sério”, de Luiz Gonzaga Jr. DCDO/CP/MU.

segurança nacional, contra o inconformismo que poderia ser gerado pela música. Por fim, os três técnicos citam o Artigo 41, letra “d”, do Decreto nº 20.493/46, que proíbe “representação, transmissão ou exibição que for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes” como sendo base da decisão conjunta pelo veto.

Os pareceres referentes à música “Não me leve a sério”, portanto, mostram uma contradição do papel do censor (ou pelo menos naquele ostentado pela atividade): ao mesmo tempo em que os agentes se colocam como protetores dos interesses dos “desafortunados” e buscam sempre o apoio da legislação em suas decisões, como forma de legitimação, os mesmos defendem a segurança nacional contra o inconformismo que poderia ser gerado pela música – encobrando as mentiras sustentadas pela fachada de um regime supostamente preocupado com a justiça social e mostrando-se peça fundamental na construção dessa imagem do governo militar perante a sociedade brasileira.

Essa mesma postura, por sua vez, pode também ser observada no parecer da música “Pai João”, que denuncia a alta de preços, principalmente relativa à alimentação, e desigualdade social. Sobre a letra, o censor afirma:

A letra em epígrafe converte-se numa tentativa de questionar falhas governamentais, quando alude ao alimento como algo que se tornou acessível a alguns e na limitação supostamente imposta pela pátria (controle de natalidade). Toda a problemática social abordada desta maneira tem um único objetivo: subverter a ordem e desmoralizar o governo que tenta através dos meios adequados e disponíveis solucionar esses problemas. Considerando este falso “alerta” uma mensagem inoportuna e de consequências imprevisíveis, sugerimos o veto da letra em questão, com base na alínea d do art., 41, decreto 20.493/46.¹³²

Araújo (2005), ao se debruçar sobre a produção da, segundo ele próprio denomina, música popular cafona ou música brega e a relação multifacetada que os compositores possuíam com a ditadura militar, também trata dessa questão. O autor desconstrói uma ideia comum de que os artistas “cafona” (como Dom & Ravel, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Wando, Waldik Soriano, Odair José e outros) possuíam uma visão cor-de-rosa da sociedade das décadas de 1960 e 70 (ARAÚJO, 2005, p. 54), mostrando que suas canções, além de serem vetadas por alusão à sexualidade,

¹³² Parecer da censora Maria José de Moura, 29 de jan. de 1976. In: Processo de censura da música “Pai João”, de João Gomes. DCDO/CP/MU/CX 736.

sofriam também o crivo censório devido à “denúncia da segregação social existente no cotidiano brasileiro” (ARAÚJO, 2005, p. 16), da qual muitos desses compositores eram vítimas.

Essa denúncia da segregação social de uma parcela da população, por outro lado, também aparece, nos documentos analisados por esta pesquisa, como uma forma de incitamento à luta de classes, conforme denota o parecer da canção “Plegaria de labrador”:

Em oração, prega-se a revolta e a necessidade de união para a luta a fim de se conseguir a liberdade, a justiça e a igualdade, mesmo a custa de se chegar até a morte. Somos de parecer, tendo como base o decreto 20.493/46, art. 41, letra “d” e “g”, que a letra não deverá ser liberada, por agredir aos interesses nacionais e se constituir um hino de revolta e instigação à luta armada¹³³.

É interessante notar que, conforme pode ser observado na letra, reproduzida abaixo, essa música, apesar da presença da denúncia social, não aponta diretamente para falhas específicas do regime militar brasileiro, como ocorre nas anteriormente citadas, principalmente pelo fato de ser composta por um artista chileno que escreve sobre a realidade de seu país:

Levántate y mira la montaña de donde viene el viento, el sol y el agua,
 Tú que manejas el curso de los ríos tú que sembraste el vuelo de tu alma.
 Levántate y mírate las manos para crecer, estréchala a tu hermano,
 Juntos iremos unidos en la sangre, hoy es el tiempo que puede ser mañana.
 Líbra-nos daquel que nos domina en la miseria;
 Trae nos tu reino de justicia e igualdad;
 Sopla como el viento la flor de la quebrada,
 Limpia como el fuego el cañón de mi fuzil
 Hágase por fin tu voluntad aqui en la tierra
 Daenos tu fuerza y tu valor al combatir
 Levántate y mira a tus manos
 Para crecer estréchala a tu hermano,
 Juntos iremos unidos en la sangre
 Ahora en la hora de nuestra muerte. Amén.

¹³³ Parecer da censora Avelita Barros, 2 de nov. de 1977. In: Processo de censura da música “Plegaria de Labrador”, de Víctor Jara. DCDO/CP/MU/CX 725.

Dentro dessa perspectiva, portanto, a preocupação da censura, nesses casos, não gira em torno, necessariamente, da imagem do governo supostamente distorcida que poderia ser transmitida às classes populares, mas, sim, do descontrole social que poderia ser gerado pelo embate de classes, contribuindo, na ótica do serviço, tanto para a opção desses setores populares pela luta armada – que, conforme podemos observar pelo parecer transcrito, ainda era um fantasma no final da década de 1970 – quanto pelo descontentamento com o sistema capitalista moderno, que era a base econômica das políticas modernizantes do regime militar.

Se os procedimentos e preocupações dos técnicos, apontados até esse momento, durante o exame censório, respondiam de uma forma direta ou indireta às demandas do Estado autoritário e refletiam as representações e preocupações contidas na ideologia adensada pela Doutrina de Segurança Nacional e seus desdobramentos, o mesmo não pode ser dito dos conteúdos “censuráveis” que serão expostos a seguir.

Analisemos, primeiramente, o processo censório da música “Tiro ao Alvaro”, resultado de uma parceria entre Adoniran Barbosa e Oswaldo Moles, que foge da lógica da suspeita e integra o conjunto de obras que a censura considerava “deseducativas”. Embora tenha sido composta na década de 1950, foi enviada pela primeira vez ao serviço censório somente em 1973, ocasião em que Adoniran pretendia gravá-la em LP, com a seguinte letra:

De tanto leva flexada do teu olhar
 Meu peito até
 Parece sabe o quê
 Taubá de tiro Alvaro
 Não tem mais onde fura
 Não tem mais

 Teu olhar mata mais do que
 Bala de carabina
 Que peixeira de baiano
 Que veneno istriquinina
 Teu olhar mata mais que
 Atropelamento de automorve
 Mata mais que bala de revolver

Na primeira vez em que chegou ao órgão censório, a música foi vetada por conta de sua “falta de gosto” e as palavras “taubá”, “artomorve” e “revolve” foram destacadas pelos técnicos. No ano seguinte, a letra foi novamente enviada para exame e sua liberação, dessa vez, ficou sujeita à correção dos erros gramaticais da letra, o que foi cumprido pelos autores. Apesar de a obra ter sido, conseqüentemente, liberada pela censura, Adoniran não gravou, durante anos, essa versão aprovada.

Esse procedimento, de interditar uma canção em decorrência de erros ortográficos, foi muito comum nos primeiros anos da década de 1970 e efetuado, em 98% dos casos, pelos técnicos do órgão censório do Distrito Federal. Um censor chega a afirmar que vetar letras em decorrência de erros seria uma diretriz da DCDP de Brasília. Conseqüentemente, essa categoria de motivação ao veto representa uma contundente distinção regional, o que não a priva de suscitar opiniões divergentes, mesmo no órgão de Brasília. Isso porque, dentre as músicas cujos erros foram apontados e que foram analisadas por mais de um censor, esse assunto gerou discrepância no exame censório de aproximadamente 53% delas. O grande número de pareceres discrepantes em relação a essa temática, assim como seu caráter regional e a oscilação que sofreu durante o período estudado, para além de uma questão de escolha de procedimentos, estava intrinsecamente relacionado à questão do papel conferido à censura, conforme será demonstrado nas próximas páginas.

Primeiramente, é importante destacar que o fato de, na maioria desses casos, a liberação das letras estar atrelada à correção dos erros apontados faz com que essa motivação ao veto pareça uma interdição banal. Goulart (1990, p. 22), entretanto, ao tratar da censura realizada durante o Estado Novo, aponta para um primeiro perigo desse tipo de intervenção por parte de órgãos censórios: ela era sutil, não perceptível por parte dos leitores.

Mas essa temática aborda, também, outras questões problemáticas envolvendo, principalmente, a concepção do papel da censura por parte dos técnicos. Voltemos ao exemplo do veto a “Tiro ao Alvaro”. Ele representa um momento no qual a atividade interferiu diretamente no processo criativo de uma canção, não somente impedindo a divulgação de trechos, mas com “sugestões”, através das quais a obra poderia ser liberada. Na letra de Adoniran Barbosa, a correção dos erros ortográficos modificou o seu caráter popular, já que esse era um artifício comum na obra do autor

para representar aspectos de uma linguagem presente nos bairros redutos de imigrantes operários, na São Paulo dos anos 1950:

Estas classes oprimidas, excluídas, foi o tema predileto de Adoniran. [...] Essa gente cantava os seus sambas quase com alegria, porque estes sambas narravam a sua própria história perdida no barulho da capital paulistana. (CONTIER et al., 2003, p. 127).

Ao solicitarem a correção dessa letra, e de outras várias, entretanto, os censores do processo em questão não buscavam calar essa voz representante dos oprimidos. Em um parecer de 1972, por exemplo, um técnico afirmou decidir pelo veto a erros gramaticais “sob a pena de se permitir um trabalho deseducativo na música popular brasileira, fato esse, amplamente explorado e combatido por quase todos os meios de comunicação existentes”¹³⁴. Já no caso de “Mais beijinhos”, a música, que continha erros ortográficos, foi censurada “considerando que somos obrigados, principalmente, a zelar pela boa educação dos jovens adolescentes”¹³⁵. Essa missão tutelar do censor, principalmente em relação aos jovens e ao povo, era referendada nos pareceres pelo art. 77 do Decreto 20.493/46, que determinava proibição de “irradiação de trechos musicais cantados em linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições”.

Outro artigo, utilizado com menor frequência, para corroborar essa decisão censória era o n° 4 da lei 5.536/68: “Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas”. Ele suscita, entretanto, outra perspectiva, além da educação, levada em consideração pelo censor ao vetar letras pela forma linguística incorreta: a questão da qualidade artística da música. No parecer da canção “Alegria”, por exemplo, o censor afirma que a letra oscila quanto ao nível artístico, pois é uma “criação primária, onde o vernáculo é totalmente ignorado”¹³⁶.

Há, ainda, dois outros aspectos considerados pela censura ao vetar letras em decorrência da questão ortográfica/gramatical. O primeiro era a não compreensão do

¹³⁴ Parecer do censor Sebastião Minas Brasil Coelho, 13 de julho de 1972. In: Processo de censura da música “Mariza”, de Osvaldo Barbosa da Silva. DCDO/CP/MU/CX 716.

¹³⁵ Parecer da censora Selma Chaves, 3 de jan. de 1976. In: Processo de censura da música “Mais beijinhos”, de João Barone. DCDO/CP/MU/CX 736.

¹³⁶ Parecer dos censores Onofre Ribeiro da Silva e Flóridio de Carvalho Queiroz, 7 de jul. de 1975. In: Processo de censura da música “Alegria”, de Aparecida Graudi. DCDO/CP/MU/CX 653.

sentido e da mensagem transmitidos pela música, o que ocorria, segundo os técnicos, justamente pelos erros de português da letra. Já o segundo, remetia à construção e preservação de uma imagem de eficiência da censura perante a sociedade, conforme explica o parecer da canção “Maria das Graças”:

A letra em epígrafe constitui um amontoado de frases sem concordância lógica, com flagrantes erros ortográficos e de concordância verbal, cuja liberação comprometeria, a nosso ver, a imagem do padrão de trabalho desta DCDP. Sugerimos, smj [salvo melhor juízo], que se alerte o responsável para uma correção na sua obra¹³⁷.

Há, portanto, no contexto dessa motivação, quatro perspectivas diferentes relacionadas a quais preocupações o censor deveria ter em mente, durante o exame censório: a educação do povo, o valor artístico da canção, a delimitação da mensagem conduzida pela mesma e a imagem de eficiência da atividade. Essa heterogeneidade de posturas, de concepções relativas ao papel da censura, assim como a subjetividade em definir o valor artístico de uma obra, explica o motivo dessa temática ser não somente delimitada cronológica e regionalmente, mas também representar um dos assuntos que mais gerou discrepâncias entre pareceres, justamente por estar vinculado ao imaginário multifacetado do censor.

Por fim, uma última temática relativa ao “censurável” será destacada neste capítulo, também apontada no primeiro parecer do processo de “Tiro ao Alvaro”. São os casos nos quais os censores consideravam, durante o exame, a estética das canções e as vetavam em decorrência de seu suposto “mau gosto”, por possuírem “linguagem irreverente”, falta de sentido lógico, ausência de mensagem ou mesmo pelo fato de o autor supostamente não ter conseguido expressar o que gostaria de transmitir através da letra. Na maior parte desses episódios, os técnicos indicavam a devolução da canção ao compositor, para que este pudesse reformular seus versos, como ocorre no parecer de “Eu, você e a brisa”, “É só dizer o que queres, mas que me espere”, “Olhem os novos, eu sou o passado” e “Tributo a um mal educado”, de José de Ribamar Oliveira Sousa:

Procedendo a análise das letras musicais supra citadas, sugiro sejam devolvidas à parte interessada, para uma lida cuidadosa dos textos carentes de mensagem, atentando o autor para os muitos e crassos erros de concordância, flexão verbal, acentuação, pontuação, ortografia em geral,

¹³⁷ Parecer da censora Jacira da Costa França, 27 de jun. de 1974. In: Processo de censura da música “Maria das Graças”, de José de Ribamar Oliveira Sousa. DCDO/CP/MU/CX 736.

além de falta de nexo nas expressões, deixando a redação sem sentido, sem idéia definida,[...]. Sugiro, outrossim, que o autor retrate quadro alusivo ao amor, compondo com situações e personagens mais dignos que o galo e a galinha, como ocorre no poema Tributo à um mau estudante. O encaminhamento de textos como estes à Divisão de Censura constitui pouco caso do trabalho censório.¹³⁸

Apesar de, conforme já dito, a falta de sentido ou de gosto de uma música, principalmente em decorrência de sua linguagem, estar relacionada à questão, anteriormente apresentada, sobre os erros ortográficos e gramaticais contidos nas letras, separamos as duas motivações em categorias distintas principalmente por elas estarem atreladas a diferentes posturas adotadas pelos censores e, também, a distintos papéis atribuídos por eles à atividade. Enquanto a questão gramatical tinha como justificativa principal a suposta preocupação com a educação do povo e pautava uma questão mais fácil de ser avaliada (a existência ou não de erros ortográficos), a estética, por sua vez, não estava vinculada, segundo mostram os pareceres censórios, a questões missionárias em relação a nenhum segmento da sociedade, mas sim à defesa do que os técnicos consideravam ser uma “boa cultura”.

Nesse momento, portanto, imbuídos de uma roupagem intelectual, os agentes mostravam “reconhecer” uma obra de qualidade, cujas características, entretanto, eram totalmente subjetivas – gerando muitas discordâncias no exame das músicas dessa categoria. Isso porque se, por um lado, essa era uma postura comum na atividade, principalmente na primeira metade da década de 1970, por outro, ela não era normatizada nem institucionalizada, uma vez que não se constituía em uma demanda oficial das diretrizes organizacionais do serviço censório, muito menos do regime militar. Retomando, inclusive, o art. 4 da lei 5.536/68 – “Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas” –, está implicado que o papel da censura não era julgar esteticamente as canções em seus pareceres.

Consequentemente, nessa última categoria de motivações ao veto, dentre as músicas que foram examinadas por mais de um técnico e vetadas, pelo menos uma vez, em decorrência de serem supostamente mal escritas, 80% delas suscitaram

¹³⁸ Parecer da censora Maria Bemvinda Bezerra, 18 de mar. de 1974. In: Processo de censura das músicas “Eu, você e a brisa”, “É só dizer o que queres, mas que me espere”, “Olhem os novos, eu sou o passado” e “Tributo a um mal educado”, de José de Ribamar Oliveira Sousa. DCDO/CP/MU/CX 648.

discordâncias entre os censores quanto à proposta de não liberação. E, nesses casos, exatamente a metade delas acabou por ser censurada ao fim do processo.

Apesar da heterogeneidade de todas as categorias de motivações ao veto aqui analisadas, assim como a pluralidade de dinâmicas ocorridas no seio da atividade, indicar, à primeira vista, para a constituição de um quadro complexo, tortuoso e um tanto desorganizado do serviço censório, esse conjunto apresenta coerência ao observarmos o movimento vivenciado pela censura musical durante esse período sob uma perspectiva mais ampla, quando levamos em consideração as circunstâncias de suas transformações, rupturas e processos de continuidade. Para melhor organizar esse mapeamento, seccionamos o período abarcado por este estudo em três fases, que apresentam, em seu interior, certas similaridades: de 1971 a 1974; de 1975 a 1979 e de 1980 a 1984. Esta divisão, entretanto, não irá desconsiderar os processos e dinâmicas que ultrapassaram estes limites temporais por nós determinados.

Os anos de 1971 a 1974 foram marcados pela percepção, experimentada pelos censores, do crescimento observado no mercado fonográfico, da ampliação da penetração social da música nacional e da popularização de seu público, o que influenciou a produção de seus pareceres. Isso propiciou à censura musical, durante esses primeiros anos da década de 1970, peculiaridades arraigadas ao modo como esses técnicos enxergavam o papel social da canção e aos mecanismos criados por eles visando responder às demandas do Estado autoritário, em meio a esse novo panorama musical brasileiro.

Concomitantemente, a partir do final da década de 1960, a censura de diversões públicas passa por diversos processos de centralização e normatização, constituindo uma tentativa de burocratizar a atividade dentro do aparato repressivo. E esse movimento, que se mostra crescente durante toda a década de 1970, reflete, justamente, a também crescente preocupação dos militares com a cultura. Destaca-se, nesse aspecto, a criação do decreto-lei 1077 em 1970, que, além de institucionalizar a censura a livros e a proibição às obras contrárias aos bons costumes, afirmando, em seu texto, proteger a instituição familiar e os valores éticos brasileiros, chamou a atenção para os programas de televisão que, cada vez mais, também ameaçavam os dois citados pilares da sociedade da época.

A utilização dessa e outras normas da legislação censória pelos técnicos de censura, por sua vez, foi irregular durante toda a ditadura, conforme se demonstrou no Capítulo 1. Mas, nesses primeiros anos da década de 1970, observa-se um aumento progressivo do apego ao aparato legal durante o exame de obras musicais, que, embora tenha sido uniforme, não foi desprovido de tensões e contradições provocadas nas dinâmicas da atividade. Nesse sentido, o mapeamento dos pareceres desse primeiro período analisado mostra que, em um momento inicial, houve o questionamento, por parte dos técnicos, de como a legislação poderia delimitar o censurável, exemplificando suas possibilidades ou restringindo seu conteúdo àquilo que tivesse determinado em lei.

Consequentemente, são constantes os casos de canções vetadas por um censor, mas liberadas por outro, que afirmaria não haver embasamento legal para o parecer anterior. É o exemplo da letra musical “Aperte o cinto”, primeiramente censurada “tendo em vista o seu conteúdo que consubstancia críticas improcedentes à política dos salários”¹³⁹, mas aprovada ao final do processo, por nela “não haver nada ofensivo à legislação vigente”¹⁴⁰. O mesmo ocorreu com as canções “Biborde”, “Estou aqui tão triste”, “Ho! Meus amigos”, “Mariza”, “No natal eu fui feliz” e “Sempre ainda eu vivo triste”, quando um censor contraria o veto às letras, pois elas “não se enquadram nos casos previstos em artigo 41 do decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, impeditivas de liberação. Como não contrariam também imposições do decreto-lei número 1077, de 1970”¹⁴¹. É interessante observar que esses e outros episódios semelhantes ocorreram, sobretudo, em 1972, o que ajudaria a explicar o pico de discrepância entre pareceres observados nesse ano, no Gráfico 2 (já apresentado), num período em que agentes censórios estariam se adequando e familiarizando com o processo de normatização da DCDP iniciado no final dos anos 1960.

Aos poucos, contudo, a legislação censória passa a contribuir para a diminuição das discrepâncias entre censores e, também, das diversas possibilidades para o censurável. Para melhor entendermos esse processo de uniformização das

¹³⁹ Parecer do censor Antônio de Pádua Alves, 3 de mar. de 1972. In: Processo de censura da música “Aperte o cinto”, de Altamiro Cruz. DCDO/CP/MU/CX 730.

¹⁴⁰ Parecer do censor Lenis de Rezende Sousa, 8 de mar. de 1972. In: Processo de censura da música “Aperte o cinto”, de Altamiro Cruz. DCDO/CP/MU/CX 730.

¹⁴¹ Parecer de censor não identificado, 11 de ago. de 1972. In: Processo de censura das músicas “Biborde”, “Estou aqui tão triste”, “Ho! Meus amigos”, “Mariza”, “No natal eu fui feliz” e “Sempre ainda eu vivo triste”, de Osvaldo Barbosa da Silva. DCDO/CP/MU/CX 716.

motivações aos vetos, segue um mapeamento apontando quais foram os principais temas censurados nas canções enviadas ao serviço censório entre os anos de 1971 e 1984.

Gráfico 5 – Mapeamento cronológico das motivações ao veto

Em relação aos anos iniciais da década de 1970, o primeiro dado que salta aos olhos quando observamos o Gráfico 5 é o maior equilíbrio e heterogeneidade entre as motivações que levavam os censores a vetarem canções, em oposição aos anos seguintes do regime militar, nos quais a questão moral representou mais de 55% dos vetos, seguida, em menor escala, pela temática política. O ano de 1972, ainda, é o único do período abarcado no qual a defesa dos bons costumes não foi majoritária, perdendo espaço para a defesa da língua portuguesa.

Sobre essa última motivação ao veto, conforme já dito anteriormente, ela foi datada e característica, principalmente, do órgão de Brasília. Lembremos, também,

que alguns técnicos afirmam em seus pareceres que essa prática seria uma diretriz da DCDP, prevista no decreto 20.493/46, artigo 77, que versa sobre a defesa da boa educação do povo. Essa categoria de motivação ao veto, entretanto, começa a suscitar, principalmente a partir de 1973, diversas discrepâncias e discussões internas sobre a legitimidade do papel que era concedido à censura no momento em que ela agia em prol da norma culta, até ir, aos poucos, desaparecendo, nos anos seguintes.

Voltando ao Gráfico 5, os anos de 1971 a 1974 chamam novamente a atenção, dessa vez por apresentarem a maior incidência de censura política dentro do período analisado, corroborando com o cenário exposto no início deste capítulo, quando o crescimento do mercado fonográfico, a popularização da música como comunicação de massas e o surgimento de um público consumidor do protesto alertam a censura sobre a suposta periculosidade dessa arte de espetáculo.

Ainda, a leitura dos processos censórios permite depreender que no início da década de 1970 há um maior número de pareceres nos quais os técnicos imbricam em seu discurso as esferas da moral e do político, como pode ser observado no processo das canções de Chico Buarque e Ruy Guerra compostas para a peça “Calabar”:

Sugiro não seja permitida sua gravação para divulgação irrestrita [...]. Isto porque todas elas são capazes de confundir um público imaturo, com mensagens em que a malícia sexual se incorpora a um significado político ou a mensagens representativas do país, através de uma linguagem simbólica [...].¹⁴²

Mas não foram somente as motivações ao veto, a ocorrência de discrepâncias entre pareceres e a utilização da legislação censória que foram marcadas por tendências, rupturas e mudanças graduais. Essas características podem também ser observadas nas próprias dinâmicas do exame censório e na produção dos pareceres. Esse primeiro período analisado, por exemplo, apresentou o maior número de sugestões feitas pelos censores sobre aquilo que deveria ser alterado nas composições, assim como cortes que condicionavam a liberação das letras musicais.

¹⁴² Parecer de Maria Luiza Barroso Cavalcante, 29 de ago. de 1973. In: Processo de censura das músicas “Tatuagem”, “Fado tropical”, “Cala a boca Bárbara”, “Não existe pecado ao sul do Equador”, “Fortaleza”, “Cobra de vidro”, “Tira as mãos de mim” e “Vence na vida quem diz sim”, de Francisco Buarque de Holanda e Ruy Guerra. DCDO/CP/MU/CX 644.

No processo da canção “Interrogação”, o censor, após sublinhar na letra os versos “Senhora Santa teus pecados não são mais teus/Mulher da vida, tu és santa também”, escreve em seu parecer: “Após modificação do assinalado no texto, a presente letra poderá ser liberada”¹⁴³. A validade desse procedimento, entretanto, aos poucos passou a ser questionada pela própria direção da DCDP, uma vez que a “aprovação de obra litero-musical não deve, [...], ser inducida a corte, o que só viria a dificultar o controle da fiscalização censória”¹⁴⁴. Ainda, o período de 1971 a 1974 foi marcado por uma grande diversidade de estruturas, formas, tamanhos, tipologias de argumentação e vocabulário presentes nos pareceres censórios.

Mas, se entre os anos de 1971 e 1974 observou-se como as instâncias do serviço censório foram se adaptando às tentativas de normatização, uniformização e centralização do mesmo, a fase seguinte (os anos de 1975 a 1979) constituiu-se na concretização desse processo. Em relação à legislação censória, por exemplo, ela passou a estar cada vez mais presente nos pareceres – chegando a compor 80% deles, no ano de 1977 –, principalmente como forma de estipular um padrão para as obras que poderiam ser liberadas.

Sobre as tipologias de estrutura, formato e argumentação presentes nos pareceres, esses documentos censórios foram sendo, também, padronizados durante os cinco anos em pauta, até se enquadrarem no seguinte modelo:

“Fiz uma proposta/No ouvido dela/Se ela não dava/o bicho pra mim/Eu pedi tanto que ela/se aborreceu/ [...] Deu o bicho dela pra mim”. Tão insistente foi o pedido que Chiquinha, aborrecida, acabou dando o seu bicho – diz a presente composição. Não vindo especificado que animal seja este, e ainda, tendo em vista a maneira como vem colocada, o “bicho” mencionado poderia ser entendido como algo malicioso, tornando a letra inconveniente ao meio de comunicação a que se destina. Assim, por ferir o decoro público e utilizar uma linguagem contrária à boa educação, opino pela não liberação da mesma, estribada nos art. 41, letra a, e 77 do decreto 20.493.¹⁴⁵

Entre 1977 e 1979, esta foi a argumentação comum aos pareceres censórios, citando trechos da música que justificassem a decisão, explicando, brevemente, a temática principal da letra, evidenciando que partes eram consideradas problemáticas,

¹⁴³ Parecer da censora Teresa Paternostro, 26 mar. 1972. In: Processo de censura da música “Interrogação”, de José Antonio Eirado Neto. DCDO/CP/UM 716.

¹⁴⁴ Parecer do Chefe de Censura da DCDP F. V. de Azevedo Netto, 19 fev. 1974. In: Processo de censura da música “Começo do Brasil”, de Severino Pereira do Nascimento. DCDO/CP/UM 647.

¹⁴⁵ Parecer da censora Zuleika Santos Andrade, 22 fev. 1974. In: Processo de censura da música “Bicho da Chiquinha”, de Odair José. DCDO/CP/MU.

principalmente para a divulgação através da música e, por fim, fundamentando a decisão através do aparato legal.

Tanto o apego à legislação, para delimitar o que deveria ser censurado, quanto essa padronização experimentada pela produção dos pareceres contribuíram para a diminuição das discrepâncias entre as decisões dos técnicos, que atingiram seus menores índices em 1977 e 1978, conforme pode ser visto no Gráfico 2. Ao mesmo tempo, a heterogeneidade de possibilidades da matéria censurável, assim como o equilíbrio observado na frequência das categorias de motivação, vai diminuindo paulatinamente. E, nesse contexto, a defesa da moral e dos bons costumes passa a pautar mais da metade dos vetos em todos os anos do recorte temporal. Já a crítica estética a obras e a devolução de letras musicais por erros ortográficos passam a ser cada vez mais raras, principalmente a partir de 1976.

Sobre essa última questão, no tocante ao vernáculo, é interessante observar que ela ainda era bastante apontada nos pareceres deste período, mas mostrou-se cada vez mais insuficiente para justificar o veto de canções. Já as justificativas apresentadas no sentido de liberar letras contendo erros ortográficos giravam em torno do fato de muitos deles não serem perceptíveis durante a audição da gravação de uma obra, de serem característicos da música brasileira, considerada expressão do povo, ou, ainda, devido à origem popular de determinados compositores, como no caso das letras “Chatice”, “Coração não é brinquedo de ninguém”, “Eu só vejo você”, “Maria, minha mãe” e “O que é bom termina cedo”, de Edmilson Nogueira de Chaves, quando o técnico afirma:

Edmilson Nogueira Chaves é brasileiro e pedreiro de profissão. Nas horas vagas ele se compraz em dar trato à imaginação, imaginação essa debruçada à composição musical. Dado ao seu nível social – instrução – o seu conhecimento da língua e particularmente da gramática é mínimo. Eis porque seus textos apresentam alguns deslizes no casto e rido princípios normativos de nosso idioma. Assim, não vejo razão porque não liberar as músicas desse artista, que tão bem interpretando vem dando à alma e a alegria, os sentimentos e o entusiasmo de nossa gente.¹⁴⁶

A análise dos pareceres dessa fase temporal permitiu-nos, também, depreender mudanças discursivas, por parte dos censures, envolvendo outro tema

¹⁴⁶ Parecer do censor Corrêa Lima, 28 jul. 1975. In: Processo de censura das músicas “Chatice”, “Coração não é brinquedo de ninguém”, “Eu só vejo você”, “Maria, minha mãe” e “O que é bom termina cedo”, de Edmilson Nogueira de Chaves. DCDO/CP/UM 654.

que servia como motivação ao veto de obras musicais: o controle de canções que contivessem denúncias de segregação social. Conforme mostra o Gráfico 5, esta questão esteve presente, de forma irregular e tímida em quase todos os anos. Durante a primeira metade da década de 1970, por sua vez, a justificativa dada pelos técnicos para esse controle estava relacionada, na maioria dos casos, à negação da existência do racismo quando esse era delatado nas letras e à preservação da imagem do Brasil como sendo um país desprovido de desigualdades – uma vez que, segundo a argumentação da censura, o tema social induziria a um mal-estar. Esta motivação ao veto, portanto, embora visasse à manutenção da ordem e à defesa das políticas públicas do regime, não estava atrelada, diretamente, à eminência de uma revolta social.

O mesmo, entretanto, não ocorre no período seguinte. Primeiramente, é importante lembrar que os últimos anos da década de 1970 foram marcados pela crescente atuação dos “novos movimentos sociais”, nascidos no “universo fervilhante dos bairros populares, onde lideranças comunitárias, religiosas, políticas e revolucionárias se encontravam”, e pautados pela “valorização da construção da consciência individual na linha do ‘ver-julgar-agir’” (NAPOLITANO, 2014, p. 273). A essas associações populares se uniam, ainda, os movimentos sindicais concentrados, principalmente, na região do ABC, cujas greves massivas eclodiram “de maneira sutil e inovadora”, formando-se a partir das “articulações quase invisíveis do cotidiano da fábrica” (NAPOLITANO, 2014, p. 274 e 276).

Perante esse novo cenário de luta contra a alta dos preços, melhores salários e condições de trabalhos (NAPOLITANO, 2014, p. 275), os censores alteraram, também, seu discurso em relação às músicas contendo críticas sociais à realidade do povo brasileiro, que passam a estar atreladas ao perigo subversivo. Essa nova postura censória pode ser observada no parecer da canção “Pastoral dos direitos humanos”, no qual o censor adverte:

Na gravação, o título aparece como “Pastoral dos Direitos Humanos Marginalizados”. É lógico que este acréscimo chamou-nos à atenção dado o poder de um termo semelhante, principalmente no contexto atual em que se enfatiza esta questão dos direitos humanos. Parece-nos que só o fato de focalizar-se tal assunto já conota e mais ainda se agrava nosso interesse pelo uso, não constante na letra apresentada escrita, do adjetivo “Marginalizados”. [...] Na primeira estrofe [...], na gravação, surge outro verso “seu direito mais profundo é” e este faz com que se acentue a intenção de

alertar o povo para o problema da liberdade sempre objetivando um incitamento, uma revolta. Na segunda estrofe explora o descontentamento dos menos favorecidos para ganhá-los para alguma espécie de causa, ou seja, contestar o regime vigente: “Cada homem tem o direito de atingir o bem comum”. Na terceira estrofe coloca Cristo como um líder social, ou mesmo, revolucionário “foi também pregado na cruz”, cujo exemplo de luta deve ser seguido. A igreja como transmissora de suas leis deve “Defender quem quer que seja/da injustiça e opressão”. Na quarta estrofe, acontece, sem nenhuma sombra de dúvida, o intento de uma nova posição: “faz-nos hoje decidir/mudaremos nosso agir”. E este novo modo de agir consubstancia-se nos versos seguintes: “Renovando nossa terra, outros céus, fará nascer”. Desaparecem todas as possíveis dúvidas quanto ao teor de protesto e de mensagem política da composição que, utilizando-se como pretexto da religião, está prestando-se a outros fins. [...].¹⁴⁷

Também a questão moral, que se firmou como a principal motivação ao veto nessa segunda metade da década de 1970, apresentou novas perspectivas em relação ao período anterior. Isso porque os censores iniciaram uma perseguição às expressões de duplo sentido, principalmente regionais, e às cacofonias (casos de expressões que ganhavam novo sentido, normalmente erótico, quando cantadas). Partiam, então, de uma suspeita sobre a suposta má intenção do compositor ou da interpretação maliciosa dos ouvintes.

Por fim, se esse período, delimitado entre os anos 1975 e 1979, configurou-se no cume de normatização alcançado pela censura musical, ele não estava imune a tensões na dinâmica interna da atividade. E elas ocorreram, sobretudo, entre os SCDP estaduais, principalmente pelo fato de muitas músicas serem encaminhadas a mais de um serviço, visando o aumento de chance de uma liberação. Nessa perspectiva, a centralização da censura musical, que finalmente foi consolidada na década de 1980, pôs um fim a essa realidade.

O início dessa década foi marcado por uma mudança crucial na dinâmica da censura à canção, pautando muitos dos processos e movimentos que foram percebidos durante análise das fontes e que serão expostos ao longo deste item do Capítulo 3. Trata-se da portaria nº 001/80 da DCDP, determinando a centralização definitiva da censura à canção no órgão de Brasília, que, a partir desse momento seria responsável pelo exame dessas obras, com exceção das músicas carnavalescas e daqueles destinadas a festivais de canção.

¹⁴⁷ Parecer da censora Maria Celeste Faria Campanholo, 16 jun. 1977. In: Processo de censura da música “Pastoral dos direitos humanos”, da Irmã Maria T. Kolling. DCDO/CP/UM 725.

A partir de então, as músicas ainda eram enviadas pelos requerentes para os serviços regionais, mas esses deveriam repassá-las para o órgão central, onde a obra seria examinada por três censores e seus pareceres revisados pelo Chefe de Censura e pelo Diretor da DCDP. Esses últimos agentes, por sua vez, passam a ter, após a consolidação do movimento de centralização, mais controle sobre o que deveria ou não ser vetado e, conseqüentemente, as mudanças dos nomes que ocuparam os cargos mais altos da censura no período provocaram alterações, também, nas principais diretrizes da atividade.

Antes de tudo, é importante ressaltar que o período de abertura política do regime militar – lenta, gradual e “segura” – deu seus primeiros passos a partir de 1974, mas foi somente no governo do general João Baptista Figueiredo que medidas como anistia a presos políticos, fim do bipartidarismo e eleições diretas para o cargo de governador dos estados foram tomadas. Já em relação à censura de diversões públicas, entre 1976 e 1980, muitas obras teatrais, cinematográficas e literárias censuradas ao longo do regime foram liberadas. Esperava-se, portanto, – principalmente no caso dos artistas – que o controle a letras musicais também fosse afrouxado, em relação a todas as categorias que justificavam o veto. Mas não foi o que aconteceu.

No processo das canções “Acabou-se o que era doce”, “As festas do Severino” e “O baile das bonecas”, por exemplo, o compositor, após ter a liberação de suas letras negada, escreve, em 1981, longa carta solicitando a revisão da decisão censória, questionando, em um contexto de distensão política, a justificativa do veto a suas canções:

Não entendi o critério utilizado pelos censores para analisarem minha obra, para vetar, uma vez que, o que ali está escrito não tem nada de agravante, são versos sem palavrões, sem mensagens políticas, sem protestos, sem agressões, pura brincadeira, diante das coisas que se ouve diariamente nos programas de rádio ou de tv. Numa época em que o governo anuncia uma abertura total, quando qualquer pessoa pode dizer ou fazer o que quiser, na hora que tiver vontade, desde, é claro que não venha a ferir suscetibilidades nem a ofender quem de direito [...].¹⁴⁸

¹⁴⁸ Carta de Rodolfo da Rocha Carvalho, 25 mai. 1981. In: Processo de censura das músicas “Acabou-se o que era doce”, “As festas do Severino” e “O baile das bonecas”, de Rodolfo da Rocha Carvalho. DCDO/CP/MU 105.

No discurso dos técnicos, por outro lado, a atmosfera de abertura também era representada, mas de maneira um pouco distinta. Analisemos três exemplos dessa postura censória. No primeiro, o responsável pelo exame da letra “A marcha do povo doido” afirma:

Muito embora o nível de abertura política que se está procurando estabelecer, a presente letra musical, com a parte em prosa que a antecipa, são de uma gravidade crítica ao sistema político governamental, maliciosamente adicionada a uma música agradável que chegará ao sucesso nos programas radiofônicos e acarretará um condicionamento no público ouvinte. [...] Assim, opino pela não liberação com base na letra d g do art. 41 [...] do decreto 20493, uma vez que nada há oficialmente tornado este documento legal, sem efeito.¹⁴⁹

Já no parecer da canção “Realidade”, estão escritas as seguintes palavras: “[...] Dessa forma, o regime democrático permite a livre manifestação de pensamento, não tolerando, porém, incursões tendentes a abolir o Estado igualitário”¹⁵⁰. E por fim, como último exemplo, citamos o processo da canção “Pólo...indo”, destinada a ser tocada em festival, que critica a construção do polo petroquímico do Rio Grande do Sul, a má utilização dos impostos e sugere que o tubo fosse posto no quintal do governador. A censora Graciete da Silva Gambim, então, expõe:

[...] As críticas contidas no texto musical, em si, não apresentam implicações, tanto pelo clima de abertura política atual, como porque outras mais contundentes e violentas têm sido feitas, através dos diversos meios de comunicação. É, porém, a maneira desrespeitosa como ela é feita, ao dirigir-se ao governador, que consideramos ofensiva. [...].¹⁵¹

Essas três apreciações censórias demonstram que, apesar de conscientes sobre o novo momento pelo qual a política brasileira passava, essa realidade não era suficiente para provocar a liberação de certas questões que ainda eram preocupantes na ótica do serviço. Voltando, entretanto, ao processo da canção “Pólo...indo”, denota-se que, de fato, existiam instruções para liberação de músicas principalmente que apresentassem mensagens políticas, segundo o parecer do censor Rene Butarelli: “[...] Tendo em vista a legislação censória e as últimas instruções recebidas

¹⁴⁹ Parecer do censor L. Fernando, 22 abr. 1980. In: Processo de censura da música “Marcha do povo doido”, de Luiz Gonzaga Jr. DCDO/CP/MU 7.

¹⁵⁰ Parecer de Manoel Adam, 1 mar. 1982. In: Processo de censura da música “Realidade”, de Maria Aparecida Pinto e Joemir de Souza. DCDO/CP/UM 247.

¹⁵¹ Parecer de Graciete da Silva Gambim, 21 out. 1982, Brasília. In: Processo de censura da música “Pólo...indo”, de Milton Alves Pereira. DCDO/CP/UM 233.

no sentido de liberação de letras musicais, creio que não houve ofensa à dignidade ou à moral de autoridade constituída, na letra musical ‘Pólo...indo’. [...]”¹⁵².

O mesmo também é dito pelo Diretor da DCDP sobre o processo das canções “Usado, explorado e reprimido” e “Fartura das coisas injustas”, cujas liberações haviam sido negadas por outro técnico: “Avoco [a decisão anterior], para indicar a liberação das letras musicais, vez que instruções superiores suprimiram a censura política”¹⁵³. Isso explicaria o fato de nos anos 1980 e 1981, embora técnicos tenham determinado em seus pareceres que músicas deveriam ser vetadas por questões políticas, conforme mostra o Gráfico 5, ao final dos processos, nenhuma teve sua liberação negada, principalmente pela interferência e decisão final do, então, Diretor Madeira.

Essa diretriz censória, entretanto, é interrompida com a chegada de Solange Teixeira Hernandez à Diretoria da DCDP, responsável por restituir a realização sistemática da censura política às obras musicais. É interessante observar, por sua vez, que, diante dessas mudanças de procedimentos estipulados pelos cargos superiores responsáveis pela censura, assim como o momento da abertura política, fizeram, mais uma vez, com que muitos dos técnicos questionassem o que deveria ser ou não censurado, situação que explicaria a quantidade de pareceres discrepantes que voltam a ocorrer nos quatro primeiros anos da década de 1980, conforme mostra o Gráfico 2.

Já em relação à defesa da moral, ela passa, também, a ser vista pelos censores sob uma nova ótica. Se, entre 1971 e 1974, ela estava atrelada à política no discurso dos técnicos, e entre 1975 e 1979 o atendido à moral relacionava-se a expressões e mensagens de duplo sentido, nesse último período agora abordado, a preocupação dos censores estava centrada no vocabulário utilizado nas canções. O censor responsável pelo exame da letra “Condenada” chega a falar sobre uma “limpeza” na linguagem:

Embora a presente letra musical revelar um lamento de dor de um amor não correspondido, tal como uma trova de amor, esta de forma inédita e inusitada

¹⁵² Parecer de Rene Butarelli, 20 out. 1982. In: Processo de censura da música “Pólo...indo”, de Milton Alves Pereira. DCDO/CP/UM 233.

¹⁵³ Parecer de José Vieira Madeira, 10 dez. 1980. In: Processo de censura das músicas “Usado, explorado e reprimido” e “Fartura das coisas injustas”, de Francisco Carlos H. de Castro. DCDO/CP/MU 35.

aplica o vocábulo nádegas, vocábulo este que embora insira-se de forma perfeita no que tange a sintaxe e a semântica, vem a extrapolar e exorbitar, ferindo-se uma limpeza de linguagem, em uma ética de decoro público.¹⁵⁴

Nesse sentido, não eram mais os temas como traição, sexo, drogas e prostituição que deveriam ser temidos, mas, sim, a linguagem e o modo com os quais eram tratados, conforme mostra o seguinte parecer:

Opinamos pela liberação irrestrita [...]. O seu contexto expressa uma proposta de prática sexual, porém, no nosso ver, o tema é abordado dentro de um contexto poético revestido de lirismo e sensualidade, sem conter, no entanto, aspectos grosseiros ofensivos à moral e à sensibilidade pública. Destacamos, ainda, que atualmente e em outras épocas, obras semelhantes foram e estão sendo veiculadas através de radiodifusão, com pleno apoio popular.¹⁵⁵

Uma das principais características da censura à canção, ocorrida durante a ditadura militar, foi, portanto, essa pluralidade de opções para o que deveria e poderia ser censurado em uma obra musical. Essa particularidade, por um lado, está atrelada ao já mencionado caráter multifacetado do imaginário social dos censores, que atribuía diversos papéis à atividade, relacionados tanto à vigilância e coerção dos instrumentos da oposição ao regime quanto à suposta defesa da sociedade e da cultura nacional. Por outro, a heterogeneidade do censurável foi também motivada pela grande penetração social da canção, que possuía os mais diversos públicos, era reproduzida em uma grande variedade de espaços e meios de comunicação e permitia a divulgação das mais distintas ideias e representações.

Todos os casos apresentados, apesar de estarem inseridos em diversos cenários, são aglutinados em torno de um mesmo ideal: a utopia autoritária. A partir desse argumento, reproduzido pelo governo e assimilado pela atividade censória, os militares (e, nesse caso, também os agentes do Estado), acreditavam ser superiores ao restante da população – essa facilmente “confundida pela incapacidade de interpretar, de assimilar o sempre crescente volume de informação que lhe chega a todo instante”¹⁵⁶. Nesse cenário, os censores atribuía a si, por um lado, a tarefa de impedir que as massas se voltassem contra as tradições mais caras ao regime e, por

¹⁵⁴ Parecer de Jean Batista Machado, 17 out. 1980. In: Processo de censura da música “Condenada”, de Nelson de Moraes Filho. DCDO/CP/MU 35.

¹⁵⁵ Parecer de censor não identificado, 8 fev. 1984. In: Processo de censura da música “Nossa primeira vez”, de Leugim e Chico Rei. DCDO/CP/MU 366.

¹⁵⁶ Fala de Wilson Aguiar, Chefe de Censura recém-nomeado em 1970, para matéria do periódico “O Jornal” (apud GARCIA, 2008, p. 78).

outro, a capacidade de delimitar e defender o que consideravam ser uma cultura nacional de qualidade.

4. Considerações finais

Os documentos produzidos pela DCDP, relativos à censura musical, a um primeiro olhar, denunciam um cenário de desorganização, falta de critérios e uma pluralidade de procedimentos e preocupações por parte da atividade censória, que se mostram, a princípio, muitas vezes contraditórios entre si. O objetivo inicial desta pesquisa, por sua vez, foi mapear estas vicissitudes e movimentos do serviço e da atuação dos seus técnicos quando estes se detinham sobre o exame de canções, buscando delimitar, em primeiro lugar, quais foram suas dinâmicas internas e discursos proferidos ao longo do regime militar e, em segundo, quais os propulsores das mudanças e continuidades observadas durante este período.

Para tanto, nos preocupamos, antes de tudo, com a constituição de um corpo documental que fosse uma amostragem estatisticamente aleatória e, conseqüentemente, representativa das fontes contidas nas caixas de censura prévia às letras musicais, presentes no Fundo de “Divisão de Censura de Diversões Públicas”. Após a seleção, leitura, organização e tabulação destes documentos, então, partimos para a análise quantitativa e serial dos mesmos, o que nos permitiu vislumbrar importantes processos vivenciados pela censura musical, que serão sintetizados a seguir.

A instauração de um projeto de normatização e uniformização da censura às diversões públicas, principalmente ao longo da década de 1970, mostrou-se o principal propulsor das mudanças vivenciadas pela atividade no âmbito musical, tendo sido possibilitado, principalmente, pela padronização do exame censório e, também, pelo crescente apego que os técnicos passaram a ter em relação ao aparato legal. Como resultados deste processo, destaca-se a diminuição de discrepâncias relativas aos pareceres de uma mesma obra e o desaparecimento, ao longo dos anos analisados, de considerações estéticas feitas pelos técnicos às músicas, da preocupação com a proteção do vernáculo e do veto motivado pela defesa da cultura nacional. Mas, talvez, o principal resultado deste processo de uniformização tenha sido a delimitação objetiva do que deveria ser ou não vetado pela censura em meio a uma pluralidade de possibilidades – uma vez que, nos primeiros anos, observa-se grande heterogeneidade das motivações ao veto, marcada, também, por singularidades regionais.

Esse mapeamento, quando combinado a análises qualitativas realizadas sobre o discurso dos técnicos e as representações contidas nos documentos por eles produzidos, aponta para uma questão chave para se entender as já citadas vicissitudes e os processos vivenciados pela censura musical: a determinação do papel da censura. Quando examinamos este aspecto sob a ótica da inserção da atividade no aparato de repressão montado pela ditadura, ficam claras suas funções de zelar pela imagem do regime, de produção da informação e de dirigir o imaginário coletivo. A compatibilidade ideológica existente entre a censura e o governo militar, a presença da lógica da suspeita no exame das obras musicais, as trocas de perfis de artistas ocorridas entre DCDP e outros órgãos repressores da ditadura e a defesa de uma imagem falaciosa construída em torno do regime militar como sendo “democrático”, por sua vez, permitiram a execução dessas demandas do Estado autoritário.

Por outro lado, quando analisamos a concepção que o próprio técnico possuía de seu papel – seja como protetor das massas, da cultura nacional, da instituição da família, do vernáculo ou da, por eles denominada, “revolução de 64” – percebemos que ela é regida pelo seu multifacetado imaginário social. Este seria marcado, sobretudo, pelas demandas do regime militar, pelas representações que diferentes setores da sociedade possuíam da atividade e pela tradição censória principalmente forjada nos anos do Estado Novo. E as discrepâncias, tensões, contradições e pluralidade de dinâmicas reveladas pelos documentos da atividade censória seriam principalmente resultantes deste complexo imaginário, e não de uma censura tida como desorganizada, descriteriosa e despreparada.

Mas não foram somente as questões internas que pautaram as vicissitudes da censura musical, conforme observado ao longo deste trabalho. Elas foram, também, marcadas pela relação estabelecida entre o serviço e os responsáveis pelo envio das obras por ele examinadas (artistas, festivais, programas de televisão e gravadoras) e pela concepção que os censores possuíam da música como comunicação social, tendo em vista sua penetração dentre diferentes classes sociais, sua popularidade, sua capacidade de aglutinar novos valores e a pluralidade de espaços e meios de comunicação nos quais poderia ser difundida. A partir deste quadro, podemos perceber tensões, por exemplo, estabelecidas entre o cerceamento à indústria cultural e seu importante papel no desenvolvimento do capitalismo e modernização

da economia brasileira, e contradições, como a observada nas diferentes representações que os técnicos construíram em torno do “popular”, inerentes à censura musical, que contribuíram para a existência do seu caráter singular dentre as demais diversões públicas e pautaram, também, as decisões tomadas pelos técnicos.

REFERÊNCIAS¹⁵⁷

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gyphus, 2002.
- ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. *Veja sob censura: 1968-1976*. São Paulo: Jaboticaba, 2009.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares; WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. vol. 4. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*, São Paulo: EDUSC, 1999.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- _____. *O Projeto de Pesquisa em História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- BERG, Creuza de Oliveira. *Os Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e o processo censório no regime militar*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1992.
- CALABRE, Lia. *A era do Rádio*. São Paulo: Editora Zahar, 2002.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- CARNEIRO, Ana Marília. *Signos da política, representações da subversão: a Divisão da Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2013.

¹⁵⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

CONTIER, Arnaldo (coord. e org.); SERENO, Tânia; FERREIRA, Dalva; TUONO, Layde. Adoniran Barbosa: o narrador de uma época. *Caderno de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, vol. 3, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume3/Adoniran_Barbosa_o_narrador_de_uma_epoca.pdf>. Acesso em: 20/06/2013.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERNANDES, Ananda Simões. A reformulação da Doutrina de Segurança Nacional pela Escola Superior de Guerra no Brasil: a geopolítica de Golbery do Couto e Silva. *Revista Antítese*, Londrina, vol. 2, n. 4, 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193314422012>>. Acesso em: 20/06/2013.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 5, 2002.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003>. Acesso em: 20/06/2013.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis, 2006.

GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

LEAL, Kelly Márcia de Moura. *Em defesa da moral e dos bons costumes: a censura moral às canções de Chico Buarque na Ditadura Civil-Militar*. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Piauí. Picos, 2014.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. *Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)*. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2009.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 17, n. 34, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881997000200011&script=sci_arttext>. Acesso em: 20/06/2013.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura e o papel cívico das políticas culturais da ditadura civil-militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias Silenciadas*. São Paulo, Edusp, 2001.

MARTINS, Christian Alves. “Tempos de Intolerância: Chico conta Calabar”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 1, Ano 1, nº 1, 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf>>. Acesso em: 16/06/2014.

MENESES, Leila Medeiros de. Com a barra do seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio. *Caderno do CNFL*, vol. XI, n. 14, 2008. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xicnlf/14/com_a_barra_do_seu.pdf>. Acesso em: 14/12/2012.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, vol. 10, n. 16, 2008. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/R_Morelli.pdf>. Acesso em: 20/06/2013.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. A MPB sob Suspeita: censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005>. Acesso em: 20/06/2013.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre-docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

_____. *O regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora atual, 1998.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. 1. ed. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo. *As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976.

OLIVEIRA, Ione. História política e historiografia do Brasil República. *Textos de História*, Brasília, vol. 15, n. 1/2, 2007. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ih/novo_portal/portal_his/pos_graduacao/arquivos/revista/volume_15_1_e_2/por_partes/textos_de_historia_7.pdf>. Acesso em: 23/11/2011.

PINHEIRO, Paulo César. *Histórias das minhas canções* – Paulo César Pinheiro. São Paulo: Leya, 2010.

PIMENTA VELLOSO, Mônica. “Cultura e poder político”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; PIMENTA VELLOSO, Mônica; GOMES, Ângela Maria Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RIBKE, Nahuel. El régimen militar brasileiro y las censuras televisivas: entre las lógicas internas de producción y el contexto político. *Revista de História*, n. 169, 2013. Disponível em: <<http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/169/12%20-%20RH%20169%20-%20Nahuel%20Ribke.pdf>>. Acesso em: 24/01/2013.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queirós. *Censura Federal*. Brasília: C.R. Editora, 1971.

ROLLEMBERG, Denise. “Esquecimento das memórias”. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed. UFSCar, 2006, pp. 81-91.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. A Censura durante o Regime Autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 10, 1989.

SOUZA, Amilton Justo de. *É o meu parecer: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAUGHAN, Patrícia. A imagem americana de beleza física e as mudanças provocadas pelo “Black Power” na década de 60. *Revista de Letras*, vol. 1/2, n. 22, 2000. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl22Art08.pdf>>. Acesso em: 05/01/2013.