

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO**

**A CANÇÃO SOB CENSURA: MANIFESTAÇÕES DE
EDUCAÇÃO INFORMAL NO PERÍODO DITATORIAL
BRASILEIRO E NA REDEMOCRATIZAÇÃO (1964-1988)**

LUANA CAROLINE SOSSMEIER

CASCATEL - PR

2017

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM EDUCAÇÃO
NÍVEL DE MESTRADO/PPGE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, ESTADO E EDUCAÇÃO**

**A CANÇÃO SOB CENSURA: MANIFESTAÇÕES DE EDUCAÇÃO
INFORMAL NO PERÍODO DITATORIAL BRASILEIRO E NA
REDEMOCRATIZAÇÃO (1964-1988)**

LUANA CAROLINE SOSSMEIER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE, área de Concentração Sociedade, Estado e Educação, linha de pesquisa História da Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/ UNIOESTE – Campus de Cascavel, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
Co-Orientador: Prof. Dr. Paulino José Orso

CASCADEL - PR

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas – UNIOESTE)

S693c

Sossmeier, Luana Caroline.
A canção sob censura: manifestações de educação informal no período ditatorial brasileiro e na redemocratização (1964-1988) / Luana Caroline Sossmeier. ---
Cascavel (PR), 2017.
136f.:il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
Co-Orientador: Prof. Dr. Paulino José Orso

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná,
Campus de Cascavel, 2017.

Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação,
Comunicação e Artes/ CECA.
Inclui bibliografia

1. Musica - Educação. 2. Musica - Censura. 3. Ditadura e ditadores. I Fiuza, Alexandre Felipe. II. Orso, Paulino José. III. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. IV. Título.

CDD

372.87



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Cascavel CNPJ 78680337/0002-65
Rua Universitária, 2069 - Jardim Universitário - Cx. P. 000711 - CEP 85819-110
Fone:(45) 3220-3000 - Fax:(45) 3324-4566 - Cascavel - Paraná



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

LUANA CAROLINE SOSSMEIER

**A CANÇÃO SOB CENSURA: MANIFESTAÇÕES DE EDUCAÇÃO INFORMAL NO PERÍODO
DOTATORIAL BRASILEIRO E NA REDEMOCRATIZAÇÃO (1964 – 1988)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação em cumprimento legal aos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, área de concentração Sociedade, Estado e Educação, linha de pesquisa Histórica da Educação, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:

Orientador(a) – Alexandre Felipe Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus Cascavel (UNIOESTE)

Paulino José Orso

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus Cascavel (UNIOESTE)

Geni Rosa Duarte

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Sandra Regina Ferreira de Oliveira

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, meu grande herói.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, pela força.

Aos meus pais Wilson e Vera, pelo amor, carinho, dedicação e incentivo.

À minha mãe (*in memoriam*), por sempre ter me incentivado a estudar.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná e ao Programa de Pós-Graduação em Educação por me ofertarem um ensino público, gratuito e de qualidade.

Ao professor Dr. Alexandre Felipe Fiuza, por ter confiado em mim, mesmo a quilômetros de distância.

Ao professor Dr. Paulino José Orso, por me acompanhar em parte da caminhada.

Às professoras Dra. Geni Rosa Duarte e Dra. Miliandre Garcia, pelas significativas contribuições e sugestões para a finalização deste trabalho.

À professora Dra. Sandra Regina Ferreira de Oliveira por aceitar fazer parte da banca de defesa.

Aos amigos Tiago, Janaina e Frank, por compartilhar momentos de alegria e de angústia.

Às minhas amigas Fernanda, Keren e Bruna por transmitirem o verdadeiro significado de amizade.

Ao meu bem querer, Henrique, que sempre esteve ao meu lado ouvindo meus desabaços e me mantendo firme.

E a todos que de alguma forma fizeram parte desta caminhada.

Obrigada!

SOSSMEIER, Luana Caroline. **A canção sob censura: Manifestações de educação informal no período ditatorial brasileiro e na redemocratização (1964 – 1988)**. 2017. 136p. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação. Área de concentração: Sociedade, Estado e Educação. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2017.

RESUMO

A ditadura civil-militar brasileira deixou marcas em nossa história e mesmo que o período tenha se estendido por duas décadas, algumas questões merecem ser vistas sob uma nova ótica. Por esse motivo, este estudo almeja analisar a canção sob censura e seu viés educativo, valendo-se da particularidade das letras, do seu alcance e do seu extenso consumo. A discussão quanto ao caráter educativo da canção estará baseada nos conceitos de educação informal, considerando que a mesma pode estar vinculada aos processos de formação, sem uma aparente intencionalidade. A partir da bibliografia, de alguns dos pareceres censórios das letras musicais e de seu aporte legislativo, a pesquisa ocupou-se em analisar o discurso dos censores, responsáveis por zelar pela moral e pelos bons costumes, frente à postura adotada por compositores como agentes educativos e como referência aos que viam na canção uma forma de contestação, informação e alento. Dessa forma, o estudo pretende examinar a canção censurada em uma abordagem pouco explorada, mostrando de que forma ela se constituiu enquanto instância formativa.

Palavras-chave: Canção. Censura. Ditadura. Educação.

SOSSMEIER, Luana Caroline. **Music censorship: Manifestations of informal education in the Brazilian dictatorial period and in the redemocratization.** 2017. 136p. Qualification text (Master in Education). Stricto Sensu Post-Graduation Program in Education. Area of concentration: Society, State and Education. Western Paraná State University - UNIOESTE, Cascavel, 2017.

ABSTRACT

The Brazilian civil-military dictatorship has left its mark on our history and even if the period has extended for two decades, some issues deserve to be seen in a new perspective. For this reason, this study aims to analyze the song under censorship and its educational bias, using the letters particularity, its importance and large consume. The discussion about the educational character of the song will be based on the concepts of informal education, considering that it can be linked to the formation processes, without an apparent intentionality. From the bibliography, some of the censorial opinions of musical lyrics and your legislative contribution, the research were focused on analyzing the discourse of the censors, responsible for watching over morality and good manners, from the posture adopted by composers as educational agents and as reference to those who saw a way in the song to contestation, information and encouragement. In this way, the study intends to analyze the song censored in an approach little explored, revealing how it was constituted as a formative instance.

Keywords: Song. Censorship. Dictatorship. Education.

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional nº. 5
CDB – Conservatório Dramático Brasileiro
CBT – Código Brasileiro de Telecomunicação
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CD – *CompactDisc*
CSC – Conselho Superior de Censura
CODI-DOI – Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações de Informações
CPC – Centro Popular de Cultura
CTR – Comissão Técnica de Rádio
DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas
DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DPF – Departamento de Polícia Federal
DSI – Divisão de Segurança e Informações
DSN – Doutrina de Segurança Nacional
ESG – Escola Superior de Guerra
FIESP - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FRM – Fundação Roberto Marinho
FPA – Fundação Padre Anchieta
ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LP – *Long Play*
MJ – Ministério da Justiça
MEC – Ministério da Educação
OBAN – Operação Bandeirantes
Renar – Rede Nacional de Radiomonitoragem
SCDP – Serviço de Censura e Diversões Públicas
TC – Técnico de Censura
TCDP – Turma de Censura de Diversões Públicas
UNE – União Nacional dos Estudantes
UnB – Universidade de Brasília

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Analfabetismo na faixa de 15 anos ou mais – Brasil 1900/2000	24
Imagem 2 - Figura 2- Lei 5.536/1968.	31
Figura 3 Itens dos Pareceres Censórios e exemplos de classificação: Mensagem e Linguagem	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. RADIOGRAFIA DA CENSURA	20
1.1 Breves aspectos históricos da censura no Brasil	20
1.2 Raízes da Censura e seu aparato legislativo	22
1.3 Os censores e seu ofício.....	37
1.4 A DCDP e a permanência da ação censória	52
2. A CANÇÃO SOB CENSURA E SEUS PROCESSOS EDUCATIVOS	56
2.1 Educação formal e não formal.....	56
2.1.1 Educação informal e sua expressividade	64
2.2 O papel educativo dos meios de comunicação	67
2.2.1 A canção como forma de educação	73
2.2.2 A manifestação de processos educativos pelos compositores	85
3. A CENSURA E A SEMÂNTICA DA CANÇÃO.....	87
3.1 A canção sob o olhar da censura e da repressão.....	87
3.2 O universo temático das canções censuradas	93
3.3 A canção e sua recepção.....	104
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

O ano de 1964 ficou marcado na história brasileira. Parte da memória sobre o golpe continua viva desde o fim da ditadura civil-militar¹, sendo que algumas lacunas históricas ainda permanecem no imaginário popular e no senso comum de parte da população. Embora esse período tenha se estendido por vinte longos anos, algumas questões são relevantes e merecem nossa atenção.

Nossa pesquisa objetiva aborda a canção², a partir dos cortes da censura, pautando-se em um debate do campo educacional. O tema já foi objeto de estudo de vários pesquisadores nacionais e estrangeiros, considerando que a canção, utilizada como um mecanismo de resistência se mostrou de largo e eficiente alcance em relação a outras manifestações culturais, buscando levar ao público em muitos casos, uma interpretação crítica da realidade.

Por outro lado, a Censura conduziu um forte aparato de controle da informação e dos discursos da oposição à ditadura civil-militar. Nesse sentido, objetivamos evidenciar a forma como a canção enquanto instância educativa informal atraiu a atenção dos meios de comunicação, assim como da censura, que percebendo seu potencial formativo procurou controlar as mensagens transmitidas ao público.

Como num pequeno memorial recordamos que a trajetória percorrida nos últimos anos e o interesse pela temática de pesquisa foram consequências do percurso acadêmico e das relações sociais que estabelecemos. Nascer em uma cidade pequena não nos impediu de ter um contato mais próximo com as diferentes manifestações culturais, mas também não nos proporcionou isso de forma íntegra. Podemos afirmar que, o ingresso no curso de Pedagogia e dois anos depois a mudança para Cascavel foram os grandes responsáveis pela nossa construção enquanto pesquisadores.

O curso nos fez ver a história sob outra perspectiva, as aulas, os seminários, os congressos e as conversas informais demonstraram o quanto uma universidade pública e de qualidade pode ser completa. A cidade por outro lado, por meio de eventos como o Rocão, a Parada pela Diversidade, o Novembro Negro, os Cines-Debate, os encontros do Coletivo Pagu (Feminista), trouxe a arte e a cultura de forma mais viva para nossa

¹Utilizaremos o termo civil-militar, devido ao significativo apoio das classes dominantes e de parte de outros grupos sociais aos militares. No entanto, para além desse vínculo, o protagonismo foi inequivocamente dos militares.

²A canção é compreendida aqui pela junção de letra e música.

formação, o que de uma forma ou de outra sempre teve a canção como parte constituinte.

Ainda na graduação, o interesse pela temática resultou em grande parte do Projeto de Iniciação Científica realizado no período de 2013-2014, que oportunizou o acesso à parte do acervo documental da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) alocada no Arquivo Nacional em Brasília, levantado por meu orientador durante seus estudos de doutorado. O Projeto teve como tarefa inicial a digitalização e classificação dos documentos, até então existentes em fotocópia, pois, como se tratavam de documentos frágeis, esse processo facilitaria o manuseio e a preservação. Outro fator importante, é que, com a digitalização, o material poderia ser compartilhado com outros pesquisadores interessados pela temática, o que foi feito. Após esse processo, os documentos foram descritos de acordo com as informações inerentes a eles, se tratavam de processos de letras censuradas, aprovadas, se eram pedidos de reconsideração dos interessados, entre outras descrições. Outra metodologia de trabalho empregada se circunscreveu à leitura da bibliografia atinente ao tema e à escuta das canções por intermédio de CDs e de recursos disponíveis na Internet, sendo possível compreender, ainda que introdutoriamente, como se deu a censura às manifestações artísticas desse período.

Levar em consideração a canção como fonte histórica, requer pensá-la como expressão de acontecimentos históricos. Independente do período, a canção tem essa capacidade de ilustrar experiências ligadas aos mais diferentes sentimentos e realidades históricas. Miriam Hermeto (2012) afirmou que a canção pode ser pensada como objeto e como fonte para a educação histórica. Com relação à história, a autora lembra que ela é constantemente reescrita por diferentes presentes históricos, o que pode ocorrer em razão de três fatores: primeiro, pelo surgimento de novos documentos ou de novas perguntas sobre eles; em segundo, porque cada presente faz perguntas diferentes ao passado; e em terceiro, porque a disciplina histórica se modifica, com novos conceitos e métodos (2012: 24).

Segundo Miriam Hermeto (2012), potencialmente, toda produção humana pode ser considerada documento, isso só depende da forma como o sujeito lança seu olhar sobre a narrativa histórica. Para a autora, se for um olhar problematizador, capaz de identificar os diferentes sujeitos e as diferentes relações, irá se transformar em documento, ou seja, em uma “[...] fonte de informação sobre as relações dos homens no tempo” (p.26)

Pensando então as fontes históricas e o significado que elas representam e dessa forma as perguntas que os mais diversos pesquisadores elaboram sobre seus objetos, podemos afirmar que nossos questionamentos ao longo do mestrado foram ganhando clareza. Se acreditamos que a canção expressou um papel formativo na sociedade brasileira no período de 1964 a 1988, a pergunta principal pode ser traduzida na seguinte questão: de que maneira sua influência educativa foi exercida sobre os mais diversos setores da sociedade? E, paralelamente a essa, outra pergunta surge: há nesse sentido fontes históricas que traduzem esse embate?

Para tanto, a justificativa defendida teve por propósito trazer em discussão a canção como objeto de pesquisa e paralelamente o exercício da censura, visto que, em geral, ambas vêm sendo estudadas como fenômenos desvinculados de seus discursos educativos. Tanto a canção, como a censura, expressaram seu papel ao longo da história, seja de forma social ou política, e para compreendermos de fato a canção sob censura é necessário nos atentarmos ao emaranhado de determinantes presentes neste processo. Como abordaremos ao longo da dissertação, para além das evidentes práticas educativas presentes em nossa sociedade, outras formas de educação são engendradas e devem ser desveladas para que tenhamos uma leitura mais próxima da realidade em relação aos diferentes fenômenos educativos existentes.

De fato, falar em censura e canção nos remete invariavelmente ao período ditatorial, sendo assim, o motivo mais significativo que nos fez desenvolver esta pesquisa foi o de investigar nosso passado recente. Por mais rica e louvável que tenha sido a produção musical brasileira no período, não gostaríamos que esta realidade autoritária fizesse novamente parte do nosso presente. Não que pesquisas acadêmicas sejam a garantia para que não haja a repetição nefasta do passado, mas que ao menos haja a produção de discursos que se oponham ao senso comum e a reprodução deste mesmo enfoque atenuador ou laudatório em favor da ditadura.

Como procedimentos de pesquisa, utilizamos: a pesquisa bibliográfica, a partir de materiais e obras já publicadas sobre o tema, como é o caso de Albin (2002), Berg (2002), Napolitano (2005; 2013), Carocha (2007), Fiuza (2001; 2006), Souza (2010), Stephanou (2004; 2007), Kushnir (2004), Heredia (2015), entre outros, e por tratar-se de um estudo no campo da História da Educação pretendemos aproximarmos as ideias dos historiadores com a produção no campo educacional, como é o caso de Torrego Egido (1999), Gohn (2001; 2006), Lucini (1975), Valério (2012) e Vaillões (2013), que abordam formas de educação informal presentes na sociedade. O outro instrumento

utilizado foi a pesquisa documental, considerando a existência dos pareceres censórios do Arquivo Nacional de Brasília.

A necessidade de ampliar este estudo nos fez levar em conta o significado da música e a função que ela desenvolve na vida das pessoas, “[...] é prazer, conforto, reflexão, diversão, emoção, informação. A música estimula nossa sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas” (FIUZA, 2001, p.09). Aliás, de acordo com o autor, do mesmo modo que para muitas culturas a música está ligada às celebrações, à religião e às tradições, para a disciplina histórica ela tem um significado diferente, pois é compreendida como documento histórico, como fonte.

É interessante demarcar neste momento que nossa pesquisa pauta-se nos debates da chamada história do tempo presente, tendo em vista nosso recorte temporal e o objeto de análise. Esse debate tem sua perspectiva marcada pela proximidade histórica e pela especificidade das fontes mais contemporâneas, como é o caso dos testemunhos dos envolvidos, das fontes audiovisuais e da prevalência do debate sobre a memória. Semelhante a essa apreciação destacamos os estudos de Julio Aróstegui, pois nosso tema está circunscrito a uma realidade muito próxima da atualidade, mas que não se trata nem de: “momento cronológico, nem de um setor historiográfico, mas uma proposta de fazer História que não é passado, mas presente” (ARÓSTEGUI, 2006, p. 241).

Nesse último caso, há que se destacar que a memória do passado segue em disputa e a canção produz uma espécie de história musical, revelando os principais embates do período, seus silêncios e interditos, e mostrando como os músicos interpretaram aquela realidade autoritária e contraditória, construindo uma memória sonora e musical do país. Os argentinos Daniel Lvovich e Jaqueline Bisquert trazem uma importante discussão sobre a emergência da memória na contemporaneidade:

[...] porque la misma se ha constituido en un importante objeto de reflexión intelectual, que la considera una forma de representación del pasado fundamental a la constitución de las identidades colectivas, en base a características diferenciales que la definen y la distinguen de otras maneras de relatar ese pasado, y fundamentalmente de la historia.” (2008, p 07.)

Sendo assim, se a canção produz esta espécie de memória musical, ao delimitarmos nossos problemas é imprescindível que saibamos do que estamos tratando,

isto é, qual nosso objeto e em que momento histórico ele se localiza, para que possamos estabelecer relações entre o passado e o presente.

O recorte cronológico da pesquisa abarca do golpe de 1964 até a Constituição de 1988, pois a atuação da Censura só foi suspensa com a nova Constituição, e não em 1985 com o fim da ditadura civil-militar. Além disso, esta periodização foi escolhida para que pudéssemos acompanhar o desenvolvimento da censura às canções desde o início do Golpe até a extinção da DCDP, processo doloroso para os grupos conservadores da sociedade brasileira que, depois de 1985, ainda enviavam cartas solicitando uma vigilância sobre as diversões públicas.

Para melhor compreensão, esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Radiografia da Censura*, abordamos de forma breve o início da censura na história do Brasil, dando maior atenção à sua expressividade a partir do período do governo de Getúlio Vargas, onde a censura teve papel fundamental no controle autoritário mesmo que em momentos históricos diferentes, observando ainda sua adaptação à ditadura civil-militar (1964-1985). Ao mesmo tempo, ao ser analisada como um instrumento fortemente repressivo, observamos que para sua perpetuação houve um significativo amparo legislativo por meio de leis e decretos.

Nossa opção em tratar da censura logo no início desta dissertação é justificada pelo fato de compreendermos a que restrições a canção estava sujeita. Não há como falar de uma censura sobre as músicas produzidas neste período sem exemplificar sua estrutura repressiva e o que de fato ela representou para músicos, compositores, artistas e sociedade.

No segundo capítulo, denominado *A canção sob censura e seus processos educativos*, realizamos uma discussão sobre as relações entre a canção e a censura, partindo da ótica de que a canção pode ser considerada uma expressão de educação informal. Para efeito de melhor compreensão, buscamos analisar os conceitos de educação formal, não-formal e informal. Também exploraremos a produção musical e sua importância no cenário ditatorial, que está relacionada à sua relevância na produção de outra leitura da realidade, tanto pelos compositores como pelos técnicos de censura, pois ao produzirem seus discursos e conseqüentemente suas práticas, há uma influência na formação dos indivíduos da sociedade.

Há também a necessidade de se aprofundar o estudo dessa instância educativa, pois trata-se de um assunto pouco explorado. Significativamente, o pesquisador espanhol Luis Torrego Egido (1999) traz em sua obra *Canción de Autor y educación*

popular (1960-1980) toda a intencionalidade educativa dos *cantautores* (como são chamados na Espanha aqueles músicos que conformam uma atuação de cantores e compositores), e aborda a forma como esse elemento participa da comunicação social. Dessa forma, levaremos em conta a importância social da música, assim como suas características principais, fazendo comparação com a censura, que também contribuiu para a formação dos indivíduos, ainda que indiretamente.

No terceiro capítulo, *A Censura e a semântica da Canção*, almejou-se por fim, fazer uma discussão que procure evidenciar o porquê da preocupação da Censura, de forma mais incisiva, com a canção. Para tanto, abordamos os motivos que despertaram a atenção dos censores dada à importância da canção e seu largo alcance nos diferentes setores da sociedade. Isso pode ser percebido tanto nas canções propriamente ditas, como na postura adotada pelos compositores, que em diferentes momentos participaram como militantes na defesa de causas populares, assim como em movimentos estudantis e em manifestações contra a repressão.

É interessante pontuar que, de forma especial, o estudo teve como objetivo examinar os processos educativos inerentes as produções musicais em paralelo com a censura exercida na ditadura civil-militar brasileira, estendendo o recorte temporal até a Constituição de 1988, possibilitando a discussão de uma perspectiva não observada pela historiografia brasileira, no caso, dos elementos educativos presentes neste processo. Sendo assim, examinar tanto as canções como os pareceres censórios, incluindo a bibliografia da temática foi relevante, pois nos permitiu visualizar seu funcionamento, identificando a relação presente entre ambas e reconhecendo as justificativas utilizadas durante os vetos. Houve também uma preocupação com as estratégias empregadas por compositores e artistas para driblar o corte de suas obras pelos órgãos de censura, considerando o rigor na hora das avaliações.

Ressaltamos que não nos preocupamos em privilegiar um gênero musical específico, pois a partir do momento em que os censores optavam do veto das canções, não havia de fato diferença entre os estilos musicais, mas sim uma rigorosa análise das letras, embora nem sempre sagaz para perceber discursos contrários ao regime. Contudo, em razão de um conhecimento prévio sobre parte dos compositores mais engajados, havia uma preocupação maior com suas produções durante o exame censório. Essas análises iam desde a identificação de mensagens nas entrelinhas até correções gramaticais. Carocha (2006) defende que a MPB, o samba e o rock formaram uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada uma com sua crítica:

A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com a sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista, e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas dos três gêneros. (p.191)

Embora a autora demarque três gêneros musicais nesse artigo, Paulo César Araújo (2002), em sua tese sobre a temática, valoriza os setores mais populares da sociedade reunidos na canção considerada “brega e cafona” de compositores como Paulo Sérgio, Odair José, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano, Benito de Paula, Dom e Ravel, Claudia Barroso, entre outros. Embora Carocha (2007) teça críticas ao autor sobre a superficialidade de sua análise da censura musical, observamos que o olhar de Araújo (2002) é uma novidade, pois trata de um gênero distante das pesquisas acerca da Censura e da música como tal. Para ele, tanto os compositores populares como os engajados sofreram com os cortes da censura. Além disso, o autor traz aspectos em relação a esses compositores e artistas, afirmando em primeiro lugar que em suas posições eles também dirigiam denúncias ao autoritarismo e à segregação social existente no cotidiano brasileiro. Outro aspecto foi o auge do sucesso desses compositores, entre os anos de 1968 a 1978, época marcada pela vigência do Ato Institucional nº5 (AI-5). Por último, aborda a origem social dos artistas, pois eram oriundos dos baixos estratos da sociedade vivenciando as mazelas do país. Partindo desse olhar, fica visível a importância do trabalho, considerando que a ação da Censura se estendeu aos mais diversos gêneros musicais.

Em consonância com nossa perspectiva, Fiuza (2006), que também vê o trabalho de Araújo como inovador, ressalta a importância do “cancioneiro interdito”. Para ele, a obra de Araújo “[...] coloca em discussão uma vertente da canção popular negligenciada por setores mais letrados da sociedade e pelos pesquisadores de diferentes campos das ciências humanas” (p.295). Em relação à censura musical, a história não abarca todos os setores, já que a atenção é, em geral, destinada aos músicos com maior popularização na indústria fonográfica. O autor também ressalta que há uma repetição em se atribuir certa significância a alguns músicos/compositores, deixando outros gêneros à margem dessas discussões. Lembra que há uma série de lacunas quanto à produção musical daqueles com pouca inserção na mídia nacional.

Sofrendo essa influência, as manifestações culturais passaram a ser acompanhadas pelas autoridades policiais. Isso porque a livre expressão de ideias poderia abalar a estabilidade do governo e o suposto caráter moral dos indivíduos. Usava-se frequentemente a justificativa da proteção à moral e aos bons costumes. Essa premissa serve para pensarmos a censura moral, visto que para a perpetuação do regime havia um apelo expressivo à proteção da sociedade, vista como passível de ser facilmente moldada e de suas instituições. Nesse sentido, o papel da censura seria poupar a sociedade brasileira da desvirtuação dos costumes e da imoralidade, acrescido obviamente do componente político.

Enfim, consideramos fundamental o papel da canção na formação dos indivíduos, levando em conta o significado particular de cada composição nesse período, pois a canção inserida na expressividade da cultura acaba nos despertando e invocando sentimentos que fazem parte de nossas ações enquanto seres humanos. Trata-se de reviver o momento, lembrar-se dos motivos que a fizeram ser compostas. Pensar a canção como parte integrante da cultura, diz respeito ainda à humanidade como um todo. Como nos lembra Santos (1994), as culturas são dinâmicas e a principal vantagem de estudá-las é a sua contribuição para os processos de transformação por quais passam as sociedades.

1. RADIOGRAFIA DA CENSURA

1.1 Breves aspectos históricos da Censura no Brasil

O período que compreendeu a ditadura civil-militar no Brasil é caracterizado por uma forte onda repressiva e censória. Esta política de Estado atingiu diretamente aqueles que, no campo da cultura, da educação e das manifestações artísticas, buscaram se contrapor ao regime, seja com ações práticas, como na guerrilha ou no sindicalismo, seja por meio de distintas formas de alertar a população dos atos praticados por quem estava no poder. O campo das chamadas diversões públicas, compreendidas pela canção, cinema, televisão, teatro e radiofonia, esteve vigiado e controlado pela DCDP, órgão que atuava desde 1945 como SCDP, mas que foi oficializado em 1972 e que teve seu funcionamento estendido até 1988, com a Promulgação da Constituição, por pressão dos setores conservadores da sociedade, que se preocupavam com a sua manutenção e seu papel de controlador de questões morais e políticas.

Além da DCDP, outras formas de controle estiveram presentes nesse campo, como é o caso da autocensura dos artistas, da indústria fonográfica e dos meios de comunicação, e igualmente pela legislação inerente, o que nos possibilita entender a expressiva atenção destinada à cultura pelos militares neste segmento.

Estudar a censura não é um trabalho simples, e como tal requer um olhar cuidadoso ao passado. As discussões voltadas à censura neste capítulo têm como propósito esclarecer de que estratégias a censura se utilizou para controlar os meios de comunicação e conseqüentemente como tentou obstruir a manifestação e o sentido da canção.

Para Sérgio Mattos (2005), que trabalha com a manifestação da censura no mundo e no Brasil, a censura é um legado da colonização. Em 1547, o cardeal dom Henrique baixava o index português fazendo várias proibições de livros, com o objetivo de permitir apenas a circulação de materiais de caráter religioso. No ano de 1706, o governo português fechou uma tipografia “clandestina”, que funcionava em Recife, fato esse que também aconteceu com outras tipografias proibidas de divulgar livros e demais materiais impressos. Esses processos de proibição se deram em razão dos ditames da Metrópole no período. Contudo, mesmo que de forma precária, houve a circulação de

livros, que chegavam à colônia de forma clandestina. Com a chegada da família real, em 1808, D. João VI instala a primeira imprensa no país, e com ela a censura e a nomeação dos primeiros censores régios, que eram encarregados de impedir publicações contra o governo e seus ideais morais. Em 1824, a Constituição é outorgada e D. Pedro I acaba com a censura prévia, mas afirma no artigo 179 que todos podem comunicar seus pensamentos, contanto que respondam por seus abusos.

De acordo com Creuza Berg (2002), no período do Império houve ataques de grupos como os “capoeiras” e “capangas”, assim como prisões, atos de violência e banimentos que a censura tentou barrar, a fim de manter a ordem na sociedade. Cabe lembrar que mesmo com as revoltas sociais e os conflitos anteriores à Proclamação da República, houve sim medidas de segurança envolvendo a censura. Nesse momento, algumas peças teatrais desenvolviam alto papel contestatório, devido a isso, viu-se a necessidade de licenças para a apresentação das mesmas pelo Conservatório Dramático Brasileiro (CDB)³. O CDB teve sua atuação desenvolvida entre 1843 e 1897, com uma interrupção de 1864 a 1871, e também procurou ressaltar uma preocupação com a moral e com os bons costumes. Então, se anteriormente a ação censória recaiu sobre a imprensa, agora o alvo seriam as peças teatrais. Como podemos perceber várias políticas vinham seguindo os moldes de Portugal, assim, as relações de controle não seriam diferentes.

Segundo Ricardo Cravo Albin (2002), após a promulgação da Constituição em 1891, o governo baixa o Decreto 557 de 21 de julho de 1897, em que as diversões públicas passariam a ser subordinadas ao Departamento de Polícia. Depois de 1923, várias medidas foram tomadas para controlar as “afrontas” à moral e aos bons costumes, fossem da imprensa ou das diversões públicas. No governo de Washington Luiz, em 1928, foi criada a Censura das Casas de Diversões Públicas, no Distrito Federal, com o objetivo de examinar espetáculos e emitir vetos. Porém, é em 1937, com o Estado Novo (1937-1945), que a censura ganha mais intensidade no governo Vargas. Muitas das decisões e dos órgãos de controle criados nesse período nos farão entender a forma como o regime militar se manteve, e como o exercício de uma política de violência se justificava, seja através dos discursos ideológicos ou pela própria ação censória.

³ Para saber mais sobre o CDB, ver mais em: Silva, L.N. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais da arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

1.2 Raízes da Censura e seu Aparato Legislativo

Embora tenhamos que nos ater as particularidades de cada período histórico, há no Estado Novo e na Ditadura Militar alguns pontos similares. Para isso, Moby (2007), que faz um estudo relevante e significativo, nos ajuda a compreender que pontos são esses e ao mesmo tempo nos mostra em quais aspectos ambos os períodos se diferenciam. A ideia de autoridade do Estado é comum aos dois períodos e para isso há uma destacada preocupação com a legitimação de seu poder, afinal, o Estado autoritário pretendeu agir sob a aparente égide de normas legais que o legitimassem, fato que pode ser percebido na Constituição de 1937, nos Atos Institucionais ou até mesmo nos decretos-leis.

O Estado, agora em seu caráter militar, aproveitou-se de órgãos e leis existentes em outros períodos para a manutenção da censura, um exemplo é o uso do Decreto nº 20.493 da legislação de 1946, que serviu como decreto base para a censura na ditadura civil-militar. Regulamentado em 1946, o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) é remodelado e dá continuidade as suas ações censórias agora como DCDP. Esse Decreto é tratado por Albin (2002) como a coluna vertebral do aparelho censório repressor. Veremos de que forma.

A Constituição de 1937⁴, redigida pelo educador Francisco Campos, é clara sem seus preâmbulos: “Atendendo às legítimas aspirações do povo brasileiro à paz política e social”, a Carta Magna resolve “assegurar à nação o respeito à sua honra e à sua independência, e ao povo brasileiro, sob um regime de paz política e social, as condições necessárias à sua segurança, ao seu bem-estar e à sua prosperidade”, tendo em vista que o problema estaria na “infiltração comunista, que se torna dia a dia mais extensa e mais profunda, exigindo remédios, de caráter radical e permanente” e assim, seria imprescindível o “apoio das forças armadas”.

Do mesmo modo, mas em outro momento histórico, com a instauração do AI-5⁵ na ditadura militar observamos o mesmo discurso. Na visão dos militares seria necessário preservar “a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País”. Dessa forma, justifica:

⁴ BRASIL. Constituição, 1937. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm>. Acesso em 09 de mar de 2016.

⁵ BRASIL, Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em 09 de mar de 2016.

CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la. (BRASIL, ATO INSTITUCIONAL Nº5, 1968)

Em ambos os documentos as justificativas para uma proteção da nação se repetem. Seja em atender a paz política e social no governo Vargas, ou em preservar a pretensa harmonia política e social na ditadura civil-militar.

A autora Beatriz Kushnir (2004) faz uma análise detalhada em seu livro sobre o “Tripé dos Números”, ideia elaborada pelo jornalista Pompeu de Sousa no *Jornal do Brasil*. Para ele, essa estrutura legislativa tratava-se de:

[...] um amontoado de leis, decretos, decretos-leis, portarias e instruções caóticas, caducas e contraditórias, que vão do decreto nº 20.493, de 1946, ao decreto-lei nº 1.077, de 1970, ambos de caráter proibitivo, passando pela jamais aplicada Lei Gama e Silva (Lei nº 5.536, de 1968), liberal e progressista. (SOUSA, 1985, p.01. apud: KUSHNIR, 2004. p. 81)

É possível, nesse sentido, observar que os autores que se debruçam sobre esses debates chamam atenção para a ilegitimidade das ações de um Estado autoritário. Para Soares (1988), por exemplo, a censura foi um instrumento de proteção, quando o Estado procurou ocultar seu próprio autoritarismo. Estes regimes se preocuparam em deixar transparecer um aparente sistema democrático, como se a repressão e a Censura fossem mero cumprimento da ordem legal, tudo isso com uma forte propaganda política estatal e empresarial para a exaltação do “país grande”.

Ocorre, no entanto, que essas arbitrariedades, como já mencionamos, vieram acompanhadas de um arsenal legislativo composto por leis e decretos que aparentavam ter como finalidade regular as ações em sociedade. Por esse motivo, na sequência, acompanharemos como isso foi explorado.

Iniciamos com o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, citado anteriormente, que foi elaborado para regulamentar o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP)⁶. Foi publicado depois do Estado Novo, demarcando um rompimento com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que era responsável pela censura na Era Vargas. É

⁶ O Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) é depois transformado em Departamento de Polícia Federal (DPF).

interessante neste debate, analisar em que momento o DIP foi criado e quais foram os acontecimentos importantes da década, que não deixam de estar relacionados à canção e à censura.

De acordo com Edilson Carlos Balzzan (2012), durante a Primeira República, especificamente em 1923, foi criada a Fundação Rádio Sociedade do Rio de Janeiro por um grupo de intelectuais, em especial Edgar Roquete Pinto, que pretendia utilizar o rádio como suporte voltado unicamente à educação e à cultura. Segundo o autor, Roquete Pinto viu no rádio um grande potencial educativo para a população, fato que levou a programação da época a rejeitar anúncios comerciais, mantendo apenas sua finalidade pedagógica. Essa preocupação se deu em grande parte pelos altos índices de analfabetismo no país, em convergência com a facilidade comunicativa que o rádio propunha aos que não sabiam ler, mas ouvir. Vejamos a seguir os índices de analfabetismo e sua queda ao longo do século.

Imagem 1 - Analfabetismo na faixa de 15 anos ou mais – Brasil 1900/2000

Ano	População de 15 anos ou mais		
	Total ⁽¹⁾	Analfabeta ⁽¹⁾	Taxa de Analfabetismo
1900	9.728	6.348	65,3
1920	17.564	11.409	65,0
1940	23.648	13.269	56,1
1950	30.188	15.272	50,6
1960	40.233	15.964	39,7
1970	53.633	18.100	33,7
1980	74.600	19.356	25,9
1991	94.891	18.682	19,7
2000	119.533	16.295	13,6

Fonte: IBGE, Censo Demográfico presente na Cartilha “Mapa do Analfabetismo no Brasil”.

Nota (1): em milhares.

Tanto as canções, como a censura, desempenharam um importante papel nos anos 1930. Estávamos vivendo o auge do rádio, potente veículo de comunicação que chegaria para formar grandes contingentes da população. Acontece nesse momento que o rádio seria mantido basicamente pela publicidade e teria uma programação específica destinada à diversão. As atenções do Governo estariam voltadas a esse meio de comunicação de massas, pois em menos de uma década o número de estações e aparelhos só aumentaria: “Das 64 estações de rádios existentes em 1937, o país alcança

106 em 1944 e 117 em 1945. Em 1939, havia 357.921 aparelhos de rádio, número que praticamente dobra, em 1942, para 659.762” (MOBY, 2007. p.35).

Anteriormente ao governo de Getúlio Vargas, nos anos 1920, não houve no campo educacional resultados que pudessem ser considerados satisfatórios. Segundo Balzzan (2012), o grande problema estava ligado ao analfabetismo, considerado uma das causas mais preocupantes a nível nacional. No entanto, no início dos anos 1930 há um grande interesse por parte de alguns órgãos com a estrutura educacional brasileira, momento esse em que a educação sofreu interferências significativas, como afirma o mesmo autor.

Uma das ações desse grupo no campo educacional resultou no Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova em 1932. Segundo o autor, o documento buscava reconstruir o sistema educacional com base em novas propostas, reflexões e orientações. Ana Cláudia Valério (2012) se ocupa dessa questão e ao abordar a inquietude impulsionada pelos meios de comunicação nas décadas de 1930 e 1940, ressalta o movimento que se deu pela aproximação do Manifesto com as áreas de Comunicação. Com relação ao papel da escola na vida e sobre sua função na sociedade, o documento evidencia que ela é integrada à sociedade e não estranha a ela. No entanto, deixa claro que a Educação não se desenvolve apenas pela escola: “Numerosas e variadíssimas, são, de fato, as influências que formam o homem através da existência” (MANIFESTO, 1932, p.15). Ainda no que tange ao papel da escola nesse momento, defende:

A consciência do verdadeiro papel da escola na sociedade impõe o dever de concentrar a ofensiva educacional sobre os núcleos sociais, como a família, os agrupamentos profissionais e a imprensa, para que o esforço da escola se possa realizar em convergência, numa obra solidária, com as outras instituições da comunidade. Mas, além de atrair para a obra comum as instituições que são destinadas, no sistema social geral, a fortificar-se mutuamente, a escola deve utilizar, em seu proveito, com a maior amplitude possível, todos os recursos formidáveis, como a imprensa, o disco, o cinema e o rádio, com que a ciência, multiplicando-lhe a eficácia, acudiu à obra de educação e cultura e que assumem, em face das condições geográficas e da extensão territorial do país, uma importância capital. (MANIFESTO, 1932, p.15)

No entanto, mesmo com toda relevância atribuída ao documento quanto à escola como função pública, de caráter único, laica, obrigatória e considerando seu papel formador do indivíduo, a Educação naquele momento não parecia ser uma das prioridades do Governo.

Embora o Manifesto de 1932 tenha destinado certa atenção aos meios de comunicação e ao potencial que deveria ser extraído deles, um dos projetos evidentes do Estado Novo era a obtenção de uma hegemonia, fazendo com que o Governo divulgasse seus ideais pelos meios que estavam ao seu alcance. Por esse motivo, em 1934, foi criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que teve duração de cinco anos e deu base para a criação do tão comentado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁷, importante órgão de controle “ [...] coordenador, orientador, supervisor da propaganda nacional – interna e externa – e fiscalizador permanente da circulação de informações dentro e fora do governo” (KUSHNIR, 2004, p. 94).

O DIP tinha como diretor geral Lourival Fontes e era subordinado ao Presidente da República. Sua função objetivava fazer censura ao teatro, ao cinema, ao rádio, à literatura e a todas as atividades culturais e informativas que envolviam uma interação com a sociedade. Segundo Boris Fausto (1994):

O DIP exerceu funções bastante extensas, incluindo cinema, rádio, teatro, imprensa, “literatura social e política”, proibiu a entrada no país de “publicações nocivas aos interesses brasileiros”; agiu junto à imprensa estrangeira no sentido de se evitar que fossem divulgadas “informações nocivas ao crédito e à cultura do país”; dirigiu a transmissão diária do programa radiofônico “Hora do Brasil”, que iria atravessar os anos como instrumento de propaganda e divulgação das obras do governo. (p.376)

Essa censura estava claramente associada à difusão da imagem do governo. De acordo com um relatório presente na pesquisa de Moby, emitido pelo DIP ao Presidente em 1941, dos 3.971 programas de rádio, foram proibidos 44 e de 9.363 canções, 1.133 tiveram interdição. Além dessas interdições, o departamento promovia manifestações cívicas e culturais, com exposições que enalteciam o governo.

Ainda de acordo com Moby, observamos que o DIP atuou com maior violência sobre a imprensa, impondo aquilo que poderia ou não ser publicado. Além do mais, determinava as páginas em que as reportagens deveriam estar, com que destaque e qual o tipo de letra seria usada. Escolhia ainda os comentários que poderiam ser divulgados, de preferência que fossem positivos ao governo. No mais, a atuação desse departamento “[...] indica que, muito mais do que no papel repressivo, o Estado Novo investiu recursos, intelectuais, equipamentos e instalações num intenso trabalho de propaganda política como forma de obtenção da hegemonia” (MOBY, 2007, p.40). Um exemplo foi

⁷ Foi criado em 27 de dezembro de 1939, pelo Decreto-Lei nº 1.915, e regulamentado em 30 de dezembro do mesmo ano pelo Decreto-Lei nº 1949.

o apoio de parte significativa da sociedade, formada por intelectuais⁸ que se alinharam ao DIP. Uma das diferenças gritantes entre o Estado Novo e a ditadura militar, é que Getúlio Vargas procurou agir de forma mais pedagógica, atuando como um Estado atraente em ambos os setores da sociedade.

Para Lilian Soares (2003):

O Estado Getulista mostrou-se hábil em jogar com as diferentes forças sociais, à medida que, ao mesmo tempo em que procurou restringir a estrutura do poder, elitista e excludente, também incorporou as camadas populares urbanas. Assim, os mais diferentes setores da sociedade sentiram-se envolvidos na política do Estado. O Estado procurou, sobretudo, garantir seu poder de organização e direção nos diversos canais da sociedade civil, fossem da elite, fossem das camadas populares. (p.26)

Nesse sentido, observamos que a cultura estava ligada ao poder político, alinhando-se ao discurso do Estado, como forma de estratégia de conformação ideológica. No entanto, a cultura pensada e desenvolvida nesse período revelava uma distância entre a elite e as camadas populares. Como afirma Soares (2003), era um processo cultural de cima para baixo, onde os próprios projetos culturais assumiam um caráter autoritário. Outro fator é que com o movimento modernista, o Estado procurou evidenciar sua preocupação com o nível cultural da população, mas a frente desse movimento encontravam-se os intelectuais da elite com o objetivo de orientar seus projetos culturais sob uma ótica estadonovista.

Por esse motivo, Fausto (1994) afirma que, ao mesmo tempo em que o Estado Novo perseguiu, prendeu, torturou e mandou ao exílio, intelectuais e políticos, também percebeu a importância de “[...] atrair setores letrados a seu serviço: católicos, integralistas, autoritários, esquerdistas disfarçados” (FAUSTO, 1994.p.376), que pudessem ocupar cargos relevantes e desfrutar dos benefícios que o regime poderia oferecer.

Embora o Estado Novo tenha sido pensado para durar muitos anos, não atingiu uma década. Com as críticas e manifestações em prol da democratização, o clima de instabilidade no Governo aumentou, e o DIP teve que ser extinto em 1945 junto com o fim da Era Vargas. Em dezembro desse mesmo ano é criado o Serviço de Censura e

⁸ O termo *intelectual* será utilizado segundo o Dicionário de Política, onde está relacionado a artistas, estudiosos, cientistas, entre outras pessoas, que tenham adquirido com o exercício da cultura, uma autoridade e uma influência nos debates públicos (BOBBIO,N.;MATEUCCI,N.;PASQUINO,G.,1993.p.637).

Diversões Públicas (SCDP), citado anteriormente e que teve suas funções definidas a partir de 1946, procurando zelar pela moralidade e pelos bons costumes na sociedade.

De volta ao tripé nos números, Kushnir (2004) chama atenção para a permanência da censura prévia no governo de 1946, evidenciando a forma como a censura continuou presente após uma recém-caída ditadura varguista. O Decreto nº 20.493/46, considerado como primeira ponta do tripé era composto por 136 artigos, que explicavam desde seu funcionamento, incluindo a censura prévia, o cinema, o teatro, as diversões públicas, a radiofonia, as empresas, até as atividades desenvolvidas pelos artistas e auxiliares teatrais, a faixa etária das atividades frequentadas por menores, os direitos autorais, a fiscalização exercida pelo SCDP e por fim sobre as infrações e penalidades a serem sofridas por aqueles que desobedecessem as determinações legais do serviço de censura⁹.

Apesar de o Decreto ter sido criado num período de redemocratização, foi um dos mais utilizados para justificar os atos de censura presentes na ditadura civil-militar instaurada por meio do golpe de 1964. Por conseguinte, como se vê, a Censura já apresentava sinais de atuação no período pré-golpe, embora sua inserção e alcance social não fossem tão efetivos como a que viria após a ditadura. Esses sinais podem ser identificados pelo clima favorável criado pela imprensa diante dos interesses da elite que se preocupava em perder vantagens no setor econômico e social.

Em novembro de 1964, no governo ditatorial Castelo Branco, o DFSP se reorganizou e continuou suas ações sobre as diversões públicas. Já em fevereiro de 1967, o Congresso Nacional aprova a Lei nº 5.250, também chamada de Lei de Imprensa, que de forma mais severa incluía a censura às emissoras de rádio e aos canais de televisão. Essa lei foi responsável por limitar de forma rigorosa a atividade jornalística, pois em caso de descumprimento os jornais e as revistas seriam apreendidos, dificultando ainda mais o trabalho da Imprensa em prol da liberdade de expressão. Além dessa lei, no mesmo ano é decretada a Lei de Segurança Nacional, que, baseada na Doutrina de Segurança Nacional (DSN)¹⁰, previa punições mais rigorosas àqueles que atentassem contra o regime.

⁹ BRASIL, Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 15 de mar de 2016.

¹⁰ A DSN foi formulada dentro da ESG (Escola Superior de Guerra), sendo desenvolvida após a Segunda Guerra, seguindo os parâmetros das doutrinas das escolas americanas e francesas. Seu principal objetivo estava centrado num maior envolvimento das Forças Armadas na política interna do país. Ver mais em Berg, op. cit, p. 32-33.

Seguindo o amparo legislativo, a Lei de nº 5.536 de 21 de novembro de 1968¹¹, chamada de Lei de Censura, é considerada a segunda base do tripé. Foi elaborada pelo ministro Gama e Silva e teve grande importância, pois se encarregou de instituir novas regras qualificando e aprimorando a ação censória. A lei também criava o Conselho Superior de Censura (CSC), talvez o aspecto mais importante dessa lei. Segundo Albin (2002), ao CSC “[...] competia rever, mediante recursos do interessado, as decisões relativas à classificação etária ou interdições de espetáculos de diversões públicas, devidamente aprovadas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal” (p. 26).

Com base nos artigos 15 e 16 da lei nº 5.536, o órgão CSC é subordinado ao Ministério da Justiça, e deveria ser composto pelos seguintes representantes: Ministério da Justiça; Ministério das Relações Exteriores; Ministério das Comunicações; Conselho Federal de Cultura; Conselho Federal de Educação¹²; Serviço Nacional do Teatro; Instituto Nacional do Cinema; Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor; Academia Brasileira de Letras; Associação Brasileira de Imprensa; Autores Teatrais; Autores de Filmes; Produtores Cinematográficos; Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversões Públicas; Autores de Radiodifusão. Além desses representantes - e sublinho aqui o Conselho Federal de Educação, a lei estabelecia a censura de forma classificatória (artigo 1) às peças teatrais, levando em consideração a idade do público, e a expedição do certificado de censura (artigo 10) para teatro, cinema e novelas ou teatro para radiodifusão com prazo de cinco anos, válido em todo território nacional. Outro artigo importante seria o artigo 14, onde ficava alterada para Técnico de Censura a denominação da série de Classes de Censor Federal, exigindo ainda o curso superior para o desempenho da função.

O fato é que no artigo 24 dessa lei estava claro que a mesma entraria em vigor sessenta dias após a sua publicação. No entanto, em 13 de dezembro de 1968 houve a decretação do Ato Institucional nº 5, que além de impedir a liberdade de expressão, inviabilizou a concretização desse projeto. O Conselho só se tornaria real dez anos e dez

¹¹ BRASIL, Lei nº 5.536 de novembro de 1968. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm>. Acesso em 15 de mar de 2016.

¹² O Conselho Federal de Educação (CFE) foi criado pela lei nº 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Junto com sua criação ficou sancionado: a descentralização do sistema educacional; a liberdade para as escolas organizarem seus currículos; 12% do orçamento da União e 20% dos municípios para a educação; ensino primário, no mínimo, em quatro séries anuais e a partir dos 7 anos; ano letivo de 180 dias; para o ensino primário, a formação de docente no ensino normal e para o ensino médio, curso de nível superior; e ensino religioso facultativo. Mais informações disponíveis em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4024.htm>. Acesso em 12 de agosto de 2017.

meses depois da data prevista, no ano de 1979, no primeiro ano do governo Figueiredo e ano da Anistia. Apesar de o CSC ser pensado como forma de suavizar a censura, o artigo 18 era objetivo ao afirmar que da decisão não unânime do Conselho, caberia recurso ao Ministério da Justiça, sendo assim, a decisão do Conselho não seria suprema, ou de última instância.

Nessa busca por elucidar o tripé legislativo de Pompeu de Sousa, Kushnir (2004) explora algo de grande importância. Segundo ela, no artigo 3 da Lei nº 5.536, está decretado que as obras cinematográficas de qualquer natureza não poderiam ser “contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro público, aos bons costumes” e, ainda, que não fossem “capazes de incentivar preconceitos de raça ou de luta de classes”. Esse artigo acaba expondo o caráter político da censura, afirmação que antes era negada, pois segundo os censores, a censura às diversões públicas preocupava-se em zelar pela moral e pelos bons costumes da sociedade. Sendo assim, do mesmo modo que a censura política se fez presente na imprensa, nas manifestações das diversões públicas ela também mantinha esse caráter. “Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização” (KUSHNIR, 2004, p. 106).

Essa colocação pode ser relacionada com as palavras de Dallari (1984), que discute o conceito de política, e afirma que embora o termo seja utilizado em diversos sentidos, há elementos examinados por diferentes estudiosos que podem ajudar em sua compreensão. Para o autor, alguns consideram a política como “arte e ciência do governo”, pois se trata de cuidar dos interesses da coletividade, levando em conta o conhecimento sobre os indivíduos e seus respectivos comportamentos na sociedade diante de regras impostas. Já outros entendem que a tomada de decisão de interesses comuns é considerada um ato de poder, por isso compreendem política como “o estudo do poder”. E, por fim, mas não distante das colocações anteriores, outros julgam que essa tomada de decisão está nas mãos do Estado ou que dependam dele, e acabam definindo política como “ciência do Estado”.

Embora o autor traga essas diferentes definições, ele enfatiza duas formas de tratar a política. Primeiro, que pode ser chamada de política “a organização social que procura atender à necessidade natural de convivência dos seres humanos” (DALLARI, 1984, p.11) e, em segundo, a política pode ser “toda ação humana que produza algum efeito sobre a organização, o funcionamento e os objetivos de uma sociedade” (idem, p.11). Do mesmo modo, podemos afirmar que a censura é sempre um ato político.

Salvo as distinções entre a estritamente política e aquela com um viés moral, seu caráter sempre está relacionado com o princípio de supervisão e o controle na sociedade, mesmo que sob o questionável argumento da defesa do atendimento às necessidades da população.

Stephanou (2004) traz um quadro que elucida a Lei 5.536:

Imagem 2 - Figura 2- Lei 5.536/1968.

Atuação da censura	<ul style="list-style-type: none"> - estabelece novas faixas de impropriedade. - estabelece prazos para a execução da análise censória sobre uma obra. - libera filmes proibidos de caráter cultural para as cinematecas. - aviso ao público da avaliação da censura sobre determinada obra. - prevê possibilidade de recursos ao DPF e ao CSC, a ser criado. - estabelece prazo de validade para as licenças. - estabelece previamente as penas e as multas.
Atuação dos censores	<ul style="list-style-type: none"> - fim da prática do aditamento e da negociação. - busca evitar erros de avaliação e pareceres esdrúxulos. - estabelece o número de censores por obras. - obrigatoriedade de curso superior para a função de <i>Técnico de Censura</i>. - prevê a criação do Conselho Superior de Censura com a função, entre outras, de estabelecer critérios censórios.

Fonte: Elaborado por Alexandre Stephanou (2004)

Mesmo com a Lei de 1968, precisamos nos atentar que nesse ano ainda não havia de fato um aparelho legal para tratar das questões censórias. Mas é com base nessas duas partes iniciais do tripé legislativo que os atos aconteciam, “[...] muitas vezes se notou um rearranjo das normas jurídicas para que dessem legitimidade ao ato autoritário” (KUSHNIR, 2004, p.110). Se havia uma lei que mandava, na retaguarda havia outra que desmandava segundo a necessidade dos atos censórios. Segundo Soares (1988), havia uma situação típica dos Estados autoritários:

[...] do lado de dentro, formou-se uma organização burocratizada de âmbito nacional, com os eternos problemas de pessoal, financiamento, etc. derivados da extensão totalitária do aparelho do Estado, que incluía mais e mais áreas de atividade sob a regulamentação da Censura; do lado de fora, o povo brasileiro, intencionalmente transformado em massa desinformada, era afetado duramente por uma instituição cuja organização, cuja razão de ser e cujos problemas ela desconhecia. Foi somente depois da abertura que este capítulo infeliz da ditadura pôde ser estudado e passou a ser um pouco mais conhecido. (p. 34)

O que chama atenção no trabalho de Soares (1988) é que ele fala em uma “multiplicação de linhas de autoridade e de centros de poder”, que seria uma das características dos Estados autoritários em geral. Então, como a censura não estava de fato regulamentada, “[...] censurava quem queria e tinha poder para fazê-lo, ‘legalmente’ ou não” (SOARES, 1988, p.35). As proibições poderiam ser feitas por todo o espectro do poder autoritário: desde o Presidente da República, passando pelo ministro da Justiça, ministro do Exército, Departamento da Polícia Federal, pelos comandantes dos exércitos e das regiões militares até os funcionários subalternos, enfim, aqueles que se sentiam autorizados a fazer suas proibições, estavam autorizados, isto é, havia uma nebulosa falta de critérios. Essa multiplicação de poder ocorria em grande parte porque não havia nenhum órgão dedicado à supervisão dos excessos das leis. Os únicos problemas encontrados diziam respeito às divergências de interesses dos diferentes grupos, como é o exemplo dos centros de censura regionais com a Censura Federal em Brasília.

Um dado importante destacado por Marconi (apud Soares, 1988) evidencia que em meio às várias proibições aos meios de comunicação em Salvador, de janeiro de 1970 a setembro de 1974, houve omissão na origem da autoridade censora nos pareceres. Segundo ele, em 1970, 47% das proibições não explicitavam a autoridade censora; já em 1971, houve um aumento para 63%; no ano de 1972, 81%; em 1973, 98% e, no ano de 1974, 100%. Ou seja, os dados elaborados por Marconi ressaltam em relação à censura de imprensa, a falta de preocupação dos censores em identificar a autoridade censurante. “A censura, inicialmente feita em papel timbrado, com clara indicação de autoridade censurante, passou a ser feita através de mecanismos cada vez mais informais, com bilhetes em papel não timbrado, às vezes à mão, e, finalmente, telefonicamente” (SOARES, 1988, p.36).

Embora a censura à imprensa e as de diversões públicas tenham suas disparidades, é interessante observar como se deram os dois processos. Enquanto na censura de imprensa houve uma omissão dos responsáveis pelo veto, em contrapartida nas diversões públicas houve um aumento cada ano mais significativo. Heredia (2015) ao debruçar-se sobre a importância, o significado e o alcance da legislação, traz em sua dissertação alguns dados. Segundo ela:

Entre os anos 1971 a 1975, menos da metade dos documentos examinados mostravam a qual decreto ou leis 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, apresentaram os menores índices de existência da menção à legislação, que somente apareceu em 10 e 20% dos documentos examinados. Mas a utilização dos decretos, leis e portarias volta a ser recorrente na argumentação dos técnicos entre 1982 e 1984, aumentando, inclusive, proporcionalmente. (HEREDIA, 2015, p.44)

Retomando o uso da legislação censória, ressaltamos que embora a Lei 5.536 tenha qualificado a ação censória sobre as manifestações culturais, a próxima e última ponta do tripé legislativo diz respeito ao Decreto-lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970¹³, que instituiu a censura prévia voltada à imprensa e às manifestações artísticas. A execução da censura é uma atividade recorrente em nosso país desde o período colonial. Suas práticas se prolongaram não só pelo império como também pelo período republicano. Com a Constituição de 1937 há o aumento dessa atuação e a radiodifusão passa a ser alvo da mesma, tendo em vista seu novo poder de alcance.

A Constituição de 1946 confirma a de 1937, e mantém a censura em termos legais sobre os espetáculos e sobre a radiodifusão. Mas com o novo decreto-lei, inseria-se a censura prévia aos meios de comunicação impressos. O discurso era o mesmo: zelar pela moral e pelos bons costumes da sociedade, procurando pretensamente se afastar do caráter político presente em suas ações. Conforme o decreto-lei:

Considerando que a constituição da república, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes; Considerando que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade; Considerando, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes; Considerando que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum; Considerando que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira; Considerando que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. (BRASIL, 1970)

¹³ BRASIL, Decreto-lei nº 1.077 de janeiro de 1970. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em 20 de mar de 2016

Com base no próprio Decreto-lei¹⁴, observamos que sobre a moral, a norma visava pretensamente proteger a família, preservando-lhes os valores éticos. Chamava ainda a atenção do regime às revistas que, por exemplo, faziam publicações obscenas, propondo o amor livre que poderia destruir a moral da sociedade brasileira, pondo em risco a segurança do país. Por esses motivos se decretava que:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo. Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares. Art. 4º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2º deste Decreto-lei. Art. 5º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal: I - A multa no valor igual ao do preço de venda da publicação com o mínimo de NCr\$ 10,00 (dez cruzeiros novos); II - À perda de todos os exemplares da publicação, que serão incinerados a sua custa. Art. 6º O disposto neste Decreto-Lei não exclui a competência dos Juízes de Direito, para adoção das medidas previstas nos artigos 61 e 62 da Lei número 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão. Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo. Art. 8º Este Decreto-Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário (BRASIL, 1970).

O interessante dessas duas últimas bases do aparato legislativo é que ambas foram determinadas no período da instauração do AI-5 estendendo-se ao governo do ditador Médici, período de maior repressão no regime militar. Por esse endurecimento, podemos compreender o motivo que obrigou o CSC a ter sua atuação adiada para 1979,

¹⁴ Este decreto-lei é alvo de divergências e, embora tenhamos ressaltado seu caráter moral, é perceptível também um viés político, quando considera que o emprego dos meios de comunicação obedece a um plano subversivo e que põe em risco a segurança nacional. Além do mais, pode-se analisar o fato do discurso em favor da preservação da moral e dos bons costumes ser utilizado como forma de ocultar o caráter político do decreto em questão.

com o fim do AI-5. Além disso, também havia o uso de normas e portarias secretas que faziam parte das arbitrariedades do governo. Segundo Kushnir (2004), “o mais difícil, pelo foco do cidadão, nesse regime ditatorial civil militar foi conviver com a violação dos direitos civis e políticos ‘legalizada’ por normas e decretos. Os governos do pós-1964 criaram jurisprudências, que serviam de capa de legalidade” (p.120). Um exemplo de decreto secreto foi o 165-B/71, que enumerava dez temas que fossem proibidos pelo governo. De acordo com a autora, seriam eles:

- a. campanha pela revogação dos Atos Institucionais, notadamente o Ato Institucional nº5, de 13 de dezembro de 1968;
- b. manifestações de inconformidade com a censura em diversões e espetáculos públicos, livros, periódicos e em exteriorizações pelo rádio e televisão, realizada com base no Decreto-lei 1.077/70, de 26 de janeiro de 1970;
- c. apreciação que envolvam contestações ao regime vigente;
- d. divulgação de notícias sensacionalistas que possam prejudicar a imagem do Brasil no exterior;
- e. divulgação de notícias com o objetivo de agitar os meios sindicais e estudantis;
- f. divulgação de notícias a respeito da existência da censura, salvo a de diversões públicas, bem como de prisões de natureza política;
- g. divulgação de notícias tendenciosas a respeito de assaltos a estabelecimentos de crédito, nomeadamente a descrição minuciosa de quaisquer crimes ou atos anti-sociais;
- h. divulgação de quaisquer notícias que venham a criar tensões de natureza religiosa;
- i. divulgação de notícias que venham a colocar em perigo a política econômica do Governo;
- j. divulgação alarmista de movimentos subversivos em países estrangeiros, bem como a divulgação de qualquer notícia que venha a indispor o Brasil com nações amigas (KUSHNIR, 2004, p. 119)

Como se compreende pelo decreto citado, o foco esteve voltado estritamente a um caráter político, onde não se poderia nem ao menos mencionar a existência da censura. Essas recomendações tinham o claro objetivo de tirar o foco das ações censórias enquanto responsáveis pelas frequentes proibições. O objetivo era fazer censura, embora fosse proibido divulgar ou criticar seus critérios de atuação.

Com base em todas essas normas que buscaram controlar as diversões públicas e a imprensa, podemos retomar alguns pontos da discussão sobre as similaridades e diferenças da ditadura civil-militar com o Estado Novo. Uma diferença, na concepção de Moby (2007), está no fato da ditadura querer silenciar a canção, enquanto o Estado Novo preferia transformá-la em propaganda, o que nos leva a pensar que seja precisamente por esse motivo que o papel da música no Estado Novo tenha sido de

exaltação ao país, já que a mesma teve papel fundamental na conquista de hegemonia pelo governo.

No que concerne à ditadura trazida pelo golpe de 1964, mesmo que tenha se valido da censura musical, como a que ocorreu no Estado Novo, houve um bloqueio dos meios de comunicação, que inviabilizou ou dificultou o engajamento de artistas e compositores. “Havia uma mobilização, uma participação que não se encontra depois de 64. Evidentemente, não havia a resistência de compositores como Chico, MPB-4, Caetano, mas é inegável o jogo de cintura de Getúlio” (LAGO, 1987 apud MOBY, 2007, p.54). Era como se, ao contrário de Vargas, os ditadores resistissem à ideia de apoio desses setores. Para eles estava muito claro o apoio que recebiam, e isso incluía apenas alguns setores da sociedade que compactuavam com seus ideais, e que não interferiam em suas ações como: grandes empresários, latifundiários, financistas, multinacionais, setores do alto clero da Igreja Católica, entre outros grupos.

No entanto, é preciso levar em conta que embora no governo de Getúlio Vargas houvesse um relativo apoio de intelectuais e artistas, e que o próprio presidente tenha defendido a ideia de integração com o Estado Novo, não quer dizer que não existiam desavenças no período. Pelo contrário, embora para o regime a cultura estivesse ligada ao poder político e contribuísse para a legitimação do discurso estadonovista, muitos foram os intelectuais e artistas de esquerda afastados e excluídos dessas relações. Além disso, várias canções foram modificadas “a pedido” do DIP.

O fato é que a principal diferença entre ambos os períodos é que para o Estado Novo o apoio da música e dos músicos levaria às massas a acreditarem num Brasil “novo”, sob um novo governo, uma nova égide que exaltava o trabalho e o trabalhador. Já no regime militar, o país estava calcado no “trinômio desenvolvimento-integração-segurança nacionais” (MOBY, 2007, p.84), que preferia eliminar o inimigo ao invés de tentar construir uma ideia de convencimento. Se o Estado Novo preocupava-se em ter um Estado de massas, a ditadura civil-militar se distanciava dessa ideia, tendo em vista que o conceito de massas poderia estar relacionado aos protestos e à subversão. Por esse motivo é que o autor defende que a ditadura não apresentou alternativas às produções culturais, além do mais, preocupou-se primeiramente em exibir suas realizações.

No entanto, é importante ressaltar que, de acordo com o historiador Carlos Fico (1997), no Estado Novo, a chamada “identidade brasileira” seria redefinida. Para ele:

Muitos dos elementos que posteriormente, durante a ditadura militar pós-64, seriam utilizados pela propaganda política foram estabelecidos nessa época: a valorização da mistura racial, a crença no caráter benevolente do povo, o enaltecimento do trabalho, uma certa ideia de nação – baseada nos princípios da coesão e da cooperação. Pode-se dizer então, que essas são matrizes ideológicas do Estado Novo que seriam retrabalhadas pela ditadura militar (FICO, 1997, p.34).

Durante a ditadura civil-militar algumas periodizações precisam ser levadas em conta. O ano de 1979 ficou marcado pela extinção do AI-5, mesmo que suas raízes tenham permanecido ao longo dos anos. No entanto, com essas mudanças a população veria a materialização do CSC, que passaria agora a rever os pareceres emitidos pela DCDP. No final de 1979, o Decreto-lei nº 1.077 e o decreto secreto 165-B também seriam extintos. Com esta transição, e não sem forte mobilização popular a favor, se iniciaria uma abertura parcial às diversões públicas, mas antes disso muita luta estaria por vir.

1.3 Os Censores e seu ofício

Como nos propomos a discutir o funcionamento da censura musical, cabe salientar que a censura foi sendo adaptada ao longo dos anos, mesmo que lentamente. Assim, trazer a tona o papel dos censores é relevante, tendo em vista que eles eram os protagonistas da elaboração dos pareceres e de suas respectivas justificativas.

Durante esta pesquisa temos como referência a tese de Stephanou (2004), que realizou sua pesquisa utilizando fontes primárias do Fundo da DCDP do Arquivo Nacional de Brasília. É com base nesses documentos que ele faz a análise do Currículo e do Plano Institucional do XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal.

No ano de 1967 houve a centralização das atividades censórias em Brasília, pelo SCDP, ocasionando uma confusão com os órgãos que funcionavam a nível regional. No entanto, Amilton Souza (2010) chama atenção para essa centralização, no caso da censura musical ela se inicia em 1967, mas só se concretiza na virada dos anos 1960 para os anos 1970, fato que pode ser observado pelas datas dos pareceres censórios, a maioria tende a ser datada a partir dos anos 1970.

Adiante, Stephanou (2004) salienta que a agência em Brasília ficou sobrecarregada e houve falta de servidores qualificados para as atividades. Essa decisão foi contrária ao esperado, já que o objetivo era tornar o serviço mais qualificado. Com a Lei nº

5.536/68, percebemos que houve um aprimoramento na função desempenhada pelos censores. Se voltarmos ao quadro da página 31, vamos perceber que nesse momento já se estabeleceu uma obrigatoriedade de curso superior para a função de Técnico de Censura.

Para solucionar o problema da falta de servidores qualificados, o DPF instituiu o Curso Intensivo de Treinamento de Censor Federal na Academia Nacional de Polícia. O primeiro curso de censor ocorreu em 1968. Após o término do curso, os integrantes eram nomeados por uma portaria e já poderiam atuar. Nesse período, só era exigido o nível colegial para o ingresso. No entanto, poucos dias depois, em 21 de novembro, com a Lei nº 5.536/68, seria necessário diploma universitário para realizar a função. No ano seguinte, o curso foi aprimorado e passou a ser aplicado por professores da Universidade de Brasília, Universidade Católica e Federal de Minas. A carga horária seria de 500 horas e as 14 disciplinas seriam: Introdução à Ciência Política, Introdução à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, Filosofia da Arte, História e Técnica do Teatro, Técnica do Cinema, Técnico de Televisão, Comunicação em Sociedade, Literatura Brasileira, Ética Profissional, Técnica Operacional e Segurança Nacional.

O DPF também convidava professores para ministrar cursos que serviriam de base para as atividades desenvolvidas pelos censores¹⁵. Em comparação ao quadro de 1968, no ano de 1985, o curso estava ampliado e objetivava fornecer o máximo de instrumentos técnicos para os censores. Segundo Stephanou (2004), isso pode ser percebido no Currículo do XII Curso de Formação Profissional de Censor Federal. O curso, então, contaria com uma carga horária de 776 horas aula, quantidade superior comparada ao início do curso em 1968 e seria dividido em 97 dias letivos, com 08 horas diárias. Uma diferença, é que a disciplina voltada à Segurança Nacional teria uma carga horária menor em relação a sua expressividade nos cursos das décadas de 1960 e 1970. O currículo agora seria voltado à prática da censura. Outro fator importante seria a maior carga horária na disciplina de Legislação Censória, que novamente trouxe o caráter de atuação legal das atividades desenvolvidas.

¹⁵ Um exemplo citado na tese de Stephanou é de Waldemar de Souza, diretor-responsável da Editora Abril e considerado “professor”, que realizava inclusive aulas práticas ensinando como cortar películas e como trabalhavam cineastas subversivos. Mostrava aos alunos como identificar mensagens ocultas nas obras. O que podemos perceber, é que embora essas aulas fossem dirigidas às obras cinematográficas, os chamados truques subversivos também poderiam ser identificados nas letras das canções enviadas à divisão de censura.

Os futuros censores aprendiam atividades práticas, como a elaboração de pareceres censórios. Dentre as disciplinas também recebiam formação sobre a Cultura Brasileira, que abordava a relação da mesma com instituições como a Igreja e a família. No ano de 1985, as disciplinas de Técnica de Censura de Cinema e de Teatro se mantiveram. No entanto, à disciplina de Técnico de Censura em Televisão incorpora-se a de Rádio, que evidencia a preocupação dos censores em razão da expansão deste meio comunicativo, particularmente, abrangendo o fenômeno das FMs (*Frequency Modulation*¹⁶). Fora a Legislação Censória, as disciplinas com maior carga horária recaiam sobre o Cinema e a Televisão/Rádio, com 66 horas aula cada uma. Outra disciplina que nos interessa é a de Técnico de Censura em Letras Musicais, que contava com carga horária de 30 horas aula. Nela ocorria o mesmo processo que a do Cinema, se estudava os embasamentos legais, os conteúdos motivadores de veto e os alunos desenvolviam exercícios práticos com o exame de letras musicais.

O que nos chama a atenção, em particular pelo corte temático desta dissertação, é a forma como o Estado se valeu da modalidade da educação não-formal para o processo de formação dos censores. Isso mostra que inequivocamente se entendia a censura como um meio para formar, fazer propaganda estatal mesmo que não oficialmente ou “proteger” a população dos temas considerados perigosos para o regime. Há, portanto, uma política deliberada de formação educacional dos censores e censoras.¹⁷ Essa preocupação revela a importância atribuída ao papel desempenhado pelas artes e pela informação no processo de formação e de socialização das pessoas. Ao estabelecerem-se disciplinas, cargas horárias, metas e ações homogeneizadoras, igualmente se busca produzir efeitos naqueles que têm acesso a estas obras, já filtradas pelos agentes do Estado. Por sua vez, há que se enfatizar que, a exemplo do próprio fazer educativo, isso não é garantia de uma uniformidade na recepção destas obras pelo público, sequer há homogeneidade no seletivo grupo de funcionários da censura quando estes produzem seus pareceres.

Coeztee (2016), renomado professor, escritor e pesquisador da censura, afirma que o censor atua ou crê que atua segundo os interesses da comunidade. “En la práctica, es frecuente que exprese la indignación de la comunidad o que imagine dicha indignación y la exprese; en ocasiones imagina tanto la comunidad como la indignación

¹⁶ Traduzido para o português Modulação em Frequência ou Frequência Modulada.

¹⁷ Curiosamente, Fiuza (2006) afirma que apesar de vincularmos a Censura a homens, na última etapa da DCDP, dos 87 funcionários, 57 eram mulheres (GASPARI, Élio. 12/Abr/98. CD-ROM Folha 99/ Edição Multimídia, 1999 apud Fiuza, 2006, p.88).

de esta” (p.24). Dessa forma, reiteramos que a postura adotada pelos censores levava em consideração uma suposta vulnerabilidade da comunidade. Ainda, segundo a experiência de Coetzee (2016), “[...] el remedio es peor que la enfermedad. La institución de la censura otorga poder a personas con una mentalidad fiscalizadora y burocrática que es perjudicial para la vida cultural, e incluso la espiritual, de la comunidad” (p.25). Nesse sentido, os cortes sobre as artes emitidos pela Censura estavam baseados no discurso de zelo e proteção, mesmo que atrelados aos interesses políticos nacionais. O “perigo” que as manifestações artísticas representavam não era físico, mas reflexivo, podendo possibilitar um olhar diferente aos acontecimentos da ditadura, e esse pode ser um dos motivos que fazia com que o processo de envio das letras a DCDP fosse tão burocrático.

Com o projeto de centralização da censura federal, já estava sendo exigido que as letras musicais fossem censuradas exclusivamente em Brasília, onde deveria ser anexa a letra original com duas cópias sem rasuras. O prazo para exame da letra era de 30 dias. No entanto, em 1972, a gravadora ou o compositor que quisesse enviar sua composição à DCDP, deveria preencher um formulário informando se a canção havia sido enviada a outros departamentos de SCDP regionais. Pois, desde 1965, ocorriam conflitos entre as unidades de censura, em grande parte devido ao fato das regionais não aceitarem ter menos controle sobre suas ações. Além do mais, segundo Carocha (2006), a censura federal ficava isolada em Brasília, não sendo possível desativar as regionais nesse momento, afinal, elas eram responsáveis pela fiscalização de programações de bares, concertos, festivais e shows nos seus respectivos estados.

Embora tenham ocorrido esses conflitos e desavenças entre as regionais, o contato e a troca de informações continuou existindo. Um exemplo eram as solicitações de fichas de artistas e compositores ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para verificar suas atuações. Vários compositores foram chamados para prestar esclarecimentos devido aos conteúdos de suas letras.

Para a análise das canções, até 1968, o número de censores variava de um a quatro por cada obra, depois desse período com a qualificação da censura, ficou estabelecido por lei que três censores fariam a análise de cada letra. As canções poderiam ser liberadas ou vetadas parcial ou integralmente. Alguns motivos tornaram-se primordiais para os vetos.

Em primeiro lugar, o nome de alguns compositores no pedido de exame das letras já era motivo de observação mais criteriosa, como é o caso de Raul Seixas, Chico

Buarque, Rita Lee, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Taiguara, Gilberto Gil, entre outros, que os censores já haviam marcado como críticos ao governo. Segundo a apreciação de Fiuza (2006), em seu artigo sobre os arquivos dos DOPS e a radiografia da atuação dos músicos na década de 1970, é possível observar as estratégias de vigilância sobre os músicos envolvidos em atividades ditas “subversivas”. Para o autor “a produção de informações daí advinda serviu de parâmetro para ações práticas como prisões, proibições e aberturas de processos, numa autojustificativa para a existência destes serviços [...]” (p.01). Afirma ainda, que na documentação dos DOPS, Chico Buarque é talvez um dos artistas brasileiros mais citados, fato que pode estar relacionado às observações criteriosas dos censores.

Em segundo lugar, havia uma lista de assuntos proibidos, que os censores recebiam em seus treinamentos e apostilas da DCDP. Com base na Constituição e nos decretos e leis regentes do período militar, podemos citar como assuntos proibidos “[...] sexo, política, tóxicos, violência” (BERG, 2002, p.99). Esses assuntos estavam relacionados à insatisfação com a realidade, às abordagens sobre a homossexualidade ou de natureza erótica e sensual, às letras que fizessem referência à ditadura de forma irônica e sarcástica, composições que falassem do uso de drogas ou entorpecentes, e qualquer composição em forma de protesto político e de caráter subversivo.

Em relação aos assuntos mais visados pelos censores foi possível identificar por meio de alguns dos documentos um modelo padronizado nos pareceres, nesse formato constam os seguintes itens para a análise censória: título, classificação etária, espécie, boa qualidade, com cortes, livre para exportação, dublado, legendado, vedado a exploração comercial, cenas, época, gênero, linguagem, tema, personagem, mensagem, enredo, cortes e conclusão. Uma curiosidade quanto às justificativas presentes nos documentos diz respeito a dois itens, os quais chamamos atenção na tabela abaixo:

Figura 3: Itens dos Pareceres Censórios e exemplos de classificação: Mensagem e Linguagem

MENSAGEM	LINGUAGEM
Negativa – induz aos maus costumes;	Simbólica;
Negativa – contrária à ordem pública;	Normal;
Negativa;	Popular: adequada ao gênero;
Entretenimento;	Direta: como veículo de mensagem subversiva;
Negativa: induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que	Velada de ameaças;

tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais;	
Positiva;	Rebuscada;
Acessível ao público de nível cultural acima de média;	Literária de bom padrão;
Negativa: atentatória a moral e bons costumes	Comum;
Inexistente;	Simple e Romântica;
Alegre, de comicidade;	Figurada e Simple;
Positiva como entretenimento e com algum valor cultural;	Popular, regionalista;
De esperança;	Sonhadora;
De esperança, perdão;	De protesto, afetiva, subliminar;
Condicionada à gravação;	De protesto;
De natureza lírica, carnavalesca e política;	Adequada;
Entretenimento;	Normal, irreverente, ambígua e mordaz;
	Tendenciosa;
	Lírica;
	Grosseira;
	Vulgar;
	Indutiva;

Fonte: Elaborada pela autora a partir dos pareceres censórios das letras musicais.

O autor Carlos Fico (2002) também aborda os assuntos proibidos pela censura. Em seu artigo *Prezada Censura: cartas ao regime militar*, ele analisa o apoio dado a censura por meio de documentos administrativos e de cartas destinadas ao órgão. O trabalho é esclarecedor, pois permite vislumbrar os conteúdos vistos como ofensivos por uma parcela da população, tendo em vista que a maioria das cartas vinha de pessoas comuns da sociedade.

Dissemos com base em leituras anteriores que o ato de censurar é de fato político, tendo em vista suas implicações na sociedade. No entanto, há necessidade de distingui-las. Um apontamento feito por Fico (2002) em relação à censura política e à censura moral ressalta que a censura política prevalecia no caso da imprensa, porque naturalmente os temas tratados nesse meio são de cunho político. Em contrapartida, no caso das diversões públicas os temas abordados eram de natureza comportamental e social, por isso a censura moral. Para Fico (2002):

O uso especificamente político da censura de diversões públicas, porém, era tratado de maneira sigilosa e causava desconforto aos

censores da DCDP, diferentemente da censura moral, assumida orgulhosamente pela Divisão. Mas a preocupação com os temas políticos sempre esteve presente na cabeça dos censores [...] (p.259)

A ideia é que nesse período, onde tudo era motivo para coibir propostas revolucionárias, acreditava-se que começando pelo ataque à moral é que os inimigos passariam aos setores políticos. Segundo Fico (2002) as pessoas alheias aos governos militares acreditavam que a “crise moral” seria uma estratégia da subversão. Esse fator também serviu para obter vantagens da censura. Com base nas cartas, alguns organismos como é o caso do Sindicato de Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo, afirmavam que a censura era um órgão necessário, mas que buscavam mais compreensão dela, afinal “[...] enquanto a juventude está no cinema, evita-se que frequente bares ou se drogue, sem falar nos ‘atos de contestação’” (FICO, 2002, p.261).

Ao demarcar alguns dos assuntos proibidos nas novelas, Fico (2002) elenca os temas que deveriam ser evitados, temas esses que podem ser relacionados aos conteúdos vetados nas canções. Dentre eles, podemos citar: as cenas maliciosas, leituras eróticas, consumo de álcool, “amor livre”, fanatismo religioso, roubos, suicídios. Ou seja, assuntos que ferissem a moral e os bons costumes. O autor demarca a década de 1970 como o período em que a DCDP ficou mais conhecida pela população, e afirma que de 1968 a 1985 a DCDP recebeu mais de 200 cartas, sendo recorrentes mais entre 1976 e 1980. Mesmo que algumas fossem endereçadas ao presidente da república ou ao Ministério da Justiça, as mesmas acabavam sendo encaminhadas à DCDP.

De acordo com a pesquisa de Fico (2002):

A maioria dos missivistas era constituída por homens, vindo em segundo lugar entidades diversas, como associações cívicas, clubes de serviço e as próprias empresas atingidas, como as emissoras de TV, produtoras de filmes ou editoras de livros e revistas. [...] Somente em terceiro lugar vinham as mulheres, individualmente [...]. (p.269)

Em geral, o objetivo das cartas era denunciar ou tirar de circulação algum material que, de alguma forma, tivesse atingido alguém. Para Fico (2002):

Dizer-se ‘mãe de família’, ‘idosa’, ‘pai adolescente’, ‘cinquentenário’, tanto quanto defender os indefesos – aí incluídos os velhos, as crianças e as mulheres – era a maneira que os remetentes encontravam para apresentarem-se autorizadamente diante do poder público. Jovens

e crianças aparecem especialmente indefesos nas cartas, demandando os **cuidados da censura** [...] (p.270). [grifos nossos]

Nesse sentido, qualquer situação que fosse contrária aos ideais pregados pela família conservadora brasileira poderia atingir e corromper os jovens e as crianças. Por esse motivo, ficava evidente um anseio pela expansão da censura. A canção, o teatro, a televisão, os livros e os jornais são instrumentos considerados formativos para a população. Expressavam e ainda expressam suas influências enquanto manifestações culturais. O contato com esses instrumentos tem possibilitado formas de interpretação dos mais diversos assuntos. Infelizmente, no período militar, esse processo sempre foi visto como uma ameaça.

Por sua vez, as cartas obviamente não tinham uma representatividade massiva do que poderia pensar a população. Afinal, são infinitamente escassas comparando-se com a população, mas são indicativas de como pensava parte da população, em particular, àquela que se prestava a escrever ao órgão ou ao Ministério da Justiça para denunciar aquilo que lhe parecia abusivo. Sobre a questão, aponta o autor:

Logo, o Estado encontrava respaldo também na sociedade, por mais que o grau de apoio da mesma não seja possível quantificar por meio desta documentação. Por exemplo, numa das cartas de 1974 endereçadas à Censura, sua autora critica o que ela chama de “tóxico dos nervos” e “cancro social”, exigindo do Diretor de Censura a recolha de discos que tivessem tais características “subversivas” (FIUZA, 2006, p. 89).

Podemos afirmar que uma destacada preocupação dos órgãos de censura estava nas temáticas voltadas ao sexo. Dessa forma, um dos assuntos que mais importunava o setor era a homossexualidade, constantemente vista como comportamento anormal e ofensivo ao público. Qualquer menção à homossexualidade e ao corpo nu era motivo de queixa. Parte de uma carta relatada por Fico (2002) merece destaque: “muitos gays estão, para nosso descrédito e vergonha, brilhando na constelação artística nacional”¹⁸. Essa denúncia dizia respeito a figuras como Ney Matogrosso, por exemplo, que sofreu diversas críticas pela forma como se apresentava em palcos. Em entrevista a um canal do Youtube, o próprio Ney Matogrosso afirma que sempre se colocou nos palcos cantando como ator, como um personagem.¹⁹ Afirmou também que foi um dos

¹⁸ Carta de 7 de outubro de 1985, Caixa 3.

¹⁹ Entrevista com Ney Matogrosso pela TV Ig. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2c3IXIUpj-M>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

primeiros que se expôs publicamente defendendo o direito de existir da maneira que fosse. Lembra na entrevista que teve seu nome proibido de ser citado no *Jornal do Brasil* por dois anos, pois o editor da época disse não gostar de travesti. Ney diz que nunca foi travesti, e que nunca quis ser mulher, pelo contrário, usava sua nudez como uma “arma”, como agressão para desacatar as autoridades. Exigia o direito e a liberdade de ser quem ele quisesse ser e de se expressar da forma como quisesse.

Vale lembrar que a década de 1960 ficou marcada por uma revolução nos costumes e no comportamento. O *movimento hippie* norte-americano, influenciado pela *Contracultura* exerceu grande influência sobre os jovens desse período, não foi à toa que o movimento repercutiu no Brasil. Isso ocorreu tanto no movimento musical da Tropicália, como num amadurecimento da juventude em pensar a sociedade. Para além dessa reflexão, seria impossível não questionar os padrões na sociedade, o que despertou uma maior liberdade em abordar sobre determinados assuntos, antes vistos como tabu, como é o caso do sexo e principalmente da homossexualidade.

No caso das temáticas voltadas a política o objetivo era preservar a ordem estabelecida pela ditadura militar, justificando a proteção do país contra a “guerra revolucionária” e contra os movimentos de protesto. Além do mais, manter os olhos da população fechados frente às mazelas da sociedade era indispensável. A questão dos tóxicos/drogas era extremamente proibida, uma das implicações nesse caso seriam as acusações a compositores que fizeram seu uso, como é o caso de Rita Lee e a apreensão de maconha em sua residência.

Em um de seus trabalhos, Fiuza (2008) afirma que durante a ditadura civil-militar, a Censura foi se adaptando e passou a controlar cada vez mais as diversas produções artísticas. Os temas que afetavam o padrão moral e político podiam ser encontrados na MPB, na música cafona, na música caipira e até mesmo em hinos evangélicos e músicas instrumentais. O autor relata o caso de uma entrevista concedida a ele pelo músico Geraldo Azevedo em que a canção *Talismã*, em parceria com Alceu Valença foi vetada, pois o trecho “Joana me deu talismã, viajar” foi interpretado pelos censores como alusiva ao consumo de drogas. Para os censores “Joana” lembrava “marijuana”, e “viajar” seria sinônimo do efeito alucinógeno da maconha. Após a mudança de “Joana” para “Diana” a canção foi liberada.

Outra canção, que inclusive se encontra nos documentos analisados no Projeto de Iniciação Científica do qual participamos, é a música *Óculoescuro*, composição de Raul Seixas e Paulo Coelho. Num trecho da canção em outra versão diz: “Esta luz está

muito forte / tenho medo de cegar [...] Quem não tem colírio / Usa oculoescuro / Quem não tem visão, bate a cara contra o muro / quem não planta agora, não recolhe no futuro”. Para Fiuza (2008) “[...] nenhum dos técnicos de Censura nos pareceres consultados perceberam a alusão às drogas, qual seja, os olhos vermelhos escondidos atrás dos óculos escuros” (p.220). Outros acontecimentos do período em razão do uso de substâncias entorpecentes envolveram a prisão de figuras conhecidas como Gilberto Gil e Chiquinho Azevedo (baterista), em 1976, e no mesmo ano com Rita Lee.

No ano de 1984 foi a vez da banda Legião Urbana ter uma de suas canções vetadas. Mesmo que a canção *Dado Viciado*, evidenciasse a situação lamentável que um usuário de drogas mais potentes poderia chegar, a Censura não achava interessante sequer abordar o assunto, pois para os censores apenas o fato de citar as drogas poderia motivar os jovens ao seu uso. Esta canção só seria liberada em 1997 com uma nota no CD da banda indicando que Dado seria um personagem fictício e não Dado Villa-Lobos integrante da banda. De acordo ainda com o autor:

Durante a ditadura militar brasileira, houve uma forte campanha contra a juventude oposicionista. Foi impingida aos jovens ligados aos movimentos contestatórios, e mais ainda aos envolvidos com a luta armada, a pecha de lutarem, não contra os militares, mas contra os interesses do país. Como boa parte desses opositores era constituída de universitários e de jovens da classe média, eles passaram a ser estigmatizados também como subversivos, drogados, além de corrompidos moralmente [...]. (FIUZA, 2008, p.223)

Adiante, o autor frisa que apesar das propagandas contra essas substâncias, há outras que por outro lado são até mesmo incentivadas, como é o caso, por exemplo, da bebida alcoólica, uma das principais veiculadas pelas propagandas na televisão.

Quanto aos temas de violência, as recomendações de veto eram impecáveis, visto que os censores tinham aversão a qualquer retrato de violência na sociedade, o revés dessa questão é que esse fator não influenciava nos inúmeros desaparecidos, torturados e violentados nos porões da própria ditadura.

Voltando ao tema epistolar, o que se percebe com base nos autores citados, é que os pedidos de retirada de material de circulação serviam de justificativa para as ações da censura. A maioria das cartas foi enviada à divisão de censura no período considerado de “abertura política” do ditador Ernesto Geisel. Paralelamente, as canções também sofreram com as ações censórias nesse período. Conforme Carocha (2007), os relatórios feitos por meio da análise de documentos da DCDP indicam que grande parte das letras

censuradas era do final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, devido à centralização da Censura. A autora também nos mostra que no ano de 1973, foram censuradas 159 canções, no ano de 1976 o número subiu para 198 e nos anos 1980, considerada reta final da ditadura, o número atingiu 458 letras musicais²⁰. Há, no entanto, que se levar em consideração a existência dos registros dos pareceres a partir da década de 1970, assim como a institucionalização da DCDP em 1972. Portanto, a partir de 1964, mais especificamente com o AI-5 em 1968, a Censura foi tão dura quanto na década de 1970.

Outro dado é que há outros fenômenos que não podem ser desconsiderados para entender o aumento do número de canções visadas, por exemplo, o advento e expansão das FMs e o crescimento exponencial da indústria fonográfica brasileira ao longo da década de 1970. Igualmente há que se levar em consideração a continuidade do exercício censório mesmo na transição política e na redemocratização, o que fazia com que a estrutura deste setor do funcionalismo público cerrasse fileiras pelas demandas e justificativas para manutenção do seu serviço. Com a abertura política, igualmente novas sociabilidades emergem, com maior liberação dos costumes, o que também foi usado como pretexto para manutenção da Censura. O Brasil experimentava no início dos anos de 1980 uma abertura que encontrou ressonância em outros países recém-saídos de longas ditaduras e coincidindo com fenômenos musicais contestatórios e libertários, como o punk, os “rock nacionais” ou o *new wave* e toda sua estética contrária ao conservadorismo político e moral.

No que concerne à censura musical, outro fator que muitas vezes passa despercebido é o ápice deste controle representado pelos exílios aos quais muitos compositores foram submetidos. Foi no período de maior repressão do regime militar que muitos compositores foram ao exílio. Caetano Veloso e Gilberto Gil estiveram exilados na Inglaterra no ano de 1969, Chico Buarque também se exilou em 1969, na Itália, Geraldo Vandré partiu para o exílio no Chile em 1969 e depois para outros países. Taiguara foi ao exílio em 1973 na Inglaterra. Inúmeros outros músicos menos conhecidos foram igualmente submetidos a esta fratura de sua carreira musical no Brasil ao passo que outros a desenvolveram no exterior (FIUZA, 2006).

Como o cerco estava se fechando para os artistas, veicular canções que retratassem o período militar ou que tecessem críticas a sua existência ficou cada vez mais difícil. Como opção de fuga dos vetos e até mesmo como tentativa de burlar as

²⁰ Informações dos documentos: Série de “correspondência oficial”, subsérie “informações sigilosas”, Caixa 1 (CAROCHA, 2007, p.76).

tesouras, algumas iniciativas foram sendo tomadas. Inúmeras foram às metáforas e os jogos de linguagem nesse momento de repressão. Carocha (2007) lembra que estes artifícios, assim como a inserção de barulhos como buzinas e batidas de carro, dentre outras mudanças na melodia, serviram para transmitir essas mensagens ao público, mesmo que de forma sutil. Todas essas tentativas aconteceram em nome da resistência e a fim de que as composições fossem aprovadas e viessem a ser gravadas em disco, executadas em espetáculos e circulassem nos meios de comunicação.

No entanto, mesmo que essa estratégia seja considerada grande artimanha para os artistas da época houve alguns problemas em razão de sua recepção pelas camadas populares. Algumas composições metafóricas eram indecifráveis ao público. Isso se explica quando Moby (2007), afirma que iniciou uma onda de conferir certa superioridade intelectual para os significados das letras de canções, como se apenas setores mais letrados pudessem compreender o que as letras tinham por objetivo transmitir.

Outra saída encontrada para fugir do crivo da censura foi à criação de pseudônimos para o envio das letras. O caso mais conhecido é o de Chico Buarque, que adotou o pseudônimo de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva para burlar a censura. Outro exemplo foi Taiguara, que havia voltado do autoexílio na Inglaterra e teve seu disco produzido em Londres, censurado na íntegra, fazendo com que o compositor também optasse pelo uso de pseudônimo. Segundo entrevista de sua filha Imyra à Ricardo Schott em 2005²¹, o cantor foi obrigado a assinar um álbum inteiro usando seu sobrenome Chalar da Silva, como nome artístico, ela lembra também que sua mãe Gheisa Chalar da Silva teve que assinar as composições mais políticas do disco. Em razão da forte censura da década de 1970, muitas canções nem chegaram ao conhecimento do público. No entanto, como é o caso de Chico, pouco tempo depois de terem descoberto seu pseudônimo, o departamento de censura passou a exigir o número do CPF e do RG. Em entrevistas da época Julinho da Adelaide foi considerado “alma gêmea” de Chico²². A estratégia, contudo não se manteve por muito tempo, tendo em vista que as composições apreciadas pelo público começaram a levantar suspeitas pelo fato do compositor nunca ter aparecido em público.

²¹ Entrevista disponível no site <http://www.taiguara.art.br/entrevista_imyra.html>. Acesso em 09 de jul de 2016.

²² Artigo para a revista Veja informada pelo autor Alberto Moby (2007, p.60).

Mesmo com as estratégias que citamos até o momento, no caso de veto das canções havia a possibilidade de recurso, levando em consideração que as letras sofriam alterações e até mesmo sugestões para uma nova tentativa de envio. Carocha (2007), afirma que esse recurso poderia ser usado apenas duas vezes. Isso explica o número de letras com carimbo de veto e em outros momentos, de liberação. Um aspecto importante que devemos tratar é a atuação do CSC no ano de 1979. A partir desse momento, os recursos passariam a ser destinados ao Conselho, e não mais a DCDP.

Foi uma prática bastante usual na censura musical a sugestão, por parte dos censores, de pequenas modificações nas letras para que pudessem ser aprovadas. Tratou-se de uma relação bastante complexa devido ao fato de que o censor passou a ter, além do poder de veto, uma influência particular sobre cada obra, na medida em que supunha ter o direito de intervir diretamente na produção de um autor. (CAROCHA, 2007, p.59)

Essas recomendações muitas vezes eram acatadas pelos compositores, tendo em vista a pressão que sofriam por parte das gravadoras e por não terem a opção de romper com os contratos. Além do mais, o mercado fonográfico estava a todo vapor e cada vez mais competitivo. A oportunidade de ter um LP lançado era o sonho de qualquer aspirante a músico, por esse motivo muitos se sujeitavam aos cortes da censura. Por sua vez, este processo acabava gerando também a autocensura, igualmente pernicioso para a livre criação artística.

Como discutíamos, o CSC teria como propósito suavizar a censura. Para a autora:

O conselho amenizou também as interferências dos censores nas letras musicais, na medida em que os compositores poderiam recorrer a uma outra instância que não a censura, sentindo-se menos obrigados a aceitar sugestões que facilitassem a liberação de suas músicas. O que podemos perceber nos pareceres é que, depois de 1980, com o total funcionamento do CSC, a grande maioria das músicas vetadas pela DCDP era encaminhada diretamente pelos compositores ou por suas respectivas gravadoras ao Conselho. Sabendo dessa medida, os censores passaram a fazer menos sugestões de alterações nas letras, o que não significou, de maneira alguma, um abrandamento da censura, já que os vetos ocorreram de maneira direta e sem a possibilidade de alteração para que a letra pudesse ser liberada. A não ser que a alteração viesse espontaneamente da parte do compositor ou de sua gravadora. (CAROCHA, 2007, p.71)

Autor importante para esse debate é Ricardo Cravo Albin, que traz suas considerações e memórias sobre o que vivenciou dentro do CSC enquanto representante

dos autores de rádio e televisão. Em seus depoimentos afirma que quando assumiu a representação desses autores, seus colegas o declaravam “o representante moral da música popular” (p.82). Primeiro, porque era pesquisador do assunto e segundo porque os poetas da canção, como os chamava, sendo o segundo grupo mais censurado depois da televisão, não tinham quem os representasse. Segundo ele:

Para mim, portanto, vieram dezenas e dezenas de recursos dos compositores durante quase toda a década de 80. Mesmo com o anunciado projeto de abertura do começo do governo de Figueiredo e mesmo com a abertura imposta pelo próprio Conselho, a DCDP – Divisão de Censura e Diversões Públicas – continuava a cortar, não a torto e a direito como antigamente, mas ainda com uma considerável dose de volúpia. (ALBIN, 2002, p.82)

Pelos pareceres descritos pelo autor é possível perceber a forma como Cravo em sua atuação junto ao CSC buscou liberar muitas das canções que eram visadas pela Censura. É notório também que, mesmo não achando as composições harmoniosas ou de qualidade estética, Cravo como representante dos autores do rádio e da televisão, tentava liberar as composições que segundo os censores não eram próprias para consumo.

Outra questão que merece destaque na censura musical é a relação dual entre censores e censurados. Quem chama atenção para essa questão é Carocha (2007), no decorrer de sua dissertação. A autora defende que uma das funções desenvolvidas pela DCDP era a fiscalização dos programas musicais em bares, shows, restaurantes, assim como em outros estabelecimentos comerciais. Para isso, era necessária uma licença em nome desses estabelecimentos, para que os mesmos utilizassem as canções. Sendo assim, ao protocolar as licenças o documento deveria conter a relação de canções que seriam executadas. A licença demorava 10 dias e possuía 1 mês de validade. O processo era muito precário e acabava inviabilizando as atividades de artistas em vários locais, o que acabou acarretando em várias reclamações à divisão de censura. Além disso, os proprietários deveriam pagar os direitos autorais aos compositores.

Com esse processo, a DCDP passou a fiscalizar além das licenças, os pagamentos de direitos autorais. Como alguns pagamentos não eram realizados, os compositores novamente escreviam à divisão. Em 1973 foi criada o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que foi uma entidade privada responsável pela arrecadação e distribuição de direitos autorais. No entanto, mesmo após a DCDP emitir

nota dizendo não ser mais responsável por essa função, ainda recebia cobranças acerca da fiscalização dos direitos autorais.

Essa cobrança é parte da dualidade entre censores e censurado, pois “[...] na medida em que muitos compositores reconheciam na DCDP uma entidade fiscalizadora de seus direitos autorais. Essa fiscalização era cobrada pelos músicos do mesmo órgão que censurava as suas letras musicais” (CAROCHA, 2007, p.74). Referente às negociações, Fiuza (2006) assevera que há vários casos em que as letras eram reenviadas pelas gravadoras e posteriormente eram aprovadas pelo simples fato de haver explicações sobre o teor das composições. Com base na pesquisa do autor, isso pode ser comprovado pelo próprio Fundo da DCDP de Brasília que em seus arquivos apresenta documentos sobre os processos de negociações entre compositores, indústria fonográfica e censores.

Amilton Souza (2010) em sua dissertação trabalha com o depoimento da censora Odette Martins Lanziotti e destaca que ao ser questionada sobre sua opinião em relação à censura, ela responde:

Bom, na vida tudo tem dois lados. O ponto positivo e o ponto negativo. O lado negativo é que eu achava que era uma censura excessiva porque, por menos que fosse a insinuação a letra era reprovada, mas por outro lado, sobre os costumes, até que foi bom, porque hoje em dia se houvesse uma censura sobre os costumes, eles não seriam tão devassos [...] (p.101)

Quanto a essa colocação, Souza (2010) afirma que pelo visto a censora ainda parece impregnada pelos longos anos exercidos na função. Logo, leva em conta a cultura censória que já foi discutida por outros pesquisadores. A ideia que temos desta prática, é que ela já estava presente em nossa sociedade e de fato se manteve por um longo tempo, visualizamos isso no próprio suporte legislativo da ditadura militar. No entanto, como veremos em outro tópico, ela ainda mantém vestígios de suas ações, mesmo que por meio de outras manifestações. Conseqüentemente, para Souza (2010) a censura ligada à moral passou a fazer parte de uma cultura política, estreitamente ligada a ideia da DSN assim como a repressão imposta pelo AI-5.

1.4 A DCDP e a permanência da ação censória

Como estamos trabalhando com a canção sob Censura partindo do órgão de controle que é a DCDP, reconhecemos que talvez as mudanças ocorridas no período possam despertar certa confusão quanto às nomenclaturas e as mudanças da divisão. Dessa forma, Garcia (2008) nos ajuda a esclarecer essas modificações.

O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), o qual já abordamos neste capítulo, teve sua atuação efetivada a partir de 1946 e era realizado por instâncias estaduais até 1960, quando foi transferido para Brasília. Com essa centralização, alguns serviços continuaram como órgãos estaduais e foram chamadas de Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs). Em 1972, o SCDP foi transformado em Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), momento em que foi oficializada e passou a ser o órgão central de censura no país localizada em Brasília. A partir de então as antigas TCDP que funcionaram de 1966 a 1972, tornaram-se os Serviços de Censura e Diversões Públicas (SCDP), com a mudança na nomenclatura.

Essas regionais enviavam relatórios mensais à DCDP em Brasília, como forma de controle sobre o que estava sendo analisado e censurado. Após esse envio, o material seria destinado ao DPF, para que as respectivas informações fossem publicadas em um boletim, onde todas as regionais teriam acesso às atividades artísticas que estivessem sendo vetadas a nível nacional.

Defendemos no início deste estudo, que nosso recorte cronológico se estenderia até a promulgação da Constituição de 1988, devido ao fato da Censura ter sido extinta apenas nesse momento de redemocratização e não com o fim da ditadura civil-militar, em 1985. Kushnir (2004) em seus estudos afirma que as elites brasileiras souberam se moldar à abertura política. Com base em autores como Kucinski e Gaspari, a autora lembra que as eleições de Jimmy Carter à Presidência dos Estados Unidos foram muito importantes para esse momento, tendo em vista que havia a proposta de uma nova política externa, que fosse baseada nos direitos humanos e na valorização dos direitos. Como o Brasil havia decidido se alinhar aos Estados Unidos, seria inevitável repensar várias questões em torno das ações censórias e principalmente no que dizia respeito aos atos de tortura.

Partindo da ideia de que a Censura faz parte de uma tradição marcada pela manutenção de suas ações, Kushnir (2004) afirma que, desde 1985, com a posse do presidente José Sarney, até o início de 1987, a Nova República continuou usando todo o arsenal censório e vetando letras integral ou parcialmente. As novelas e as peças teatrais também tiveram cenas vetadas. Essas permanências dos atos censórios estão relacionadas com o aumento do número de censores, já que no ano de 1986 acontecia o último concurso de admissão e o número de censores de 150 aumentaria para 220.

Apenas em 1988, com a chamada Constituição Cidadã é que a censura foi extinta. Para Kushnir (2004):

Na busca constante por demarcar cortes nos processos históricos, o fim da censura, agora decretado na Constituição, foi saudado como o suposto término de um dos mais perversos instrumentos de repressão: a proibição da livre expressão. As regulamentações jurídicas acerca da censura, contudo, começaram tão logo a Constituição foi promulgada. Por meio de decreto, o antigo Conselho Superior de Censura foi transformado em Conselho Superior de Liberdade de Criação e Expressão, também vinculado ao Ministério da Justiça. Esta deveria elaborar uma jurisprudência de critérios e normas para uma censura indicativa e classificatória da programação. Caberia ao órgão apontar o melhor horário de apresentação e faixa etária apropriada para assistir ao programa e nada mais. (p.149)

Sobre a Comunicação Social, a nova Constituição definiria no artigo 220, Capítulo V que:

Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição. § 1º Nenhuma lei conterá dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social [...]. § 2º **É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.** § 3º Compete à lei federal: I - regular as diversões e espetáculos públicos, cabendo ao Poder Público informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada; II - estabelecer os meios legais que garantam à pessoa e à família a possibilidade de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão que contrariem o disposto no art. 221, bem como da propaganda de produtos, práticas e serviços que possam ser nocivos à saúde e ao meio ambiente. § 4º A propaganda comercial de tabaco, bebidas alcoólicas, agrotóxicos, medicamentos e terapias estará sujeita a restrições legais, nos termos do inciso II do parágrafo anterior, e conterá, sempre que necessário, advertência sobre os malefícios decorrentes de seu uso. § 5º Os meios de

comunicação social não podem, direta ou indiretamente, ser objeto de monopólio ou oligopólio. § 6º A publicação de veículo impresso de comunicação independe de licença de autoridade.²³ (BRASIL, CONSTITUIÇÃO, 1988) [grifos nossos].

Dessa forma, ficaria decidido que a liberdade de expressão ganharia seu espaço. No entanto, algumas questões quanto à extinção da Censura precisam ser discutidas com mais atenção. Embora os estudos de Garcia (2008) se circunscrevam à censura teatral, tanto ela quanto a censura musical fizeram parte das diversões públicas, nesse sentido possuem questões comuns. De acordo com a autora, em 1981, o ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel indicou Solange Maria Teixeira Hernandez para a direção da DCDP. A escolha de Solange Hernandez atendia aos anseios do Ministério da Justiça, que procurava alguém que velasse pelos valores propagados pelo regime e que ao mesmo tempo cumprisse com a legislação em vigor. No ano de 1982, a então diretora da Censura enviou roteiros aos órgãos regionais com indicações de elementos que seriam úteis as atividades.

A figura de Solange Hernandez vem sendo muito lembrada em pesquisas referentes à censura as diversões públicas. Tão relevante quanto citá-la é abordar o endurecimento que ela representou para a Censura na década de 1980. Garcia (2008, p.229) certifica que nessa fase de instabilidade e de abertura política era comum que os agentes censórios recorressem ao imaginário anticomunista para continuar legalizando a prática da censura sobre teatro, cinema, música, televisão e programas de rádio. Além disso, as atuações dos censores não foram interrompidas pela abertura política, e muito menos pelos problemas que a autora ressalta em relação às instâncias censórias. Esses problemas estavam voltados à desatualização de multas, extravio de pareceres e sobre os debates sobre o fim da DCDP. No entanto, esses motivos não foram suficientes para que Solange Hernandez deixasse de aumentar o rigor das ações sobre as manifestações artísticas.

Outra questão que merece nossa atenção, diz respeito a uma discussão de Dines (2005 apud MATTOS) que afirma que no governo Sarney, apesar da censura oficial, formal e regimental ter acabado, continuaram presentes outras formas de controle. Segundo ele, algumas podem ser detectadas com facilidade, outras acabam sendo mais sutis. Em alguns momentos é o fluxo de informações que é controlado, em outros, o próprio conteúdo. Conforme Mattos (2005):

²³BRASIL, CONSTITUIÇÃO 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em 10 de jun de 2016.

Entre outras formas de controle, Dines caracteriza também novos tipos de censura: primeiro, a censura da manipulação (*que é mais sutil*); segundo, “quando a imprensa perde a capacidade de estabelecer diferenças e trabalha com fatos na base da tábua rasa, de generalizações, de totalitarismos”; e a terceira maneira de controle, de constrangimento, é a omissão. (p.42)

O autor ainda ressalta que a omissão também faz parte da atividade censória. Essa omissão pode ser identificada como autocensura, que acaba sendo uma extensão da própria censura:

Apesar de não estarmos vivendo um regime de exceção, com atitudes e posições definidas, o governo tem demonstrado que pode decidir o futuro no que diz respeito aos meios de comunicação de massa, adaptando-se às novas regras do mercado, articulando politicamente a limitação da participação do capital estrangeiro no setor. (MATTOS, 2005, p.43-44)

Na sociedade em que vivemos, ainda há manifestações de censura ao nosso redor. Não estamos sujeitos a um regime autoritário como foi nos anos 1960 até meados dos anos 1980, mas essas ações continuam presentes, mesmo manifestando-se de diferentes maneiras.

2. A CANÇÃO SOB CENSURA E SEUS PROCESSOS EDUCATIVOS

2.1 Educação Formal e Não Formal

Durante o primeiro capítulo viemos explanando a forma como a censura à canção mediante um discurso e um apoio legislativo veio exercendo seu controle sobre a sociedade. Nesta segunda parte do trabalho, temos por anseio evidenciar a educação por meio da expressividade da canção. Seria necessário neste momento trazer as formas de educação presentes na sociedade para que possamos compreender esse caráter formativo.

Gohn (2006), ao abordar as modalidades educativas, afirma que a educação formal pressupõe ambientes normatizados, onde regras e comportamentos são definidos previamente. Quanto a sua finalidade, seus objetivos estão relacionados ao ensino e a aprendizagem dos conteúdos historicamente sistematizados e previstos por lei. Nessa forma de educação, há a necessidade de uma organização de tempo, local e profissionais para o desenvolvimento das funções. A autora ressalta ainda que na educação formal “[...] além dessa aprendizagem efetiva (que infelizmente nem sempre ocorre), há a certificação e titulação que capacitam os indivíduos a seguir para graus mais avançados” (GOHN, 2006, p.04), como é o caso do ingresso no ensino superior.

No que diz respeito às metodologias empregadas na educação formal, elas são realizadas previamente segundo os conteúdos prescritos em lei. Vaillões (2014) também se refere à educação formal como “[...] aquilo que se aprende dentro da escola, por meio de um currículo preestabelecido, bem como vinculado a notas e conteúdos pré-fixados [...] próprias da instituição escolar” (VAILLÕES, 2014, p.83).

Embora tenhamos frisado que a educação formal esteja restrita aos espaços escolares, Ana Cláudia Valério (2012), ao abordar a comunicação e a educação sob a perspectiva da Educomunicação²⁴, discute os processos educativos inerentes à televisão. Nesse estudo, a autora traz algumas experiências de educação formal pela TV, que foi pensada no princípio, devido à televisão ter certa sedução sobre os telespectadores e que ao mesmo tempo aproximou-os da mesma. Com base na pesquisa da autora, observamos que ela vai discutindo e explanando a forma como a TV buscou se

²⁴ Para Valério (2012) a Educomunicação visa à formação de atores sociais, para que possam utilizar a comunicação como uma garantia de sua autonomia frente às mídias e para a construção de sua cidadania.

aproximar da educação e contribuir para a produção do conhecimento. Em referência a Carneiro (1999), também lembra que com o Decreto 236 de 23 de fevereiro de 1967, era exigido legalmente que as emissoras comerciais exercessem funções educativas através de programações diárias. Dessa forma, Valério (2012) elenca três programas que foram desenvolvidos: Projeto Minerva, Telecurso e TV Escola.

O Projeto Minerva foi fundado em 1970 pelo Código Brasileiro de Telecomunicação. A autora Valério (2012) recorda que o objetivo desse projeto era “[...] atingir um número maior de alunos, sendo reconhecida pela lei a importância dos meios de comunicação como fator de educação” (VALÉRIO, 2012, p.110). Uma informação interessante enfatizada pela autora se refere ao fato de que o projeto foi elaborado com o intuito de ser transmitido pelo rádio e pela televisão. No entanto, teve maior repercussão no rádio. Esse projeto era destinado a alunos com mais de 16 anos e seu principal objetivo era a qualificação do trabalho, devido ao crescente processo de industrialização pelo qual o país vinha passando. Esse momento coincidiu com o chamado Milagre Econômico ou Milagre Brasileiro, do general Médici. Seu objetivo era claramente uma formação em massa para atuar no mercado de trabalho, situação que pode ser comparada com aos cursos à distância que temos atualmente pela internet. Afinal, a internet tornou-se um dos maiores instrumentos de comunicação, onde os cursos oferecidos à distância têm como propaganda o direcionamento do aluno ao término do curso direto para o mercado de trabalho. Sendo assim, a internet ocupa um lugar importante nos dias de hoje, espaço antes ocupado pelo rádio e pela televisão durante a ditadura civil-militar.

Naquele momento, o Projeto Minerva era uma mudança significativa, ainda que tivesse problemas de operacionalização, pôde atender cerca de 300 mil pessoas em 20 anos. Seu encerramento se deu definitivamente em 1991. Para Valério (2012), não podemos negar a importância dessa iniciativa como forma de educação através dos meios de comunicação. Porém, é preciso citar os problemas que impediram que seus objetivos educativos se concretizassem. A autora traz alguns problemas que prejudicaram o projeto, dentre eles o fato de não ser levado em consideração às diferenças regionais do nosso país, fazendo com que muitos estados fossem marginalizados desse processo. Outro motivo foi o baixo nível de aproveitamento e a falta de compromisso do governo na continuidade do projeto.

Giovani Pinheiro (2016), em sua pesquisa sobre o Projeto Minerva e o rádio como veículo educativo na ditadura militar, traz suas considerações no que tange ao rádio como veículo de comunicação. Para ele:

O rádio rompeu algumas barreiras na comunicação, principalmente, no que se refere ao espaço. De forma direta, pode-se afirmar que o rádio trouxe uma nova forma dos homens se relacionarem, permitindo uma comunicação em massa e de forma bem mais rápida, encurtando distâncias e trazendo a possibilidade de se saber, em questão de horas, o que estava acontecendo em vários locais do mundo. (PINHEIRO, 2016, p.17)

Já com relação ao Projeto Minerva, Pinheiro (2016) ressalta que uma das limitações foi à má recepção por parte de alguns secretários de educação que afirmavam não ver no rádio uma ferramenta educacional. O autor também reitera que outras dificuldades estavam centradas nesse momento “[...] as quais exigiam materiais de apoio, aparato pedagógico e uma equipe bem preparada” (p.74) Isto é, de fato houve uma resistência no desenvolvimento do programa, fato que contribuiu para sua ineficiência.

O segundo Programa elencado por Valério (2012) é o Telecurso 2º Grau, fundado em 1978 pela Fundação Roberto Marinho (FRM) em parceria com Fundação Padre Anchieta (FPA). Alegaram para a criação do projeto uma motivação social e uma defasagem no ensino básico da década de 1970. Mesmo com sua importância, o projeto não obteve financiamento do governo. Assim como o Projeto Minerva, o Telecurso 2º Grau teve como meio de transmissão a televisão e o rádio, além de seu formato impresso em bancas de jornal. Segundo Valério (2012), “as metas do programa envolviam, portanto, não somente a educação regular, mas também que se configurasse como uma fonte de conhecimento para toda a população” (p.113). Os programas funcionavam em formas de teleaulas e eram destinadas aos anos finais do ensino fundamental e ao ensino médio. Moreira (2006) afirma com base na FRM que, cada aula tinha duração de 15 minutos e eram separadas em três blocos de disciplina. No bloco um: Língua Portuguesa, História e Geografia; no bloco dois: Matemática, Inglês, Organização Política e Social do Brasil e Educação Moral e Cívica; e no terceiro: Física, Química e Biologia.

O Projeto Telecurso foi sendo reformulado e aprimorado. No ano de 1981 é lançado o Telecurso 1º Grau, abrangendo conteúdos da antiga 1ª a 4ª série. Uma das mudanças ocorridas foi que o programa contava agora com participação da Fundação

Bradesco, do Ministério da Educação (MEC) e da Universidade de Brasília (UnB). No ano de 1994 é criado o Telecurso 2000 pela FRM e pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), que possibilitava a conclusão do ensino médio. Junto com ele foi criado o Telecurso 2000 Profissionalizante, que possibilitava ao aluno a oportunidade de fazer um curso a nível profissional. Em 2008, há outra reformulação e temos o Novo Telecurso, incorporado a ele os conteúdos de Sociologia, Filosofia, Artes Plásticas, Música e Teatro.

O que podemos perceber ao longo das discussões tecidas por Valério, é que mesmo com as semelhanças e diferenças no Projeto do Telecurso os objetivos continuavam os mesmos. Embora os idealizadores dessa ideia usassem como argumento sua preocupação social com a educação, a intenção do projeto estava clara. Como assevera Valério (2012):

Importante ressaltar que o surgimento de programas como o Telecurso, demonstra a precariedade do ensino no Brasil. A população não recebeu a educação oficial, que é de direito, oferecida pelo poder público. Dessa forma, a educação ficou refém do capital produtivo. No caso do Telecurso 2000, isso fica claro, já que os discursos oficiais demonstravam abertamente a intenção de formar para o mercado de trabalho. (p.116)

Em consonância com a autora, Moreira (2006) também afirma:

Infere-se claramente, desde a proposta inicial, que uma vez sendo relegada ao segundo plano a recepção livre, embora também utilizada, o programa, como suprimento, ficava a critério do telespectador ou participante do curso por sua conta. A meta Telecurso 2000 se concentra na suplência do ensino básico; no entanto, essa suplência se diferia de qualquer outra já utilizada em larga escala no Brasil, utilizando-se de combinações de teleducação e ensino presencial no molde de educação corporativa. Estava, portanto, bem vinculado ao cerne da proposta – formar para o mundo do trabalho. (p.135)

A TV Escola, já fora do nosso recorte temporal, foi outro programa com intuito educativo, criada no ano de 1996 pelo Ministério da Educação. A TV Escola destinava-se tanto aos educadores, como para os alunos e demais interessados. Embora seu caráter fosse mais flexível do que os demais já citados, funcionava como uma espécie de programa aberto, organizado com base no currículo das escolas, mas de forma ampliada. Para o funcionamento da TV Escola foram enviados às escolas pelo MEC os equipamentos necessários. As escolas com número de alunos superior a 100 receberam

o kit tecnológico com antenas parabólicas, monitores de TV²⁵, videocassete e fitas. O Projeto em si foi pensado como ferramenta pedagógica disponível aos professores, uma espécie de suporte didático. Atualmente, ela também é distribuída pela internet²⁶.

Não é nosso interesse expor de forma extensa o funcionamento desses projetos e as propostas educativas analisadas por Valério (2012). Nosso objetivo é, portanto, mostrar em quais momentos essas relações entre educação e meios de comunicação foram possíveis. A questão que nos chama atenção e que também é retratada nas pesquisas da autora, diz respeito às reais finalidades dessas iniciativas²⁷. Mesmo que sejam possíveis formas de educação regular por meio da televisão, é necessário atentarmos a que parcela da população essas políticas estão direcionadas. Em geral, as possibilidades oferecidas pelos programas abordados, auxiliariam na inserção no mercado de trabalho, devido aos requisitos básicos para desempenhar as funções. A exemplo disso, temos os conteúdos que traziam assuntos do cotidiano e questões voltadas ao ambiente de trabalho.

Nesse sentido, é interessante conhecer as particularidades de cada projeto, para que possamos visualizar que em alguns momentos da história do Brasil houve uma proximidade dos sujeitos com iniciativas educativas, levando em consideração que o ensino regular, e conseqüentemente a prática da leitura e da escrita, não pertenceram à realidade de muitos no momento.

Frente às discussões sobre a educação não formal, Gohn (2006) traz várias questões pertinentes, que contribuem para a caracterização da educação não formal e que não deve ser confundida com a educação informal. A educação não formal ocorre em ambientes interativos e construídos coletivamente, segundo normas instituídas por um determinado grupo. Assim como na educação formal, na educação não formal há uma intencionalidade explícita. Segundo a autora:

A educação não formal capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo, no mundo. Sua finalidade é abrir janelas de conhecimento sobre o mundo que circunda os indivíduos e suas relações sociais.

²⁵ Experiência recente que igualmente se valeu das televisões, mas unicamente como suporte, foi o Projeto TV Pendrive, em 2007, mediante a disponibilização às escolas estaduais do Paraná pelo Governo Estadual do binômio aparelho de TV e pen drive.

²⁶ De acordo com o site da TV Escola, os usuários de Tablets e Smartphones também podem acessar o canal por meio dos aplicativos para aparelhos iOS e Android. Disponível em <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/home>>. Acesso em 17 de jun de 2016.

²⁷ O trabalho de Newton Dângelo intitulado *Ouvindo o Brasil: O ensino de História pelo rádio – décadas de 1930/40*, traz uma perspectiva interessante quanto à rádio educativa. O trabalho está disponível para acesso em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200009.

Seus objetivos não são dados a priori, eles se constroem no processo interativo, gerando um processo educativo. Um modo de educar surge como resultado do processo voltado para os interesses e as necessidades que dele participa. [...] A transmissão de informação e formação política e sócio cultural é uma meta na educação não formal. (GOHN, 2006, p.03)

A educação não formal também pode ter como característica uma educação marcada pela flexibilidade, onde os conteúdos são definidos com base na vontade e na necessidade de aprendizagem das pessoas interessadas. Além do mais, diferente da educação formal, ela não é organizada por séries e dividida por idade. Segundo Gohn (2006), a educação não formal desenvolve laços de pertencimento e é fundamentada nos interesses comuns de diferentes indivíduos. Assume um caráter coletivo, passando por um processo de ação grupal e os mediadores acabam por desempenhar um papel de comunicadores.

Em outro trabalho da autora, Gohn (2001) aborda a educação atrelada à cultura. Concordamos com a colocação da autora, tendo em vista que a educação e o processo de aprendizagem vão sendo adquiridos ao longo da vida pelos indivíduos em contato com seus grupos e organizações. Afinal, a cultura é a forma como os homens atuam na história e assim vão se modificando ao mesmo passo que vão se construindo. Esses processos acabam sendo influenciados por valores e tradições, e com o passar do tempo vão sendo transformados e transmitidos. Nesse sentido, a educação consiste na absorção dessa cultura pelo povo.

Outra característica da educação não formal está em sua metodologia. Segundo Gohn (2006), as metodologias partem dos indivíduos ou dos grupos que fazem parte, isto é, ocorrem a partir da problematização da vida cotidiana. São conteúdos provenientes das necessidades e desafios dos sujeitos. Outro fator que chama atenção é a forma dinâmica das metodologias, que não se subordinam a uma burocracia. Há certa “[...] provisoriidade, pois o dinamismo, a mudança, o movimento da realidade segundo o desenrolar dos acontecimentos, são as marcas que singularizam a educação não formal” (GOHN, 2006, p.03). Essa educação não substitui a educação formal de modo algum, porém, pode ser utilizada como complementação da formação dos indivíduos. Um exemplo de educação não formal são as oferecidas pelas ONGs e centros de atendimento educacionais que atendam no contra turno.

No entanto, no início da década em 1962, surge um grupo que tinha um claro compromisso político e educativo. O Centro Popular de Cultura (CPC) da União

Nacional dos Estudantes (UNE) nasceu por iniciativa de integrantes do Teatro de Arena e tinha sua proposta teórica redigida por seu primeiro presidente, Carlos Estevam Martins. O CPC teve uma atuação relevante neste período, pois foram criados diferentes CPCs em vários estados e faculdades, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro podem ser citados como exemplos. Suas ações foram significativas e buscaram por meio da arte servir de instrumento para chegar à população. O grupo era formado por vários artistas que, pela música, pelo cinema, poesia ou teatro procuravam estimular a consciência das classes populares frente à pobreza, às diferenças de classes e a situações de violência a que estavam sujeitos.

Uma particularidade tratada por Napolitano (2013) é que no início da ditadura militar até os anos de 1968, o regime reprimiu menos os artistas como indivíduos, e mais os movimentos culturais e as instituições, como é o caso do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o próprio CPC da UNE e o Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife. Nesse momento, foi fundamental para a ditadura desfazer as relações entre as instituições e as organizações de intelectuais, educadores populares e artistas da esquerda.

Em suma, o golpe militar de 1964 e a inquisição que se seguiu no imediato pós-golpe deveriam não apenas reprimir a massa, mas destruir uma certa elite, menos pela eliminação física dos seus membros e mais pela morte civil, pela dissolução de suas redes formais e pelo isolamento político. Os intelectuais e artistas, como quadros rebeldes da classe média letrada, deveriam ser reconduzidos à sua vocação: ajudar na modernização econômica de matiz conservador prometida pela nova ordem política. (NAPOLITANO, 2013, p.104)

No entanto, Napolitano (2013) ressalta que com a expressão da cultura no campo político e artístico, a ditadura recaiu duramente sobre a classe média que anteriormente prometeu proteger e ajudar. Para os militares, esse incentivo à luta pelos setores de esquerda, estaria seduzindo a classe média estudantil, e mais tarde eles passariam da “guerra psicológica” para a “guerra revolucionária”. Como isso seria uma ameaça, não demorou muito para que o Ato Institucional nº 5 fosse decretado. Segundo Napolitano (2013) para comunistas e simpatizantes “[...] a cultura deveria ser um idioma universal que fosse o farol da consciência nacional na marcha da história. O golpe abalou esta hegemonia, mas não o suficiente para retirar-lhe de cena” (NAPOLITANO, 2013, p.106).

Em meio a esse contexto, é possível ressaltar que:

No começo dos anos 1960, tanto a Bossa Nova politizada, feita por artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo ou Nara Leão, quanto o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra promoveram o reencontro entre engajamento, pesquisa estética cultura popular e nacionalismo. (NAPOLITANO, 2013, p.18)

Embora Garcia (2002) em sua pesquisa tenha analisado com riqueza as políticas culturais do CPC, assim como sua formação e as estratégias empregadas em suas ações, não nos debruçaremos sobre todas essas questões, mas sim quanto a algumas colocações que nos fazem refletir sobre o CPC e seu caráter educativo. Dessa forma, segundo a autora, “uma das formas possíveis de analisar a integração entre a intelectualidade e a massa durante a década de 60, seria compreender a produção artística e intelectual do CPC como uma espécie de educação política e estética [...]” (GARCIA, 2002, p.64). Ainda segundo Garcia, essa integração é voltada para a formação de uma intelectualidade engajada “capaz de iluminar ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil.” (CONTIER, 1998, p.31 apud GARCIA, 2002, p.64).

Silvana L. Schmitt (2011), em sua dissertação sobre o movimento estudantil secundarista, também chama atenção para o CPC, neste caso, o paranaense. Nele, os estudantes realizavam apresentações e organizavam debates sobre questões voltadas a política e aos temas sociais e econômicos, valendo-se inclusive da prática do teatro de bonecos. Para a autora “nesse momento, tanto a educação popular quanto a cultura popular tinham o objetivo primordial de gerar a consciência e a participação política dos setores populares” (p.27).

Segundo Schmitt (2011), esses movimentos estão relacionados a um momento em que uma parcela dos brasileiros buscava caminhos alternativos em relação àquelas “[...] propostas educacionais conservadoras e tradicionais, portanto de uma educação de qualidade que atendesse aos interesses do povo” (p.27). Ainda segundo a autora:

Os estudantes mantiveram-se atuantes nos primeiros anos da ditadura. Isso decorreu também pelo fato de que eles já vinham de uma trajetória de formação política, sendo que, desde o início da década de 1960, estavam organizados no sentido de discutir melhoras na educação, e que esta atendesse aos interesses das classes populares. Organizaram-se por meio do CPC da UNE e estavam engajados nos demais movimentos de educação e cultura popular (SCHMITT, 2011, p. 27).

Roberta Cantarela (2008) chama atenção para uma das ações da UNE no Paraná.

Segundo a autora:

O trabalho desenvolvido com a UNE Volante proporcionou a divulgação das atividades empreendidas pelo grupo por vários lugares do Brasil. Uma das discussões mais importantes para o crescimento desse movimento foi o Seminário sobre a Reforma Universitária, que foi realizada em Curitiba. Com esse Seminário, os estudantes realizaram uma discussão de suma importância, além de, também, terem possibilitado a fundação de outros grupos que representassem o CPC em alguns dos estados brasileiros. (CANTARELA, 2008, p.27)

Para Cantarela (2008) a chegada da UNE Volante no estado do Paraná foi decisiva para uma representação dos interesses estudantis. Dessa forma, os estudantes formaram o CPC do Paraná em 1962, e este tinha como foco a educação “viabilizando o conhecimento ao povo, por meio do teatro e da alfabetização popular, que ao final traria uma consciência nacional ao povo” (CANTARELA, 2008, p.26). Segundo a autora, também foram criados os Departamentos de Teatro, o de Alfabetização Popular e o de Teatro de Bonecos, demonstrando a preocupação dos envolvidos com a formação dos setores populares.

Ainda no que concerne aos objetivos do CPC, Fiuza (2001) ressalta que alguns integrantes tiveram uma força organizativa inimaginável para a realização das atividades “[...] saíram em seus caminhões apresentando peças de teatro, participaram e organizaram os protestos contra as péssimas condições de vida, financiaram filmes, discos, livros...” (2001. p. 12). Isso nos faz refletir que a missão política em prol de uma consciência nacional firmada pelo CPC também estaria assumindo um compromisso educativo.

2.1.1 Educação Informal e sua expressividade

É comum associarmos o processo educativo apenas ao aluno e a figura do professor. No entanto, alguns estudos vêm se ocupando em mostrar que a educação vai além das paredes da escola. Seria errôneo dizer que apenas os conteúdos presentes nas diretrizes educacionais é que são passíveis de conterem processos de ensino. É a partir dessa ideia que queremos mostrar como a educação informal está presente em nossas ações cotidianas, mesmo que se manifestem sem uma aparente intencionalidade.

Segundo Liceras (2005), a educação informal é:

[...] entendida ésta como aquellos procesos educativos que tienen lugar en el transcurso normal de las relaciones sociales, de la vida cotidiana, y en lo que las personas, de manera no organizada, asistemática y con frecuencia no intencional, adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento. (p.02)

Num primeiro momento pode parecer difícil saber em que espaços ocorrem às manifestações de educação informal e quem são os “educadores” que atuam nesses ambientes. A primeira coisa que precisamos notar é que ao contrário do limite que se demarca na educação formal, na educação informal o processo é o contrário, ou seja, trata-se de um espaço ampliado com inúmeros sujeitos educadores.

De acordo com Gohn (2006), no processo educativo da educação informal não há uma organização e os conhecimentos não são sistematizados. O que ocorre é um repasse de práticas e experiências anteriores, que servem para orientar as ações do presente. Sendo assim, podemos caracterizá-lo por um processo de socialização, onde os sujeitos interagem, educam e são educados. As relações podem ocorrer de forma espontânea e a educação se desenvolve sem a espera de resultados, tendo em vista que eles acontecem a todo o momento e contribuem para a formação dos indivíduos no decorrer da vida.

Vaillões (2014) ao analisar as charges e o trabalho de Henfil no período da ditadura, também abordou a dimensão da educação informal. Segundo a autora:

A educação informal seria aquela que se estende por toda nossa vida, já que é baseada nas experiências diárias, naquilo que lemos, nos filmes que assistimos, em toda a realidade que nos cerca. Das conversas que temos com amigos e familiares até um livro lido, um jornal ou revista, tudo isso é fonte de educação informal, já que não segue um currículo preestabelecido e é feita sem objetivos metodológicos. (VAILLÕES, 2014, p.84)

É possível compreender que a educação se estende a inúmeros espaços educativos e por meio dos diferentes educadores. As possibilidades são inúmeras e sofremos sua influência a todo o momento. Vale ressaltar que, embora tenhamos conceituado as formas de educação formal, não formal e informal, não podemos deixar de considerar que elas se relacionam. Acreditamos que o interessante em meio a esses processos seja tornar a ação significativa para os sujeitos, a fim de “[...] contribuir num sentido amplo da vida, da realidade social de cada indivíduo, atuando de forma a

superar a noção de aprendizagem para algo que possibilite uma formação mais humana e libertadora” (VAILLÕES, 2014, p.86).

Sob essa perspectiva é possível afirmar que as manifestações informais estão carregadas de significados. Não quer dizer, no entanto, que todos esses significados estejam voltados a uma consciência crítica, pois dependendo de quem a emite os objetivos e os resultados podem ser bem diferentes. Além dos compositores, os censores, por exemplo, também podem ser considerados agentes educativos neste processo, visto que ao justificarem os pareceres censórios ressaltavam por meio de seus discursos, os motivos que levavam as mensagens contidas nas letras a atentarem contra a moral e aos bons costumes. Esse discurso era aceito e reproduzido por parcelas da sociedade, que muitas vezes estavam de acordo com os ideais vigentes. Nesse sentido, mesmo tendo um caráter educativo, não colaborou para uma visão crítica da realidade, muito pelo contrário.

O efeito do ato censório, por sua vez, repercutia socialmente por meio de menor número de canções de cunho mais crítico ou pela emissão de discursos sonoros demasiadamente cifrados ou meramente representativos dos ideários do regime. Ocorria também o fato de algumas canções, em larga profusão, não terem uma postura crítica ao governo, mesmo de forma não intencional. Esse fato pode ser pensado a partir do público restrito que a música engajada conseguia atingir, pois pensando a variedade cultural e o pluralismo de cada grupo presente na sociedade brasileira é comum que haja uma diversidade de manifestações, sejam elas quais forem. Nesse sentido, é possível afirmar que muitas das canções produzidas neste período fizeram sucesso com o público por talvez possuir uma linguagem mais próxima dos setores populares, sem demonstrar preocupação com as contradições vividas com o sistema autoritário da ditadura civil-militar. Acresça-se a este cancionário, a forte inserção da canção estrangeira, particularmente em inglês, que igualmente pouco aportava no debate político, seja por seu caráter meramente romântico, seja em razão do histórico hiato na aprendizagem desta língua no Brasil. Enfim, em muitos casos, os músicos também poderiam contribuir para uma manutenção do *status quo*, quando, proposital ou aleatoriamente, coincidiam com os ideários perpetrados por regimes autoritários.

2.2 O papel educativo dos meios de comunicação

No decorrer do século XX os meios de comunicação foram ganhando cada vez mais espaço na sociedade e desenvolvendo um papel fundamental na vida das pessoas. Segundo Graells (1999), a partir dos anos 1960 e 1970, o cinema, o rádio, a universalização da televisão e o telefone influenciaram significativamente na organização da vida social e doméstica da população, se transformando assim em poderosos meios educativos.

A utilização dos meios de comunicação divide opiniões. Há quem a veja apenas como produto mercadológico e há aqueles que reconhecem em sua natureza um caráter formativo, possibilitando à população o contato com diferentes conhecimentos. Algumas questões relacionadas a essas concepções não serão tratadas nesta pesquisa. Por ora, pretendemos elucidar o que os meios de comunicação mudaram em nossa sociedade e o que eles ainda têm feito. Em verdade, há certa concordância de pensamento sobre os autores e pesquisadores que reconhecem os meios de comunicação como educativos e significativos a um tipo de aprendizagem. Vejamos de que forma.

Graells (1999) enumera alguns pontos que relacionam os meios de comunicação com a educação informal. Em primeiro lugar, os meios de comunicação colocam ao nosso alcance muitas informações, pois a imprensa, o rádio e a televisão podem ampliar nosso conhecimento sobre as diferentes culturas e pontos de vista, mesmo que haja possibilidade de uma manipulação por parte de alguns setores para moldar nossos gostos e valores. De qualquer maneira, nosso contexto vital se amplia, assim como nosso conhecimento. Em segundo lugar, os meios de comunicação ajudam a nos comunicarmos com facilidade com aqueles que são mais importantes para nós. É só pensarmos no telefone, depois no celular e na internet. É muito mais fácil expor nossas opiniões a grandes grupos, sem termos a necessidade de estarmos presentes.

Outra colocação tratada pelo autor é que os meios de comunicação proporcionam novas formas de entretenimento, ou seja, novos modos de passar o tempo e de se divertir. Graells (1999) assevera ainda que os meios de comunicação nos formam, pois, para ele:

Sus canales informativos, y también funcionales comunicativas, constituyen poderosos **medios de educación informal** con los cuales aprendemos – a veces ocasionalmente y a veces de manera intencional – conocimientos y habilidades, útiles e inútiles, correctos y erróneos, pero muchos de ellos válidos y necesarios para la vida. [...] Si su influencia sobre los adultos es notoria, aún lo es mucho más sobre los niños y los jóvenes. Y es que parte de la **educación informal** que antes proporcionaba el **entorno familiar** a los hijos ahora, al reducirse los momentos de reunión y conversación de la familia y aumentar el consumo de estos atractivos medios, son los medios de comunicación los que les proveen – apenas sin control y no siempre de manera adecuada – muchos de estos conocimientos, habilidades y referencias que necesitan los jóvenes para ir construyendo su personalidad y actuar socialmente. (GRAELLS, 1999, p. 02) [grifos do autor]

Além disso, o autor lembra que ao dedicarmos mais tempo aos meios de comunicação, seu poder de influência e sua potencialidade informativa consequentemente também aumentam. Vivemos em uma sociedade permeada por mudanças, ao contrário de épocas passadas, agora tudo muda rapidamente. As relações sociais se modificaram ao longo do tempo, nossa rotina não é mais a mesma e quase tudo ao nosso redor está ligado às novas tecnologias. Os meios de comunicação integrados as novas tecnologias assumem papel chave nesse processo.

É por esse motivo que Valério (2012) defende que a nossa rotina, assim como nossas relações sociais, estão cruzadas pelas tecnologias da comunicação. Elas alteram a estrutura da nossa sociedade e reformulam nossas bases culturais, psíquicas, sociais e econômicas. Somos testemunhas vivas dessas mudanças. Se pensarmos a música, por exemplo, os antigos discos de vinil, popularmente conhecidos como *LP (Long Play)* são hoje peças de colecionadores, embora apareçam novamente no mercado discográfico. No Brasil, o disco começou a perder espaço na década de 1980 com a chegada do CD (*CompactDisc*). Hoje, a maioria das pessoas ouve música pelos *smartphones* que cabem no bolso. *Walkman*, *discman* e aparelhos MP3 são artigos do passado. Substituímos aquilo que não atende as nossas necessidades. Queremos tudo ao nosso alcance e de preferência o mais rápido possível.

A capacidade de influência dos meios de comunicação de massa é apontada por Licerias (2005) e mesmo que suas preocupações estejam voltadas à televisão, podemos tecer algumas relações. De acordo com ele, os meios de comunicação de massa interferem negativamente nesses conhecimentos que formam nossa realidade social por meio de recursos e estratégias, que acabam dificultando a atuação da educação formal. Afinal, a educação formal nas escolas exige certa regularidade e funciona com uma

organização constante. Já os meios de comunicação, como a televisão, apresentam um caráter sedutor, que atraem os telespectadores com seus diferentes conteúdos midiáticos. Sendo assim, a incidência na educação informal desses meios se reforçam, pois “[...] su recepción se suele hacer en ambientes cómodos, con libertad de movimientos para los espectadores-consumidores; mediante un lenguaje muy estudiado y elaborado por expertos en comunicación que lo hacen muy accesible” (LICERAS, 2005, p.08).

Em geral, as programações midiáticas são pensadas com algumas finalidades, diríamos que as mesmas discutidas nas experiências educativas formais pela televisão, pois após a formação para o trabalho, o sujeito é formado para o consumo. Os horários são estratégicos, a escolha do apresentador, da propaganda, tudo tem uma intencionalidade. Para Liceras (2005) tudo é perfeitamente pensado, e com os recursos pedagógicos a seu favor sua capacidade de influência é muito maior.

No entanto, dadas às circunstâncias e tendo consciência da influência dos meios de comunicação, o autor com base em suas pesquisas e em referenciais teóricos, afirma que nem sempre ela age com a mesma intensidade em todas as pessoas. Para ele, a recepção e o consumo não são automáticos. Nesse processo há assimilação, rejeição e negociação dos indivíduos com o que é proposto pelas emissoras. O que nos possibilita enxergar não apenas os limites, mas também as possibilidades.

Liceras (2005) afirma que um dos problemas relatados por professores em sala de aula, é que os alunos não sabem diferenciar o que é bom ou mal nos meios de comunicação, ou seja, aquilo que serve como conhecimento e para o desenvolvimento crítico e aquilo que não serve. A questão, segundo Liceras, não é que a televisão e consequentemente os outros meios não ofereçam programas informativos, culturais, interessantes e de aproveitamento, o que ocorre é que geralmente esses programas não são de interesse dos jovens e das crianças. “Los jóvenes buscan en los programas televisivos la máxima diversión, sin importarles demasiado los contenidos de fondo y forma que desarrollan en ellos” (LICERAS, 2005, p.11).

Dessa forma, convém lembrar que as pessoas aprendem de diferentes formas, cada uma a sua maneira. Não podemos dizer se um modo de aprendizagem é certo ou não. Na escola, por exemplo, é cada vez mais difícil competir com as novas tecnologias, tão presentes no cotidiano dos alunos. De acordo com Vaillões (2014), é sabido que há uma crise na educação. Para ela, a escola é negligenciada, os professores não se sentem motivados, há sobrecarga de trabalho, os alunos não aprendem aquilo esperado pelas políticas e currículos educacionais e não há qualidade no rendimento. “[...] não há

material didático nem recursos que sejam suficientes para competir com o nível de interação que os estudantes encontram do lado de fora dos muros da escola” (VAILLÕES, 2014, p.81).

Diante desse quadro educacional é necessário pensar em alternativas que supram esses problemas. A escola deve ser um lugar menos limitado e que dê possibilidades para uma educação mais abrangente, um lugar que seja possível ensinar e refletir. Para Vaillões (2014), também é necessário entender que a educação pode contribuir para a realidade social dos indivíduos, onde seja possível transformá-los em pessoas mais preparadas para a vida e não apenas para o mercado de trabalho, como sugere a sociedade capitalista em que vivemos.

Por esses motivos, os meios de comunicação poderiam ser pensados como pontes educacionais. Além dos conteúdos trabalhados em sala baseados nos livros didáticos, é preciso atrelar esses instrumentos ao processo educativo. É preciso refletir sobre sua utilização, afinal, eles fazem parte da nossa vida cotidiana. Conhecer para saber quais as propostas e ideias que estão sendo veiculadas. Ouvir uma canção, assistir a um programa de televisão, ler uma notícia ou até mesmo uma charge não é suficiente para compreender seu caráter educativo. É importante ter cautela ao analisar cada uma delas.

Liceras (2005) lembra que é preciso compreender a “[...] lenguaje que utilizan, al tratamiento de la información, al proceso de comunicación, al mensaje, a los contenidos y significados que transmiten” (p.15). Não deve ser objetivo do professor impor uma autoridade política, moral ou cultural, com a intenção de que os alunos desenvolvam um desprezo pelos diferentes meios informativos, mas que compreendam de forma consciente e crítica o que está sendo veiculado, construindo assim sua autonomia frente as questões da realidade que os cercam.

Segundo Castillo Barragán (2006), é possível ter acesso a muitas informações e notícias com a agilidade dos meios de comunicação. Querendo ou não, esses meios incidem na educação das novas gerações e acompanham os processos de socialização, de conhecimento e de diversidade. Nas palavras da autora, os meios de comunicação de massa deixaram de ser externos aos jovens, e foram se incorporando as experiências pessoais, familiares e também escolares, desenvolvendo mudanças de percepção no mundo ao redor deles mesmos. Defende ainda que a educação formal tem nesses meios poderosos auxiliares. Fica evidente que há uma preocupação com o desenvolvimento da aprendizagem dos alunos e um dos pontos fundamentais nesse caminho é articular a

realidade do aluno daquilo que ele tem contato com os conteúdos estudados em sala. Para Castillo Barragán (2006), se a escola se preocupa em interpretar a realidade, da qual a comunicação faz parte, já é um grande passo. Além disso, “[...] si se quiere que los alumnos sigan asistiendo a la educación formal y sea para ello interesante y llamativa se debe salir del esquema de la institución cerrada sobre sí misma y apoyada sólo en textos y en la palabra del maestro” (p.08).

Pensando sob essa perspectiva, o pesquisador musical e pedagogo espanhol Fernando G. Lucini (1975) traz suas colaborações. Ao analisar as realidades relacionadas com a educação realiza duas leituras, uma voltada à educação como experiência e a outra a educação como comunicação. Com relação à educação como experiência, afirma que mesmo que tenhamos as mesmas experiências, nem todos vivemos da mesma forma ou com a mesma intensidade. Nosso comportamento frente às experiências que passamos é muito variável e para o autor podemos responder a elas de quatro formas: ignorando-as, rejeitando-as, aceitando e integrando-se a elas ou estando abertos a essas realidades. A questão a qual ele nos chama atenção está ligada a relação dos jovens com a educação. Para Lucini (1975) não deve existir separação entre escola e vida, entre cultura e vida, entre ciência e vida. As realidades devem ser pontos de partida nos processos educativos.

Na sequência, o autor define a educação como processo de comunicação:

[...] comunicación en experiencias, comunicación en vivencias, comunicación en signos, comunicación en actitudes, comunicación en creencias, etc. Esta comunicación interpersonal, que supone toda actividad educativa, nos lleva también a un nuevo aspecto de importancia radical para la educación: *el de las relaciones*. La educación es igualmente un problema de relaciones. En todo proceso de comunicación las personas se inter-relacionan de forma dinámica. En educación, profesor y alumno, padre e hijo, medio de comunicación y persona, se ponen en contacto, se inter-actúan. (LUCINI, 1975, p.18)

Lucini (1975) afirma que falar em comunicação significa também uma troca de significados entre duas ou mais pessoas. Nesse debate, o autor analisa algumas considerações que são importantes para os planejamentos educativos, tendo em vista que essa é uma das preocupações em sua pesquisa. Dentre as ideias que ele apresenta, há uma que está mais relacionada à nossa discussão. Segundo Lucini, para que nossa linguagem seja significativa é necessário encontrar uma forma de expressão, uma espécie de “código expressivo”, que seja parte de uma realidade linguística próxima aos

alunos, algo que os entusiasme e faça com que eles se comprometam. Deriva daí a importância da linguagem audiovisual defendida por ele. O autor ressalta que a palavra oral ou escrita são importantes, porém, surge em nosso mundo novas formas de linguagem que também nos colocam em comunicação com os demais.

Para Lucini (1975), não apenas a canção e a música, que são formas de expressar os sentimentos e consideradas meios de comunicação, mas também a imagem, o ritmo e a dança, que acabam por manifestar símbolos, dinamismos e inconformidades. Para tanto, cabe pensar a educação como um processo de comunicação que ocorre dentro ou fora dos ambientes educativos regulares. O autor ressalta que a música pop e moderna parecem ser expressões, pelos jovens, de uma linguagem universal da juventude e essa foi uma das funções que a canção representou tanto na ditadura civil-militar brasileira, quanto na ditadura franquista na Espanha: uma forma de comunicação que a seu modo traduziu os acontecimentos daquele momento histórico marcado por arbitrariedades e violência.

Adiante, Lucini (1975) afirma que encaramos a música como uma linguagem que nos questiona, revelando assim uma realidade que é preciso descobrir. Nesse sentido, é necessário dialogar com algo que tenha um valor existencial não apenas para nós, mas para várias pessoas que em dado momento histórico tiveram na canção seu refúgio e sua maior arma de protesto. A canção como forma de enfrentamento assume uma função crítica, que social ou politicamente, evidencia os diferentes problemas de uma sociedade. Lucini (1975), demarca alguns, como “[...] las referencias a los derechos humanos, a las relaciones internacionales, a la guerra, a la libertad, a la sexualidad y a fin de cuentas a todo lo que afecta y es el mundo real donde la gente vive y lucha” (p.37).

Dessa forma, para Lucini (1975), a canção e a música da juventude se converteram em algo necessário “[...] necesario porque es voz, porque es grito, porque es quejido, porque es el testimonio de unas aspiraciones y de una vida” (p.45-46). É dessa forma que ela também se transforma em experiência. O autor em sua pesquisa traz a tona discussões voltadas a utilização da música enquanto atividade educativa aparentemente não formal, algo realizado em grupo. Sendo assim, propõe técnicas pedagógicas na utilização de discos e as atividades do fórum de discussão contam com uma série de objetivos planejados.

Conseguimos analisar durante esse debate proposto pelo autor, que não apenas ele, mas também Torrego Egido (1999), que abordaremos no decorrer do texto, trata a

canção mais voltada ao sentimento, às atividades sensitivas, aquilo que a canção pode causar nos ouvintes. Talvez poucos autores tenham se detido a estudar a canção deste ponto de análise. Lucini (1975), por exemplo, afirma que “primero es preciso dejar se invadir por lá música” (p.64).

Nesse contexto, levando em consideração o que a canção nos proporciona e pensando ainda as vivências e os sentimentos que são traduzidos por ela, podemos afirmar que cada sujeito viveu à sua maneira o que representou a ditadura militar. Além disso, as manifestações artísticas contribuíram para essas vivências, pois muitas vezes atuaram como reflexo dos acontecimentos do dia a dia. Do ponto de vista de Lucini (1975), “[...] el punto de partida no es aún el análisis, es la sensación misma, es el clima personal que el lenguaje nos ha creado y en que nos hemos submergido y que va a ser el vehículo que nos conduzca a planos mas objetivos” (p.65).

A proposta de Lucini, mesmo que pensada sob uma perspectiva diferente e voltada a um debate em coletivos, traz apontamentos que podem ser relacionados ao momento histórico da ditadura civil-militar. Vivemos em uma sociedade permeada por tecnologias e a canção nos faz refletir sobre uma série de questões, afinal, os próprios compositores atuam como porta-vozes das relações dos conflitos e das contradições sociais. É interessante pensar ainda como a atividade realizada por Lucini poderia ser frequentemente utilizada como meio educativo, visto que, atualmente, com o uso do celular é muito mais prático difundir uma canção ou um vídeo e debater sobre o assunto. Ainda mais, porque o uso dos celulares e *tablets* são cada vez mais comuns entre jovens e crianças. Outra extensão destas possibilidades se dá pelo barateamento dos processos de produção e gravação musical e de imagens, o que poderia ser mais explorado no campo educacional formal, inserindo os alunos e alunas no campo da produção e experimentação artística.

2.2.1 A Canção como forma de educação

Para López Noguero (2001) é necessário formar a sociedade a partir de um pensamento crítico e que faça com que os sujeitos tenham capacidade de optar primeiro sobre quais os meios de comunicação que querem ter acesso. Isso é relevante porque em alguns momentos eles podem ser nocivos aos sujeitos, podem apresentar desinformação, parcialidade, intervenção informativa, propaganda enganosa, etc. Então,

se por um lado temos uma série de inovações que interferem no nosso cotidiano e que facilitam nossas ações, por outro, temos que ter certo cuidado com o que pode prejudicar nossas opiniões frente à realidade.

No campo educativo, as tecnologias podem ser uma opção a mais. Há uma série de locais que vão além do contexto escolar. López Noguero (2001), em suas pesquisas aborda a educação social e elenca vários locais onde podem ocorrer expressões de educação. Locais como as penitenciárias, coletivos, movimentos sociais, locais com minoria étnica, centro dedicados ao tempo livre, como acampamentos e associações culturais, centros de reabilitação, enfim, vários espaços onde os educadores podem exercer seus trabalhos a fim de responder às demandas sociais.

Ao abordar o uso do rádio, o autor faz uma observação. O rádio tem sido o instrumento menos utilizado para a educação, mesmo que possua grande potencial formativo através da transmissão de suas mensagens. Uma das questões tratadas pelo autor é o fato dos meios de comunicação ser instrumentos privilegiados para uma leitura crítica e reflexiva da realidade social, porém, na maioria das vezes acabam não o fazendo. Considerando que analisaremos a canção no período da ditadura civil-militar brasileira, é relevante compreender as características da educação que López Noguero (2001) evidencia.

Em primeiro lugar, o rádio permite um trabalho coletivo e por ser um canal exclusivamente sonoro favorece o valor verbal, a oralidade, atentando-se a dicção, a expressividade, ao vocal, a exposição e a propriedade discursiva. Outra característica é que ele pode favorecer discussões e debates, além de dar motivação aos participantes (ouvintes) quanto aos diálogos sobre os assuntos. Fato importante também é que, assim como a imprensa e a televisão, é possível trabalhar com uma leitura crítica das mensagens transmitidas por ele. Nesse sentido, o rádio despertaria hábitos investigativos e serviria como ferramenta riquíssima envolvendo possibilidades educativas.

O rádio tem grande poder emancipatório e segundo Moraes (2000), é possível realizar outras atividades sem ter que dedicar atenção exclusiva ao aparelho. Já a televisão é necessário manter-se focado diretamente em uma tela. Outras características apontadas por Guimarães (2010), ao analisar a articulação da linguagem e as tendências discursivas, podem ser observadas nos programas produzidos sob as mesmas tendências. Para ela, é possível observar que:

[...] além de produzir efeitos de real e efeitos de interlocução, os textos televisivos também procuram produzir outro efeito que tende a emocionar o espectador, aproximando-o de uma 'realidade' construída pela TV. É possível observar que, por exemplo, alguns recursos que geralmente só figuravam em telenovelas e seriados, como a música de fundo e focos na imagem, agora figura em larga escala nos programas jornalísticos e de variedade. (GUIMARÃES, 2010, p.137)

Temos visto uma criação de efeitos que dão sentidos diferentes às programações. Guimarães (2010) relata que os gêneros televisivos passam por um processo de "hibridização", onde a realidade se mistura com a ficção, produzindo uma realidade representada. É possível analisar que todas essas articulações presentes na televisão fazem com que os telespectadores se identifiquem e acabem aceitando o que assistem sem definir o que é real e o que não é. A autora afirma ainda que a televisão vai se transformando em uma importante referência do real, veiculando ainda, um discurso já legitimado, visto que a lógica comercial se impõe às produções culturais.

Não é nosso objetivo transformar a televisão num instrumento maquiavélico e sim elucidar o que passa despercebido aos olhos de quem a assiste. Igualmente, buscamos estabelecer paralelos entre os signos utilizados pela TV e suas similaridades com a recepção e difusão musical, dentro e fora destes meios. Tão importante quanto dedicar atenção às mensagens transmitidas pelo rádio, é se ocupar com o que é veiculado pelos outros meios de comunicação como a televisão, principalmente quanto aos grandes grupos responsáveis pelas emissoras. Fato observado por Eco (1998) quando lembra que um dos principais problemas causais dos meios de comunicação de massa é que em geral eles estão concentrados nas mãos da grande elite, portanto, sujeitos ao mercado. Além do mais, mesmo que os meios de comunicação de massa deixem de estarem sujeitos aos grandes grupos econômicos e passem para outros grupos, se forem usados com os mesmos objetivos não haveria ganho nenhum. De acordo com o autor, isso prova que a chamada cultura de massas é um fato industrial e acaba sendo condicionada pelas atividades industriais que a cercam, nesse caso, a produção e o consumo.

Guimarães (2010) também chama atenção para as tendências discursivas construídas pela mídia que orientam e contribuem para um controle social. De acordo com ela "[...] as ordens do discurso vão se afinando com a lógica do mercado, assim as concentrações de poder têm cada vez mais informação e controle sobre a sociedade e sobre os indivíduos, concentrando cada vez mais poder" (p.155). No entanto, afirma que é importante pensar sobre essas formas de controle e formas de educação que nos

cercam, pois a escola precisa focar em diversos caminhos, que possibilitem opções para a formação dos sujeitos. Para ela a escola precisa ser construída em um espaço-tempo de comunicação. Um lugar onde haja condições de realizarmos um trabalho baseado nos conhecimentos que circulam na sociedade e que formem sujeitos aptos a participar do movimento entre educação e comunicação, nessa sociedade multimidiática.

Pode parecer um contrassenso aludir ao rádio ou a TV para pensarmos a canção. Contudo, certas dinâmicas no processo de recepção por estes dois suportes são muito próximas ao consumo ou à fruição musical. O rádio pode igualmente parecer deslocado no tempo frente à televisão e sobre as tecnologias de reprodução sonora. Por outro lado, a historiografia da educação poderia se valer com maior afinco do tema das relações entre comunicação e educação, inclusive por intermédio da análise das particularidades e similitudes das diferentes linguagens em que a canção é reproduzida ou difundida, como na televisiva ou radiofônica.

Com relação à canção como agente educativa informal, pouco foi pesquisado. Porém, o educador espanhol Luis Torrego Egado (1999) foi um dos autores que dedicou atenção a essa temática. Sua pesquisa aborda a educação popular e a chamada *Canción de Autor* dos anos 1960 a 1980. O que podemos perceber de acordo com os estudos de Torrego Egado é que ele parte da ideia de que a educação (para ele, dentro de uma tradição acadêmica europeia, Ciências da Educação) não deve ser limitada a sala de aula, muito pelo contrário, deve estender seus objetivos às tentativas que pretendem influenciar na produção e construção das identidades individuais e sociais. Esse é um dos motivos que torna a cultura relevante para o estudo. “[...] en la década de 1960 puede decirse que la canción es el elemento cultural de masas más universal, más poderoso y más temido” (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1968 apud TORREGO EGIDO, 1999, p.12).

Em meio às várias definições apontadas por Torrego Egado (1999) em sua pesquisa, podemos interpretar a *Canción de Autor*, como a expressão de um movimento, que além de uma intencionalidade cultural trouxe uma intencionalidade educativa impulsionada pelas questões políticas. Além disso, assim como a situação política e cultural, a questão social de seu tempo também determinou as formas e os conteúdos desse movimento. Semelhante ao momento turbulento vivido no Brasil, na ditadura espanhola vemos similares formas de controle social. Os *cantautores*²⁸ tiveram os

²⁸ Os chamados *cantautores* são aqueles que além de fazer a composição das letras também às cantam. Participam do processo completo da produção das canções.

mesmos problemas com a Censura enfrentados pelos compositores do Brasil. Podemos citar como exemplo a autocensura, decisão tomada pelos autores em razão dos inúmeros cortes e mudanças em suas obras. Outro aspecto é que também optaram pelo uso da linguagem simbólica/metafórica cheia de riqueza e de grande ajuda para a veiculação das mesmas.

Torrego Egado (1999) traz dois fatores negativos com relação ao desenvolvimento da *Canción de Autor*. Em primeiro lugar, podemos assinalar a falta de difusão e do apoio dos meios de comunicação, devido a Censura, ao poder político e conseqüentemente da manipulação ideológica vinda desses mesmos setores, ou ainda pelo interesse comercial que não deixava de estar atrelado a essas premissas. O outro fator está relacionado à qualificação dessa canção política recair sobre um gênero musical, como se os compositores fossem necessários apenas em determinados contextos sociais e políticos, responsáveis pela ausência de liberdade. Quer dizer, passa-se a ignorar o amplo significado da *Canción de Autor*.

A discussão desenvolvida por Torrego Egado (1999) acerca da educação esclarece que se formos reduzir a educação ao tempo, estaremos restringindo a educação apenas à educação formal, negando a evidência de que os seres humanos aprendem em um processo permanente que envolve desde seu nascimento até sua morte.

Já dissemos neste trabalho que, em geral, a educação informal não tem caráter explicitamente intencional. No entanto, em algumas ocasiões existe sim uma intencionalidade, mesmo que não seja aparente. De acordo com o autor, essa é uma das ocasiões, e o que podemos afirmar é que não é uma intencionalidade programada, visto que não há objetivos educacionais explícitos ou claramente definidos. Os compositores demonstram isso nas próprias canções, não apenas com elas, mas também por suas próprias condutas. Se observarmos os fãs atualmente, uma das principais características que os aproximam de seus ídolos é o fato de se identificarem com as canções assim como com as ideias defendidas por eles. Então, a maneira como eles se portam tende a refletir na forma de pensar dos sujeitos que os admiram e seguem seus trabalhos.

Para Torrego Egado (1999), o cantor pode ser uma fonte de informação, visto que traz questões à tona referentes à política, à história e à cultura. Para além dessa assertiva, pode servir também “[...] como incitador a explorar aspectos de la realidade: otras tendencias musicales, otras expresiones artísticas, ciertos aspectos de la realidad social, política o histórica de nuestro país” (TORREGO EGIDO, 1999, p.62). Pode-se

notar ainda que esse processo acontece em consonância com outras ações sociais. Além disso, enquanto cantam, divertem as pessoas, se comprometem com a política, exercem sua função profissional e dessa forma educam. Não se trata de um processo isolado, essa educação acaba se articulando a outros aspectos da vida. Para o autor, esses compositores são diferentes daqueles populares, vistos como estrelas e despreocupados com o momento histórico.

O autor reitera que esses músicos têm uma função social e se percebem enquanto sujeitos, diferente dos que se preocupam apenas com a vendagem de discos e com a popularidade dentro das condições mercadológicas. Os músicos em questão acreditavam no poder de influência das canções, assim como no despertar da consciência do povo. Mesmo que façamos esta leitura baseada da *CanCIÓN de Autor* do movimento da Espanha, essas mesmas características e preocupações são semelhantes às de parte dos músicos brasileiros, tendo em vista que a Censura não poupou trabalho para inviabilizar as composições de diferentes compositores. Afinal, estamos falando da expressividade da canção como um todo.

Nesse sentido, outra característica pertinente e que nos faz retomar a discussão anterior é o fato dos compositores e músicos possuírem um anseio de chegar aos ouvintes de forma clara, sem distorções nas letras. No entanto, as condições a que estavam sujeitos no momento não eram propícias, o que resultou uma linguagem ambígua, estimulando o ouvinte a assimilar uma série de símbolos e imagens, com a intenção de torná-lo ativo e consciente. Essa pode ser considerada uma das condições para que ocorra um processo de aprendizagem, tendo em vista que o ouvinte pode buscar compreender o que de fato a canção quer dizer. Por outro lado, a exigência de um conhecimento anterior sobre estes temas, então metaforizados, também pode ter prejudicado a leitura crítica destas canções por parcelas significativas da sociedade.

Quanto à potencialidade da canção, Torrego Egido (1999) afirma que uma de suas características é que como agente educativa informal, ela apresenta uma ênfase na tomada de consciência quanto à realidade social que os sujeitos estão vivendo. Essa mudança tem grande importância, porque há um movimento midiático muito expressivo que não se preocupa em evidenciar as verdadeiras relações de poder presentes na sociedade.

Mesmo que algumas canções exijam uma escuta mais apurada, o ouvinte ao se interessar por uma canção pode compartilhar esse sentimento com outros ouvintes, fazendo assim com que a dimensão da canção não se restrinja a um alcance individual,

mas coletivo. Essa característica é extremamente positiva, pois nos permite perceber o grande alcance do rádio. Ademais, mesmo nos dias de hoje, o compartilhamento de canções é muito comum, levando diferentes ouvintes a se aproximarem conforme seus respectivos gostos musicais. Há frequentemente a criação de espécies de redes de ouvintes, se no passado o intercâmbio se dava por discos e fitas cassetes, na atualidade circulam os MP3s e *links* de vídeos de discos e coletâneas pelas redes sociais e aplicativos informáticos.

Ainda segundo Torrego Egado (1999), outra característica relacionada à potencialidade da canção é o fato dela negar um estado de passividade. Para isso, levamos em consideração que uma das vantagens da música é a possibilidade da tomada de consciência sobre o que ocorre na sociedade. Por esse motivo o autor afirma que a canção busca a criação de um homem novo, com maiores possibilidades de atingir objetivos em prol de uma vida mais digna e significativa.

Para tanto, podemos utilizar a discussão tecida por Moraes (2000) sobre a história e a música. De acordo com o autor, a canção é uma expressão artística com forte caráter comunicativo, principalmente quando alcançada ampla dimensão social. O uso da canção e da música popular poderia ser uma ferramenta para compreender a realidade das culturas populares e a história desses setores que não ganham tanta atenção.

Moraes (2000) demonstra grande preocupação com a música enquanto objeto de conhecimento. Segundo ele, “trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades” (p.210). Deste modo, o autor afirma que a música está ligada a história. Essas condições nos remetem as diferentes realidades, pois atingem seus receptores de forma singular, produzindo processos educativos e significativos. O autor chama a atenção para a canção e a música como documentos históricos, pois mesmo que possam ser consideradas fontes subjetivas, não quer dizer que sejam insignificantes ou imprecisas. Muitas são as pesquisas que têm se debruçado sobre essas fontes²⁹. Faz parte do trabalho do

²⁹Vale ressaltar, que a canção enquanto fonte histórica também pode ser utilizada como metodologia no ensino de História nas escolas regulares. Alguns pesquisadores que se detêm sobre essa temática: HERMETO, Miriam. *Canção Popular brasileira e o ensino de história: palavras sons e tantos sentimentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012; BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 378-383; FIUZA, Alexandre, F. Reflexões sobre o trabalho com a canção na sala de aula. In: Luis Fernando Cerri. (Org.).

pesquisador estar atento aos significados da canção como documento, visto que se trata de um material repleto de polissemia.

Pensar a música requer atenção. Traduzir o que ela é não é tarefa fácil. No entanto, para além de pensar o que seja propriamente a música, é interessante pensar o que faz parte dela. Para tanto, Moraes (2000) afirma que a música:

[...] pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural (p.212).

Pensando ainda a canção como forma de educação, é importante lembrar que a censura nesse contexto esteve atrelada aos debates das políticas educativas. Dessa forma, o controle exercido pela censura possuía várias motivações. Porém no discurso censório é possível perceber certa preocupação com um pretoso bom gosto cultural da população.

Segundo Heredia (2015), no imaginário dos censores, havia uma preocupação em combater o caráter deseducativo das canções. Para ela, uma das principais características da censura à canção foi à pluralidade do que deveria ou não ser censurado em uma obra. Nesse sentido, as preocupações estariam relacionadas “tanto a vigilância e coerção dos instrumentos da oposição ao regime quanto à suposta defesa da sociedade e da cultura nacional” (HEREDIA, 2015, p.140). Com relação a linguagem, por exemplo, a autora afirma que enquanto os vetos as questões gramaticais ressaltavam a preocupação com a educação do povo, a estética por sua vez estava vinculada à defesa do que os técnicos de censura julgavam ser de “boa cultura”.

Outra forma de preocupação com a “linguagem deseducativa” pode ser observada nos pareceres das letras de Adoniran Barbosa. *Tiro ao Álvaro*, por exemplo, submetida à Censura no ano de 1974, chamou a atenção dos censores, que, por sua vez, expressaram uma preocupação com o uso de palavras coloquiais que eram utilizadas pelas camadas populares, como as palavras “tauba”, “revorve” e “artomove”. Interpreta-se a falta de consideração com a licença poética, mesmo quando ela não tem um viés subversivo. Segundo o parecer do censor, o motivo do veto é de que a falta de gosto do autor impede a liberação da letra, demonstrando assim a valorização da norma padrão. Ainda, segundo o parecer: “Recomendamos pela LIBERAÇÃO da letra ‘Tiro ao

Álvaro', desde que corrigidas as palavras 'tauba' (para TÁBUA), 'artomove' (para AUTOMÓVEL) E 'revorve' (para REVÓLVER)"³⁰.

Ainda no que concerne a canção como processo educativo, podemos analisar a forma como o governo utilizou dessa artimanha a seu favor. Segundo Fico (1997) o otimismo, tema de sua pesquisa, está enraizado em nossa sociedade e com a ditadura ele vai se ressignificando. Para o autor, os meios de comunicação de massa influenciaram esse processo, tendo em vista que a propaganda foi de extrema importância para ressaltar o Brasil como um país promissor. Fico (1997) ressalta ainda que a Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) teve suas atividades realizadas em nome de campanhas comunitárias, sobre saúde, higiene, além é claro, da preocupação com a formação nacional. O autor declara ainda, que "[...] a propaganda governamental pretendia se passar por inofensiva, de utilidade pública, o instrumento criador de uma atmosfera de paz, de concórdia, algo que soava enigmático vindo de um regime autoritário" (FICO, 1997, p.98).

Fico (1997, p.122) reitera que as ideias relacionadas à transformação do país estariam voltadas aos militares como inauguradores de um novo tempo. Dessa forma, uma das ideias relacionadas ao convencimento teria no campo da educação sua chance de chamar atenção. O autor traz como exemplo uma propaganda de Natal, onde no filme veiculado mostra uma menina colhendo flores no jardim de sua casa, juntamente com seu irmão que leva seu cachorro junto à família, de classe média, onde preparam um churrasco, "[...] o fundo musical, excessivamente sentimentalizado, envolve a cena" (FICO, 1997, p.123) e junto ao curto filme temos a letra da canção, destacada pelo autor:

A raiz da felicidade está no coração e o gesto da amizade é que faz nascer a flor. A força da união é que faz mudar o mundo. O amor [inaudível] liga o nosso coração. Vem, vem, vem, vem comigo, a luz do futuro acaba de nascer, nosso peito irradia um sorriso de esperança, nova era se inicia sorrindo feito criança.

Segundo apontamentos do autor, é possível perceber a canção como forma de anúncio de um novo tempo inaugurado pelos militares. "Tempo novo em que certos valores e certas conquistas materiais estavam para ser obtidos: a convivência pacífica e feliz do núcleo familiar, a fartura material dos que podem fazer um churrasco no quintal, dos que possuem a casa própria [...]" (FICO, 1997, p.123). É perceptível ainda,

³⁰Fundo DCDP/Brasília. Parecer nº 13849/74 datado de 22/03/1974.

que essas promessas contidas nos discursos militares não se faziam de modo direto, mas sim de maneira figurada, era uma “[...] tentativa de fazer propaganda política sem transparecer explicitamente tal coisa” (FICO, 1997, p.123).

No decorrer de sua pesquisa, Fico (1997) vai analisando as propagandas políticas veiculadas pelo governo e chama atenção para um determinado momento, onde pontua que o governo promovia o desenvolvimento econômico, mas que ao mesmo tempo se preocupava com o fato do povo precisar ser educado, e isso está relacionado não apenas a formação, mas também ao comportamento. Outro caso citado pelo autor foi à valorização do espaço rural:

A cordial roda de velhos conhecidos que conversavam na rua; o pequeno comerciante e sua lojinha; a prática do cumprimento gentil; a igreja, o padre de batina e o sino; a praça; o coreto; a carroça, os cavalos e os bois; as casas acolhedoras, as moças nas janelas. **Tudo sempre tendo ao fundo músicas singelas, delicadas, sons de flautas e pássaros** – atmosfera em que o telespectador quase podia sentir o cheiro de alguma comida sendo preparada num fogão a lenha (FICO, 1997, p.139) [grifos nossos]

De acordo com essa assertiva, observamos que a música também era utilizada de forma suave para expressar o que já afirmamos que ela também representava: a calma, a tranquilidade e até mesmo sentimentos de nostalgia. É passível de análise também, a série de sentimentos explorados pelos propagandistas, pois partindo do otimismo, que Fico chama atenção, podemos observar a forma como o governo buscou para explorar cada ponto relacionado à vida da população, como método para intensificar a campanha de convencimento.

Nesse sentido, prezava-se pelo sentimento de exaltação nacional. Para Fico (1997) isso incluía ainda uma visão de cultura que contemplava esse enaltecimento, “[...] tal como mostravam os filmes sobre museus, cidades históricas, artesanatos, folclore e bandas – que se caracterizavam pelos *slogans* ‘música é cultura’, ‘folclore é cultura’, ‘cidade histórica é cultura’”. (p.139).

Quanto ao enaltecimento, no campo da canção também foram marcantes duas canções dos artistas Dom e Ravel, que os fizeram serem reprovados por setores mais progressistas da sociedade. A primeira delas *Você também é responsável* havia sido gravada em 1969. No entanto, com a propaganda otimista proposta pelo governo, a canção acabou sendo utilizada como propaganda do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), que como programa do governo buscou reduzir o índice de

analfabetismo do país, afinal, havia uma suposta preocupação com a formação do povo brasileiro. Por outro lado, o Mobral se opunha aos movimentos de educação popular esvaziando o conteúdo político de cunho mais crítico presente nestas diferentes experiências desenvolvidas no período pré-Golpe de 1964. É possível perceber com a letra a forma como foi utilizada em prol dos ideais do governo. Segue a letra:

Eu venho de campos, subúrbios e vilas/ Sonhando e cantando,
chorando nas filas/ Seguindo a corrente sem participar/ Me falta a
semente do ler e contar/ Eu sou brasileiro, anseio um lugar/ Suplico
que parem, prá ouvir meu cantar/ Você também é responsável/ Então
em ensine a escrever/ Eu tenho a minha mão domável/ Eu sinto a sede
do saber/ Eu venho de campos, tão ricos tão lindos/ Cantando e
chamando, são todos bem vindos/ A nação merece maior dimensão/
Marchamos prá luta de lápis na mão/ Eu sou brasileiro, anseio um
lugar/ Suplico que parem, prá ouvir meu cantar.

Naquele momento, principalmente após o AI-5, a maioria dos compositores compunha suas canções tecendo críticas ao governo, tendo em vista que se sentiam em compromisso com o público e conseqüentemente com os ideais engajados. Porém, embora a letra da dupla tenha causado desconforto a esses compositores, o fato não se repetiu pela recepção do público em geral. Curiosamente, Fiuza, em suas pesquisas localizou um parecer referente à censura de espetáculos durante a ditadura salazarista portuguesa, o qual proibia a canção por seu conteúdo “subversivo”. De acordo com as transcrições do autor, o parecer informa que a decisão foi de “reprovar o poema intitulado *Você é Responsável*”³¹. Ou seja, os censores da ditadura portuguesa interpretaram a letra da canção como subversiva e esquerdista. É interessante pensar nesse sentido sobre o contexto da recepção e na forma como a dupla Dom e Ravel ficou rotulada no campo nacional, ao menos sob o olhar dos compositores críticos ao governo.

Além disso, no início dos anos 1970, a dupla Dom e Ravel acentuaria a aversão dos opositores do governo com a canção *Eu te amo meu Brasil*, composta por Dome lançada pelo grupo Os Incríveis. A letra foi popularmente conhecida como hino da ditadura e marcada por seu caráter ufanista. Araújo (2002) afirma que a composição de Dom ficou engavetada por quase um ano até ser gravada pelo grupo. Segundo o autor:

³¹Processo número 7, caixa 255, Serviço Nacional de Informação – IGAC, Torre do Tombo – Lisboa – Portugal. Datado de agosto de 1971.

[...] ainda em meio à euforia coletiva pela conquista da Copa do Mundo do México, a marcha, em estilo de fanfarra juvenil, encontrou um terreno fértil para se transformar num dos grandes sucessos daquele ano e, ao mesmo tempo, tornar-se uma das músicas mais rejeitadas por aqueles que faziam oposição ao regime militar (ARAÚJO, 2002, p.214).

Fato é que esse debate desperta várias discussões entre pesquisadores da área, dessa forma, queremos chamar atenção para a estratégia do governo em ter se utilizado das canções a favor do seu governo militar. Araújo (2002) também chamou atenção para essa questão, pontuando que apenas *Eu te amo meu Brasil* foi impressa nos livros de Educação Moral e Cívica. Para o autor outras composições da dupla não se adequaram a imagem que o governo gostaria de veicular. Embora rechaçados pelos compositores no campo musical, Araújo ressalta o testemunho de Ravel:

Nós sempre estivemos nos apresentando em locais onde a maioria dos artistas não queria ir. Nenhum artista da MPB ia se apresentar em Capual, Vilhena, Ji-paraná, Pimenta Bueno, Rolim de Moura, Presidente Médici; é incrível, mas nós vimos nascer esses municípios todos. Inúmeras vezes a gente cantou para aqueles trabalhadores que estavam construindo a Transamazônica. E era um risco muito grande para um artista fazer um show ali. Mas nós fazíamos os nossos shows assim, cantando embaixo de galpões, em fazendas, levando mordidas de mosquito, ficando atolado na estrada, vendo a miséria do povo, aquele povo simples que adorava música. Num abraço que você dava numa pessoa daquela você via as lágrimas correrem de emoção; eles achavam que era impossível cumprimentar um artista que eles tinham visto numa telinha de televisão ou que escutavam no rádio e no disco. Assim a gente foi tendo contato com o trabalhador rural. E dava pra perceber que o patrão tinha um discurso e o trabalhador tinha outro. [...] E isso serviu de tema pra desenvolver a música, que foi feita nesse período de observação dessas coisas todas (2002, p.95).

Esse testemunho levanta várias questões no que diz respeito ao compromisso dos compositores com os setores populares. Afinal, essa relação com o público nem sempre é de conhecimento de todos e pelas composições polêmicas pode-se ter uma visão estigmatizada dos artistas. A canção *Animais Irracionais*, por exemplo, de 1974 teve um efeito extremamente contrário às ideias do governo. A letra ressaltando as injustiças sociais e as diferenças entre classes trouxeram como forma de denúncia o abismo na relação entre “grandes” e “pequenos”. Em entrevista ao site *Censura Musical*³²Ravel afirmou que a dupla foi duramente criticada, esse foi um dos motivos para terem

³²Atualmente indisponível para acesso.

lançado *Animais Irracionais*, música proibida, composta com o objetivo de deixarem de ser chamados de alinhados ao governo.

Nesse sentido, em ambos os casos, primeiro como propaganda da Aerp/ARP, e segundo, como composição de músicos conhecidos, o governo soube jogar de acordo com seus interesses. Essa relação também pode ser debatida pensando que os militares tinham consciência do alcance das canções e a forma como ela atingia o público. Dessa forma, fica compreensível o caráter dual das canções, mesmo que tenha se destacado como arte engajada. Cabe ressaltar, que tanto os músicos percebiam seu suposto poder de persuasão, como também o Estado ao tentar controlar a veiculação das canções. No limite, músico e Estado reconheciam este viés educativo inerente ao discurso musical e a própria representação política protagonizada pelos compositores.

2.2.2 A manifestação de processos educativos pelos compositores

É possível vislumbrar a intencionalidade educativa através de elementos presentes nas canções. Segundo Torrego Egido (1999), a música está presente em todas as sociedades humanas e para além de propiciar uma sensação agradável, a canção tem um forte poder comunicativo. Ademais, ela está ligada aos sentimentos dos sujeitos. “Es una especie de intimidad (la de su creador) que se abre y revela revestida de formas simbólicas (los sonidos) y que se dirige a nosotros reclamando nuestra atención, nuestra libre y creativa participación, nuestra respuesta” (LUCINI, 1980 apud TORREGO EGIDO, 1999, p.75).

Levando em consideração que a canção vai se tornando uma manifestação artística mais acessível e de longo alcance à população, podemos destacar algumas características³³ que contribuem para que essa intencionalidade se concretize. A primeira característica relatada por Torrego Egido (1999), diz respeito a sua expressividade, pois as músicas e, assim, as canções, envolvem uma série de sentimentos e ideias que constituem um valor significativo ao que está sendo veiculado. Em segundo, temos a sua permanência, ou seja, o fato de termos a canção gravada nos permite escutá-la mais de uma vez, o que acaba contribuindo para sua influência, mas

³³ Ressaltamos, no entanto, que embora essas características estejam expressas e discutidas na pesquisa de Torrego Egido o qual nos apropriaremos para essa análise, elas foram elaboradas por Alejandro Sanvicensno livro *Condicionamientos sociopolíticos de la educación* (1985).

outro lado dessa permanência é a da memória em nossa imaginação, e essa memória acaba por fazer parte da “personalidade cultural y sentimental”. Além da questão coletiva, o autor chama atenção para o significado pessoal que a canção pode representar para uma pessoa.

Com a terceira característica percebemos que as canções em sua potencialidade estão ligadas à difusão, porque tendem a ser acessíveis a um público heterogêneo, formado por diversos setores da sociedade. Em relação aos meios de comunicação podemos observar essa relação de forma ainda mais clara, tendo em vista que a canção vai sendo difundida através deles. Por último, em convergência com essa característica, podemos citar a velocidade. Segundo o autor, as canções podem ser utilizadas em vários lugares e circunstâncias. Além do mais, podemos articular a velocidade do alcance com a capacidade de adaptação com os acontecimentos e as mudanças ocorridas na sociedade. Compreendemos essa agilidade como uma forma de dar visibilidade aos acontecimentos históricos.

Para Torrego Egido (2005), os compositores também são educadores, pois com suas obras contribuem para que as pessoas tenham, além de uma visão mais clara da realidade social que as rodeia, uma formação ética. O autor ressalta ainda que os compositores têm uma função social e cultural, isso porque as canções tendem a ser eficazes em comunicar aquilo que querem transmitir, mesmo que isso possa ser contraditório, como no emprego de metáforas. Para o autor, a linguagem metafórica:

[...] se realiza sin afirmar nada, sino que estareadel destinatário descubrirlo. Esta operación hace posible el inicio de un aprendizaje, mediante el descubrimiento y asimilación del proceso de transformación conceptual que tiene lugar en el juego metafórico (TORREGO EGICO, 2005, p.234).

Sendo assim, a partir do trabalho e da conduta exercida pelos artistas, é notória a forma como eles se aproximam do público e como demonstram se preocupar com a interpretação dos ouvintes. Esse fator faz com que muitas vezes algum grupo ou um determinado compositor se tornem referências principalmente aos grupos juvenis, que vêem na música um refúgio ou uma forma de se desligar dos conflitos.

3. A CENSURA E A SEMÂNTICA DA CANÇÃO

No início desta pesquisa, nos ocupamos em traçar um panorama que evidenciasse a forma como a canção sofreu a interferência da Censura por meio de suas ações e como pôde impossibilitar a liberdade de expressão na ditadura civil-militar. O discurso enraizado e reproduzido pelos militares e conseqüentemente pelos censores como parte de uma cultura censória, permitiu, possivelmente, que parte da população enxergasse os métodos utilizados pelos censores como necessários ao desenvolvimento nacional. Sendo assim, nosso intuito nessa terceira parte da dissertação é destacar, por meio de alguns dos documentos do acervo da DCDP de Brasília, a forma como essa Censura articulada ao discurso militar negou a autonomia artística de vários compositores, atores, cineastas, escritores e demais envolvidos com as atividades culturais e como ela se preocupou com os significados da canção.

3.1 A canção sob o olhar da Censura e da repressão

Acreditamos que para desenvolver essa defesa é necessário pensar a forma como a canção era vista sob a perspectiva dos serviços de vigilância. Conforme Napolitano (2004), o campo da vigilância abarcava entidades civis, espaços de sociabilidade e cultural, atuação pública de personalidade críticas, todo o tecido social e também os espaços públicos. O sistema de vigilância era uma atividade presente em várias atividades cotidianas. Dessa forma, afirma que a ditadura buscou vigiar e controlar esses espaços apoiados na ideia de garantir a “paz social”. Defende ainda que houve uma obsessão pela vigilância para prevenir ações consideradas subversivas. Ações essas que constavam nos manuais da DSN, também chamadas de “propaganda subversiva”.

Os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados, eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la, 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. Dentro dessa lógica de “produção da suspeita” produzida pelos informantes, a “comunidade de informações” não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através da sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independentemente de qualquer

coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços. Mobilizava um conjunto de estratégias discursivas e técnicas de registro [...] para criar uma representação do inimigo interno que poderia estar oculto no território da política, e, principalmente, da cultura. (NAPOLITANO, 2004, p.104)

Fiuzza (2006), ao abordar as comunidades de informações e os efeitos discursivos do material produzido por estes órgãos, entende que não se tratava de estruturas de cunho totalitário, como na Alemanha de Hitler ou na Itália de Mussolini, e valendo-se de outro historiador, destaca:

Tais informações *não* se constituíam em um amontoado caótico de folhas dispersas abordando temas fragmentados, por vezes de maneira ridícula e sempre mobilizando um certo jargão. Configuravam, isto sim, uma rede intertextual produtora de eficazes efeitos de sentido e de convicção [...] uma das formas do *agir* da comunidade de segurança e de informações foi o estabelecimento dessa relação entre ela própria, que “executava”, e os demais militares, que a admitiam, baseada na força de elocução de um tal discurso – que assim vivificava, recriava-se continuamente e sustentava ações. (FICO, 2001, p.21 apud FIUZA, 2006, p. 188)

Além de se monopolizar o discurso, nossa visão sobre os discursos produzidos e reproduzidos nesse período encontra respaldo na ideia de que:

Los objetivos de la censura así como de la represión no son únicamente los de frenar los discursos y prácticas contrarias al status quo o a las políticas de la dictadura, pero igualmente producir nuevos efectos directos e indirectos. En el caso de la represión generar el miedo y aplacar las luchas contra el régimen y en el caso de la censura producir también la autocensura, la introyección del censor en el autor y de las normas censorias en los distintos productores del campo de la cultura, de la información y del conocimiento, teniendo como punto extremo de esta cadena de control a la población. El resultado del control cultural seguramente no atingía uniformemente las personas, pero también actuó como un modo de educación informal en paralelo al fuerte desarrollo de la industria cultural de las décadas de 1960 y 1970. Así, conocer la censura es también poner en relieve la formación deliberada que posiblemente atingió las personas en mayor o menor grado. (FIUZA, 2014, p.122)

Dessa forma, os agentes das ações censórias e os responsáveis pela manutenção da DCDP produziram um discurso de segurança nacional, um afunilamento da veiculação das obras dos compositores que desejavam transmitir mensagens críticas ao público e uma coerção sobre a liberdade de expressão dos artistas. As ações censórias em qualquer forma de manifestação eram pensadas e previstas, todas objetivavam a

proteção à segurança nacional, mesmo que para essa garantia fosse necessário criar um discurso baseado em uma ideologia carregada de normas e valores.

A cultura foi fortemente vigiada pelos serviços de informação. Nas palavras de Napolitano (2004), a cultura era um setor onde “comunistas” e “subversivos” poderiam estar infiltrados. Salienta ainda, que as fontes nos permitem ter uma ideia tanto das estratégias empregadas como das representações simbólicas que orientavam os agentes da repressão. Para o autor havia uma série de acusações presentes nessas fontes, seriam elas:

a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; c) participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; d) conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); e) ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações” [...] f) citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos). (NAPOLITANO, 2004, p. 105)

Napolitano (2004) afirma que, no caso musical, artistas e compositores também podiam fazer parte da lista de suspeitos dos serviços de vigilância. O conteúdo das letras, a forma como se apresentavam e conseqüentemente as opiniões que defendiam poderiam prejudicar a sua imagem perante a Censura. Segundo ele, no início do golpe civil-militar a atenção se voltou aos festivais da canção, já na década seguinte esse foco vai abrangendo os setores universitários, principalmente quanto a sua relação com o movimento estudantil, e, por conseguinte, atrelou-se à Campanha da Anistia e a eventos do Movimento Operário. A vigilância em si estava presente em eventos e locais já ligados a artistas e de pessoas vinculadas à política ou a partidos, “[...] qualquer atitude poderia ser qualificada como subversiva, fosse ela de ordem político-ideológica ou comportamental.” (NAPOLITANO, 2004, p.109).

Nesta discussão acerca dos serviços de vigilância, Marionilde Magalhães (1997) que além de chamar atenção para o fenômeno da tortura, que foi capaz de eliminar vários líderes da resistência e opositores, também aborda a vigilância e o controle sobre a sociedade. Essa prática foi denominada de comunidade de informação. A comunidade de informação é considerada uma prática preventiva contra qualquer suspeita “potencialmente perturbadora da ordem” (MAGALHÃES, 1997, p. 203). O Sistema

Nacional de Informação (SNI) foi criado no início de 1964 e subordinava todos os órgãos repressivos. Para a integração de suas ações foi criado o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), instituição oficializada em 1970 e equipada com recursos financeiros e tecnológicos, extremamente planejada pela lógica militar. A seleção do pessoal era feita de forma cuidadosa. Estavam presentes dentro dessa hierarquia: o presidente da República, o CSN e a equipe executiva do SNI. Havia analistas de informações, interrogadores, captadores (policiais que prendiam suspeitos), informantes, um pessoal encarregado do trabalho administrativo e o pessoal da carceragem.

Fato é que a partir de 1968, conforme Magalhães (1997), os militares assumiram uma postura mais profissional. Segundo a autora, a tortura vai sendo ocultada em favor da infiltração por dois motivos: primeiro, por prejudicar a imagem do governo, e segundo, pelo fato de vários suspeitos já terem conhecimento de como driblar os interrogadores. No caso da infiltração, considerada prática sigilosa, percebemos que ela poderia ser desenvolvida por profissionais ou até mesmo amadores que se identificassem com o regime militar. Nesse sentido:

Todos eram convidados a participar da Comunidade de Informações, suspeitando de tudo e de todos que os cercassem, como que movidos por um sentimento de ameaça permanente. Como um interrogador que tem diante de si um espelho falso que lhe permite ver sem ser visto, as atividades do informante devem ser invisíveis para a sociedade, tanto quanto os poderes oficiais, que lhe garantem o anonimato. Só assim ele pode exercer um poder efetivamente produtivo: o de orientar o governo à ação. Pois o inimigo jamais descansa, está sempre ali e acolá, mudando de tática, aliciando pessoas, incitando à desordem. (MAGALHÃES, 1997, p. 217)

É dessa forma que os informantes vão suspeitando de tudo e de todos, o que inclui as manifestações artísticas. Magalhães (1997) ressalta que as suspeitas envolviam os estudantes em passeatas, brincadeiras aparentemente inocentes como o trote dos calouros na universidade, hospitais, que poderiam estar tratando opositores feridos, livrarias, jornalistas, professores e o *rock and roll*. É interessante mencionar também que as denúncias realizadas por amadores, contribuíam para que esses sujeitos se sentissem úteis a ponto de se tornarem colaboradores do regime. A principal questão e que mais representava uma ameaça aos militares era o comunismo. No entanto, Magalhães chama atenção para o fato de muitas pessoas confundirem as ações e

levantarem suspeitas pessoais a respeito de algumas pessoas que muitas vezes não chegavam a representar perigo algum.

Retomando a questão musical, inúmeros movimentos musicais ou movimentos políticos que se valiam da canção mais engajada, principalmente aqueles ligados aos compositores da MPB, recebiam uma atenção mais detida pelos órgãos de repressão e de censura (FIUZA, 2006). Como atesta o mesmo pesquisador, durante um show de Gonzaguinha, na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 1975, foram coletadas informações do evento por policiais à paisana. Num relatório de um dos chefes de setor, Henrique de Sousa Guimarães afirma:

Em relação ao espetáculo propriamente dito, há que se ressaltar o procedimento do cantor Luiz Gonzaga Jr., o qual por meio de metáforas, ironicamente, durante todo o seu tempo, criticou a Revolução de 31 de março de 1964. Niterói, 15 de outubro de 1975 (FIUZA, 2001, p. 126).

Os eventos organizados pelos diretórios dos estudantes também eram frequentemente vigiados, assim como os festivais da canção, principalmente pelo fato de terem a obrigatoriedade de enviar o pedido de autorização à Censura. Como destaca o autor:

Os festivais vão trazer à tona expressivos compositores e intérpretes como Chico Buarque, Edu Lobo, Gonzaguinha (1945-1981), Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ivan Lins, Milton Nascimento, Gal Costa, Elis Regina, Sidney Miller (1945-1980), Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro, entre outros. Alguns deles, além de figurarem nas rádios e nas TVs, também figurariam nas fichas policiais do DOPS por comporem, ou cantarem, “músicas subversivas” que atentavam contra o governo militar. (FIUZA, 2001, p.12).

Garcia (2008) também ressalta que para as comunidades de informações, a Censura deveria não apenas estar atenta aos conteúdos das obras enviadas como também a movimentação dos próprios autores. Além de propagarem a ideia de que os meios de comunicação serviriam para a expansão do Comunismo “[...] cuja estratégia política apostava na degeneração moral da sociedade como etapa da tomada de poder” (GARCIA, 2008, p.241).

Segundo Napolitano (2004), no caso da produção de informações sobre os sujeitos suspeitos, era comum o uso de estratégias textuais. Expressões como “Consta”,

“segundo anotações”, “é tido como comunista” são exemplos dessas estratégias. Ou seja, inúmeras informações, as quais poderiam nem mesmo ser verdadeiras, eram anexas aos documentos informativos com o objetivo de construir um suspeito intencional. Além do mais, qualquer manifestação contrária aos ideais vigentes poderia ser considerada sinônimo de “esquerdismo”, “comunismo”, “subversão”, “atividades clandestinas ou conspiratórias”, “doutrina alienígena” etc. Por outro lado, Fiuza (2006), ao analisar a documentação de vários arquivos dos Dops pelo país, encontrou inúmeras fichas de músicos em que havia invenções, mas também informações privilegiadas, que apresentadas aos músicos por ele entrevistados, geravam surpresa pelo fato dos agentes da polícia política conhecerem detalhes de situações realmente vividas.

Napolitano (2004) destaca ainda que a lógica repressiva se baseava em fatos banais mesclados as informações de delatores profissionais ou espontâneos, possibilitando inúmeras interpretações voltadas aos suspeitos.

Tendo em vista a lógica persecutória auto referenciada, a falta de veracidade e plausibilidade de muitos informes, o excesso de inferências sem argumentação sólida e de expressões vagas (“consta que...”), poderíamos dizer que os serviços de informação e repressão, acima de tudo, escreviam para si mesmos. Entretanto, numa época de autoritarismo, o que poderia ser uma zelosa idiosincrasia policial transformava-se em justificativa para ações repressivas sistemáticas e violentas, devidamente acobertadas pelo Estado e pelos poderes constituídos. Os artistas da MPB, alvos da produção da suspeita, surgem nesses documentos da repressão como arautos de uma conspiração revolucionária que, na maioria das vezes, nascia e morria nas reuniões boêmias, nas conversas a portas fechadas, nos espetáculos que mantinham a “boa palavra” em circulação. O que talvez não fosse pouco em tempos de autoritarismo e silêncio. (NAPOLITANO, 2004, p.124-125)

Em meio a esse contexto podemos afirmar que houve uma espécie de discurso infundado, visto que muitas vezes não houve argumentos verdadeiros e concretos para as acusações, mas que em contrapartida obteve uma aceitação por parte da população brasileira, que acreditou e reproduziu essa ameaça comunista vista em qualquer atividade “suspeita”. Essa relação também pode ser identificada na existência de pareceres censórios sobre as mesmas obras, pois às vezes uma obra era liberada em um SCDP e vetada na DCDP.

Como lembra Berg (2002), nos pareceres censórios é possível observar a construção de um discurso, que se baseia na elite, em setores da Igreja, e que em razão

de pressões é aceito pelos militares. Isso fica claro já que “[...] a presença militar faz-se nítida na forma pela qual se organizou a censura, como a rígida hierarquização no Serviço de Censura, a padronização do pensamento do censor, o tecnicismo e a burocratização do processo censório”. (BERG, 2002, p.157).

Se retomarmos Garcia (2008) pode-se destacar que no caso das proibições teatrais os censores identificavam um movimento de natureza subversiva, as chamadas “ideologias alienígenas”. Dessa forma, através do exercício censório foram destacando pelo pensamento de esquerda vertentes do pensamento comunista, socialista e anarquista:

Na produção teórica, os escritos de Karl Marx, Plekanov, Adolfo Sánchez Vasquez e Josué de Castro. Na prática política, as atividades de Lênin, Trotsky, Salvador Allende, Che Guevara, Ho Chi Minh, Luiz Carlos Prestes, Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Carlos Lamarca (GARCIA, 2008, p.272).

O que vamos percebendo é que a partir do real ou falso medo de uma possível infiltração comunista, todo ideal ou pensamento contrário aos ideais vigentes seria inviabilizado, tanto no campo político, como no moral. Dessa forma é que os temas já citados no capítulo anterior vão comprometendo a imagem de um Brasil grande. Por esse motivo, Garcia (2008) afirma: “[...] a comunidade de informação considerava as transformações de costumes parte de um plano de expansão do comunismo que utilizava a degradação dos costumes e decadência da sociedade como estratégia política de tomada de poder” (p.305).

3.2 O universo temático das canções censuradas

Na sequência, pensando sobre a preocupação da censura com o que as canções poderiam ou não dizer, podemos citar um dos assuntos que degradaria os costumes da sociedade. A canção *Garoto de Aluguel*, do compositor Zé Ramalho foi vetada no ano de 1977. Segundo o parecer, os censores afirmavam que: “O autor enfoca de maneira grosseira, o problema de um homossexual, tripudiado e explorado financeiramente por

um marginal”³⁴. Ao final indicam que o parecer foi baseado no Decreto nº 20.493/46, como aporte legislativo.

Segundo Fiuza (2006), a homossexualidade era considerada um tabu e em 1977 o tema ainda era muito visado. De acordo com ele, as justificativas empregadas se baseavam no fato do Brasil, assim como Portugal, igualmente tema de sua pesquisa, serem países em que há presença de uma cultura conservadora atrelada a uma moral militar. Além do mais, “Este binômio, juntamente com outros preconceitos, inclusive de ordem racial/étnica, provavelmente, construiu uma base para tais controles censórios e para a repressão de outras esferas” (FIUZA, 2006, p. 106).

Berg (2002) em relação à homossexualidade também certifica:

Houve, como pudemos observar pela lista do DCDP referente ao sexo, uma preocupação por parte dos militares em cercar completamente as possibilidades de se tocar no tema, enfocado como instinto básico, ou “primitivista”, como diz o censor Montebello, coisa de “animais”, no que o homem civilizado precisa ser “educado” e controlado por intermédio de uma rígida censura. Além disso, parte-se do princípio de que há um certo padrão visto como aceitável, como normal. Tudo o que foge desse padrão é desvio, é socialmente patológico. (p.101)

Na composição de Zé Ramalho, temos os seguintes trechos: “Baby!/ Dê-me seu dinheiro/ Que eu quero viver [...]/ Minha profissão/ É suja e vulgar/ Quero um pagamento/ Para me deitar [...] Na boca vermelha/ De uma dama louca/ Pague meu dinheiro/ E vista sua roupa”. Em uma entrevista a Cristiano Bastos, Zé Ramalho foi questionado se a canção seria biográfica, Zé Ramalho afirmou que não chegou a ser “michê” (pessoa que se prostitui), mas que ao chegar ao Rio de Janeiro, dormiu com muitas mulheres, porque, nas palavras dele, “elas gostavam dos cantores nordestinos, do jeitão da gente, meio desengonçado. Era mais a inspiração da música. Elas viam a situação em que a gente estava.”³⁵ Também faz menção as dificuldades encontradas ao chegar no Rio de Janeiro, e por fim lembra: “Era o tempo dos militares [...]. Existiam hippies e malucos, mas eles diziam ‘Esse pessoal deixa em paz porque não é subversivo’. ‘Nordestino sofredor’ – chamavam a gente assim”. É possível vislumbrar ainda o preconceito inerente ao discurso militar referente aos povos vindos da região Nordeste do Brasil.

³⁴ Fundo DCDP/Brasília. Parecer nº 2.512/77, datado 26/10/77.

³⁵ A entrevista completa está disponível no blog Desorientação e pode ser acessa em <<http://zuboski.blogspot.com.br/2009/04/entrevista-rolling-stone-ze-ramalho.html>>.

Outra composição voltada ao comportamento é a letra *Gente Fina*, de Rita Lee, do ano de 1973. Segundo o parecer censório:

Na letra em exame uma jovem insurge-se contra o pátrio-poder, ao tentar persuadir um amigo e desacreditar de seu pai, para juntar-se a um grupo juvenil de comportamento duvidoso. Considerando tratar-se de matéria para gravação em disco, que terá, portanto, grande penetração entre as diversas camadas sociais, e levando ainda em conta a sutileza dos versos, que propõem de imediato a indagação do público em torno da mensagem, manifesto-me pela sua não liberação, nos termos do art.41, “c”, do Dec. nº 20.493/46.³⁶

Fiuza (2006) ressalta, que embora a Censura fosse exercida com base no Dec. 20.493 do ano de 1946, em 1967 com a nova Constituição houve mudanças, e a partir de 1969 a estrutura censória foi alterada para ser realizada pela então criada Polícia Federal. No entanto, de acordo com o mesmo autor, o artigo 41 do Decreto citado continuou sendo utilizado para as ações censórias sobre as diversões públicas. Principalmente de acordo com a alínea “c) divulgar ou induzir aos maus costumes”

Novamente é possível observar que mediante a necessidade dos censores fazia-se uso do Decreto de 1946, antigo, mas ainda de grande utilidade. Do ponto de vista de Berg (2002), as ações voltadas ao público no período da ditadura eram baseadas nesses itens, e para ela “o decreto estabelecia a censura prévia, organizada de maneira extremamente centralizada e dependente do Departamento de Polícia Federal.” (p.89). Mais adiante, a autora lembra que as tarefas e as atividades dos censores eram igualmente baseadas nos oito itens do decreto.

Em outro parecer censório, junto com as letras *Gente Fina* está *Banda da Ilusão* e *Deus Sul Americano*, de Ronnie Von, que também foram vetadas, os censores justificam:

Música que teria influência perniciosa na juventude por seu caráter contemplativo. Os jovens que seguem os caminhos impostos pela sociedade tradicional, com comportamento semelhante ao do pai são contestados. Atitude negativa em relação a este comportamento supõe a sugestão do que seria positivo: engajamento no mundo marginalizado de jovens rebeldes. Partindo de tal conceito a música poderá ter negada sua liberação, com base nos art. 1º e 7º do Decreto-Lei nº1.077/70.³⁷

³⁶ Fundo DCDP/Brasília. Parecer nº 1015/73, datado 30/08/73.

³⁷ Fundo DCDP/Brasília. Parecer nº 7.234/73, datado de 04/09/1973.

A partir da letra da canção podemos citar alguns trechos como: “Por que você diz/ Que vai fazer e não faz/ Não não não não não/ Assim não dá mais/ Não não não não não/ E eu não posso deixar/ Se alguma coisa está errada/ Eu preciso falar a verdade”³⁸ e em outro: “Não vá se misturar com esses meninos cabeludos/ Que só pensam em tocar”. De acordo com os pareceres sobre a letra da canção, foi identificado que ela incitava um comportamento contrário aos valores tradicionais, comportamento inadmissível para aquele momento. Além do mais, não era permitido questionar, então no momento em que o personagem da canção de Rita Lee afirma que se alguma coisa está errada é preciso falar a verdade, os censores já interpretam como mensagem de caráter “rebelde” ou “anárquico”. Outra questão diz respeito aos jovens cabeludos associados aos *hippies* da década de 1960 e à Contracultura, que geralmente eram associados aos marginais e “vagabundos”, por conta do seu desprendimento aos bens materiais, e consequentemente por suas vestimentas rasgadas, em oposição ao consumismo.

A conclusão sobre as justificativas dos censores afirmavam que a compositora estava estimulando um comportamento crítico da juventude, além do incentivo a uma revolta nos costumes conservadores, tão impregnados na sociedade daquele momento. Portanto, embora o parecer e sua justificativa não fossem do conhecimento público naquele período, fica clara a intenção formativa/educativa dos serviços de censura. A preocupação com a formação política da juventude igualmente demonstra a importância do protagonismo juvenil.

Ainda no que concerne aos *hippies* encontramos o veto da letra musical *Protesto hippie* em que não consta o nome do autor. Na letra é possível observar a influência do movimento hippie norte-americano com referência a bandas de rock influentes no movimento, e a marca dos discursos de difusão da paz e de críticas à guerra. Segue a letra da canção:

Porque viver brigando/ Se o amor é bem melhor/ Porque fazer a guerra/ A paz é bem melhor/ Porque matar os outros/ Salvar é bem melhor/ Porque? porque? porque?/ Mas eu vou trocar a minha alma pelo som/ O som do Lennon, do Creedence e o Hendrix/Mas eu vou trocar a minha alma pelo som/ O som do Bread, Led Zeppelin e Grand Funk/ Porque jogar granadas/ A flor é bem melhor/ Porque levar bazuca/ A cruz é bem melhor/ Porque perder meu sangue/ Doar é bem melhor³⁹.

³⁸ Fundo DCDP/Brasília. Canção anexa ao parecer anterior.

³⁹ Fundo DCDP/Brasília. Letra da canção *Protesto Hippie* nº não identificado.

Na conclusão, o censor produz o veto à canção justificando que a letra faz parte da “esquerda festiva”:

[...] A música é uma nova edição de outras do mesmo gênero, utilizada e explorada por toda a “esquerda festiva” inclusive por declarados comunistas a fim de pregar sua ideologia. Pelos comprometimentos políticos e ideológicos que poderão advir somos pela não liberação⁴⁰.

Conforme Stephanou (2004), após o veto é necessário que se justifique a proibição dizendo o perigo que a obra representa para a coletividade, o que leva em consideração a censura através do discurso do perigo. Sendo assim, a ação censória é baseada em indícios do que pode ser perigoso conforme a tradição do pensamento humano, mediante “[...] um conjunto de racionalizações de ordem moral-religiosa-social-política.” (STEPHANOU, 2004, p.11). O autor destaca ainda, que a partir dessas racionalizações, os objetos perigosos foram sendo listados, criando assim, um código operatório que foi utilizado pelos serviços censórios.

Mesmo que a DCDP tenha sido criada com a finalidade de zelar pela moral e pelos bons costumes da sociedade, as letras de cunho político foram extremamente visadas. Um dos pareceres censórios concluiu que a letra *Salve*, de Luiz Gonzaga Jr., apresentava forte teor crítico e político. Segue alguns trechos:

Saudamos os patriarcas das dependências/
Da nossa brilhante comédia nacional/
Que temos que engolir há já milênios/
E não podemos mudar/
Sequer de canal/
Saudamos o roto que ri do esfarrapado/
E o pobre que acha engraçado o desgraçado/
Que atacam comigo no couro –
você merece/
É feito por nós/
Cuspido, escarrado/
E salve o divórcio/
A minha barriga não aguenta tanta emoção/
Salve a chalaça/
Um passo a frente foi dado/
E a coisa caiu no chão/
Salve a cachaça/
Se Deus é Brazuca/
Também já sentou praça/
Salve o deboche/
Aberta temporada de caça.⁴¹

Gonzaguinha era conhecido por suas letras sérias e rancorosas. Suas músicas causavam preocupação aos censores. O motivo se fez em razão de sua denúncia contra a ditadura civil-militar, na maioria das vezes se valendo da ironia, de situações prosaicas, da crítica social e do discurso mais direto contra o poder imposto. Na letra da canção é possível perceber que a crítica presente na composição não se faz apenas ao sistema de governo, mas também ao pobre, que não se compreende enquanto vítima do regime e de

⁴⁰Fundo DCDP/Brasília. Parecer n°6.733/73.

⁴¹ Fundo DCDP/Brasília. Letra da canção anexa ao parecer censório, não consta número.

um sistema econômico. Tanto Gonzaguinha, quanto outros compositores, na produção deste contra-discurso, acabam por produzir uma memória musical do período, mesmo num contexto de desconstrução destas versões. Relegaram, assim, uma memória musical e sentimental do período à história e à versão oficial.

Marcado por suas canções de protesto, Gonzaguinha compôs outra canção intitulada *Não me leve a sério*. A letra foi vetada no ano de 1977 e não chegou a ser gravada. Considerada como conteúdo de protesto, dizem os seus versos:

Inda tá faltando é mês nesse teu salário/ Tem gente ai que tá 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 se passar bem mal/ Cinto curto é coisa certa, aperta a zona estomacal/ A barriga a gente enforca e tá tudo legal/ Hein! Opa! Eba!/ Roubaram teu caixão/ Não chora nego não/ Vai a pé pro cemitério/ Hein! Opa! Eba!/ A vida n' é assim não/ Tô inventando história/ Ora bolas, não me leves 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 a forte/ Mas o diabo é que é uma nota pagar por esse passaporte/ Na loteria do dia quais são tuas possibilidades/ De imprensar esses homens e contar umas verdades/ Desafogar, gritar, berrar as tuas mil dificuldades/ Um ano novo, passar bem, e, muitas felicidades/ Hein! Opa! Eba!/ Roubaram teu caixão...⁴²

É possível perceber na composição de Gonzaguinha um forte teor contestatório na letra. O compositor não poupa palavras para tentar descrever da forma mais verídica as condições enfrentadas por grande parte da população. O trecho “Cinto curto é coisa certa, aperta a zona estomacal/ A barriga a gente enforca e tá tudo legal” representa as condições de extrema pobreza a qual muitos estavam sujeitos e ainda exhibe a forma como esses eram marginalizados. Na sequência, Gonzaguinha ironiza, afirmando que a vida não é assim não, que está inventando história e que não é para ser levado a sério. Esses trechos compostos de sátiras contrapondo-se aos discursos defendidos pelos militares, certamente incomodaram os censores, que em suas atribuições justificaram o parecer da seguinte forma:

Ao examinar o conteúdo da letra em questão, verifiquei tratar o mesmo de um assunto negativo aos interesses da nossa política governamental, desde que o autor somente se preocupe em protestar contra uma situação precária que ele diz o povo estar, não lembrando de citar as boas coisas que se tem feito, como o esforço do governo em melhorar os salários vigentes, casas para operários, etc...tentando

⁴²Fundo SCDP/RJ. Parecer nº 48.353/77, datado de 15/05/1977

dar uma vida decente aos mais desafortunados. Como sempre, os falsos inconformados protestam contra a vida atual, isto em todo o mundo, mas nunca apresentam soluções. Em face do que foi examinado, opino, s.m.j, pelo VETO da referida composição por considerá-la, pernicioso para a mentalidade dos que eles consideram infelizes, quando eles próprios têm uma vida bem próspera. A referida letra está incursa no art.41, letra “d” do Decreto 20.493 de 24.01.1946. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1977⁴³. [grifos do parecer]

Como instituído por lei, três censores fizeram a análise da letra e deram seus pareceres. Além de Augusto da Costa, Regina Maria da Fonseca Menezes e Maria José de Moura também justificaram o veto da letra pelos motivos de incitação ao governo. Afirmaram em parecer que a temática tratada pelo compositor levaria o povo a um inconformismo, à revolta, ou seja, um assunto nocivo à segurança nacional.

Semelhante às preocupações da composição de Gonzaguinha, a canção *Pra ninguém chorar*, de Edmundo Souto e Paulo Cesar Pinheiro, também teve seu pedido de circulação negado. A canção considerada de mensagem negativa trazia em seus versos a representação de um canto convidativo, onde as pessoas são chamadas a ajudar o sujeito da letra musical a formar um coro para juntarem forças a fim de vencer um mal não identificado. Segue a letra da canção:

Vou cantar / Enquanto a voz deixar / Você verá / Que o povo inteiro vai formar / Um coro a me ajudar / E quando o mal chegar / Você verá / Que o povo inteiro vai juntar / A força e vai passar / E a canção vai se perpetuar / E o recado vai ficar / Solto pelo ar / Pra quem quiser pensar / E o passado voltando / E o presente acabando / E o futuro no meu olhar / Eu vou cantar / Canto, canto, canto, pra ninguém chorar / Canto, canto, enquanto eu puder cantar⁴⁴.

O parecer da letra da canção teve como justificativa, segundo o técnico de censura, um enredo em que “o autor expande sua revolta contra um perigo não caracterizado, parece ser a repressão à liberdade de ideias. Ameaça influenciar o povo todo [...]”. Sendo assim, segundo o técnico de censura Joel Ferraz, como conclusão do parecer, ficou decidido que: “Pela conotação subversiva de sua revolta e suas ameaças, somos pela não liberação”⁴⁵.

Outro parecer encontrado, mas sem a letra da canção em anexo, exhibe outra das inquietações dos censores. De acordo com a letra intitulada *Não tem grilo, não*, da autora Maria Lúcia dos Santos, a preocupação estava centrada na utilização das palavras

⁴³Fundo SCDP/RJ. Parecer nº 1.254/77, datado de 18/05/1977. Técnico de Censura: Augusto da Costa.

⁴⁴ Fundo DCDP/Brasília. Composição anexa ao Parecer nº 3.328, datado de 13/06/1973.

⁴⁵ Fundo DCDP/Brasília. Parecer nº 3.328, datado de 13/06/1973.

“poxa” e “grilo”, que segundo justificativas do parecer poderia: “ser substituída instintivamente pelo baixo calão ‘porra’, sugiro a devolução do texto à autora para substituição dos respectivos termos”⁴⁶. Nesse sentido, percebe-se que o cuidado estava centrado na possível linguagem vulgar, por conseguinte, nociva aos valores morais. Fato é que no item linguagem, presente no parecer padrão, consta que a letra é considerada popular, ou seja, algumas palavras eram usuais das classes populares, o que não era aceito pelos técnicos de censura.

Semelhante a essa apreciação, um dos pareceres emitidos por Cravo Albin diz respeito à canção *Acabou-se o que era doce*, de Rodolfo Carvalho, o Carvalhinho, que havia sido vetada pela DCDP. Segundo o parecer de Cravo:

A terceira música de Carvalhinho, o rojão *Acabou-se o que era doce*, merece igualmente liberação. E com uma recomendação: liberação imediata, até porque se constitui numa grata surpresa, a partir do momento que sua estrutura musical é de surpreendente bom nível, deixando muito claros o talento e a sensibilidade do autor Carvalhinho. [...] Eu acho que o duplo sentido final, além de não me parecer de nenhuma maneira chocante em música de forró, é perfeitamente razoável na necessária malícia. Há muitas outras peças de igual proposta, já liberadas pela mesma turma censória, como o célebre sucesso *Olha a rima do Diabo*. E mais: considero um verdadeiro achado poético, dotado de singularíssima força expressional de imagem, levando em conta o claro e nunca negado sentido duplo da palavra luta. Aqui brilhantemente empregado com finalidade social. Portanto, pela liberação das três peças do nosso Carvalhinho, artista que luta há quase meio século – e modestamente – dentro das hostes da chamada arte brasileira periférica, que o povo consome, ama e precisa (ALBIN, 2002, p.186-187)

Nesse sentido, percebe-se que o verso “rico é filho da mãe/ pobre é filho da luta” da composição *Acabou-se o que era doce* causou indignação aos censores, visto que a palavra luta estaria dotada de um sentido ambíguo, que podia gerar cacofonia e voltada a uma crítica social.

Outro documento o qual tivemos acesso trata-se de um ofício do diretor substituto da DOPS, Manoel da Cruz Redusino, onde o mesmo ressalta sua preocupação com o fato de a música *Grândola, Vila Morena* gravada por Nara Leão, ter sua execução repetida várias vezes em um determinado horário. O diretor então solicita esclarecimentos à DCDP, visto que veiculação da canção vinha causando preocupação

⁴⁶Fundo DCDP/Brasília. Parecer nº 4.029, datado de 19 /06/1973.

aos órgãos de segurança. Além disso, o diretor solicita ser informado das providências adotadas pela divisão⁴⁷.

Grândola, Vila Morena, de José Afonso, ícone da canção portuguesa, foi considerada hino do 25 de Abril, onde pessoas saíram às ruas contra a ditadura do país. Para Fiuza (2006):

Esta canção, antes de ter sido a senha de uma revolução, foi uma homenagem do autor ao operariado, representado pelos operários da Vila de Grândola, em Portugal, por onde José Afonso passou em suas andanças pelo país. Embora não tivesse se referido diretamente à ditadura, o autor utilizou um recurso literário muito eficiente ao expressar quem, de fato, ordenava. Ao reforçar a ideia de valores inerentes ao povo idealizado por Afonso, realizou um exercício de intertextualidade ao ocultar quem, então, ordenava: a ditadura, representada pelos órgãos de repressão e censura, marcada pela cooptação pela desinformação, pela fascitização, pela militarização. Esta ideia de oposição no texto traduz-se em valores universais como a fraternidade, a igualdade e a vontade popular como motor das mudanças sonhadas pelo autor. (p.289)

Além do mais, na sequência, o autor afirma que esta canção é composta por uma linguagem metafórica e que parece que o compositor tem a intenção de deixar o ouvinte tenso, pois os passos que imitam uma marcha tendem a despertar um sentimento de aflição. Fiuza (2006) também lembra que:

Grândola, Vila Morena, marcada pela melodia e ritmo apenas, não traz um campo harmônico comum ao cancionário popular ocidental, talvez a ausência de harmonia na canção denote igualmente a falta de “harmonia” social, como resultado da ditadura salazarista. (p.290)

Fica visível nesse sentido, a relevância do cancionário português, que semelhante ao Brasil, num momento de violência e repressão demonstrou seu descontentamento por meio de uma produção artística marcada por elementos ricos e significativos. As canções, por exemplo, trazem elementos poéticos, rítmicos, de timbre, além de contarem com metáforas. Em outro documento referente à canção, o parecer informa que a música gravada por Nara Leão, foi a “[...] senha para o desencadeamento da Revolução em PORTUGAL, e hoje, representa naquele país como que um símbolo nacional”⁴⁸. Ou seja, é perceptível a preocupação do órgão de censura, tendo em vista que eles já têm um conhecimento do que de fato a música representou em seu país de

⁴⁷ Fundo DCDP/Brasília. Ofício 165/DOPS, datado de 09/11/1974.

⁴⁸ Fundo DCDP/Brasília. Documento Informativo nº2002, datado de 25/11/1974.

origem. Apesar de tudo isso, a Censura informou ao militar que a canção estaria liberada.

É importante lembrar também, que da mesma forma que chamamos atenção para as múltiplas qualidades musicais presentes em *Grândola Vila Morena*, canções brasileiras também se valeram desses artifícios. *Roda Viva*, por exemplo, composição de Chico Buarque pode ilustrar essa discussão.

Conhecido por marcar uma geração, Chico Buarque vence em 1º lugar com Nara Leão o Festival da MPB da TV Record, em 1966, com *A Banda*, que também ficaria empatada com *Disparada*, composição de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Até então, Chico era visto como bom moço e preferido, imagem que viria a mudar nos próximos anos. *Roda Viva* foi apresentada pelo compositor no III Festival da MPB em 1967 em parceria com o grupo MPB-4 e é lembrada por muitos pesquisadores. Aguiar (1996) chama atenção para o detalhe da repetição de um mesmo verso quando se aproxima o refrão, trata-se do trecho “mas eis que chega a roda viva/ e carrega...o destino (na primeira estrofe), a roseira (na segunda), a viola (na terceira) e a saudade (na última)”. (p.40). Segundo o autor, o destino, a roseira, a viola e a saudade são palavras que aludem respectivamente à vida, à poesia, à música e ao sentimento. Ademais, a roda viva toma para si todos esses aspectos e os esmaga e os oprime.

Outro apontamento referente a essa composição é que o ritmo lento nos faz lembrar o próprio ato de rodar, ou seja, aquele movimento popularmente conhecido em rodas de ciranda. No entanto, se notarmos a apresentação de Chico e do grupo MPB-4 no III Festival da MPB, o ritmo vai acelerando dando a impressão de rapidez, que se comparada à ditadura evidencia tudo de bom que o regime levou, além do mais, não se trata de uma roda comum, mas de um grupo de pessoas. Grupo esse que quer ter voz ativa e autonomia frente aos ditames da ditadura civil-militar.

No entanto, após o festival, *Roda Viva* voltaria à cena em uma peça teatral com o mesmo nome. De acordo com Aguiar (1996), o tema do espetáculo era a condição dos artistas vitimados pelos meios de comunicação, porém, a peça também poderia ser interpretada como uma imagem da vida em sociedade, onde as pessoas eram oprimidas pela ditadura. Essa peça ficou popularmente conhecida, pois o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro e agrediu fisicamente os atores e parte do público. Para Aguiar (1996):

Esse terrível episódio mostra não apenas a truculência da vida brasileira, mas também os efeitos de uma notável mudança na obra e na postura de Chico Buarque. Da poesia nostálgica aos versos amargos, o compositor passava a desgostar parte do seu público. Questionando a unanimidade que fora criada em torno de si, Chico rejeitava sua condição de ídolo. No lugar do bom mocinho aparecia o artista inquieto e combativo que não mais se enquadrava na imagem cultivada pela televisão. (p.41-42)

Outra canção que merece destaque é *Cálice*, considerada outro ícone da música brasileira, esta composição de Chico Buarque e Gilberto Gil logo teve sua veiculação proibida. A composição embora de 1973, só voltaria em disco anos depois em 1978. A canção é marcada por um clima tenso e ilustra em forma de trocadilho o que os militares vinham tentando fazer com os mais diferentes artistas no meio cultural: silenciar, calar, emudecer.

Contudo, gostaríamos de chamar atenção para um fato envolvendo a canção de Gil e Chico. Recentemente, o rapper Criolo se utilizou dessa composição e fez sua versão da música. É possível observar sua crítica sagaz à violência presente nos grandes centros e nas periferias, chamando atenção ainda para o preconceito enfrentado por nordestinos, negros e analfabetos. Como podemos observar, Criolo evidencia outras realidades em seus trechos:

Como ir pro trabalho sem levar um tiro/ Voltar pra casa sem levar um tiro/ Se as três da matina tem alguém que frita/ E é capaz de tudo pra manter sua brisa/ [...] Há preconceito com o nordestino/ Há preconceito com o homem negro/ Há preconceito com o analfabeto/ Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai/ A ditadura segue meu amigo Milton/ A repressão segue meu amigo Chico/ Me chamam Criolo e o meu berço é o rap/ Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai/ Afasta de mim a biqueira, pai/ Afasta de mim as biate, pai/ Afasta de mim a coqueine, pai/ Pois na quebrada escorre sangue, pai.⁴⁹

A leitura feita por Criolo trouxe a tona não apenas a realidade enfrentada pelas pessoas que vivem em situações de violência nas periferias, como também o fato de resquícios repressão e da ditadura ainda se fazerem presente na atualidade. Quando ele afirma nos trechos “Afasta de mim...” a biqueira, se refere às bocas de fumo, as biate às prostitutas e a coqueine à cocaína. Temos ainda o trecho que aborda ao sangue que escorre na “quebrada”, ou seja, nas periferias urbanas. A semelhança entre o universo temático das duas composições é plausível, pois nos dois casos os compositores

⁴⁹Cálice, versão de Criolo. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/criolo/calice.html>>. Acesso em 20 de abr de 2017.

procuraram expor as suas realidades. Os momentos históricos podem ser diferentes, mas algumas situações ainda se repetem, como é o exemplo da violência, do preconceito, assim como do sentimento de dor e de tormento. Além do mais, é possível afirmar que a canção de composição de Gil e Chico produzida no passado foi imprescindível para a comparação e compreensão feita pelo rapper Criolo de sua realidade.

É importante ressaltar que, Heredia (2015) também chama atenção para essa questão quando faz a análise da letra *Black is beautiful*. Segundo ela, as canções que ameaçavam a segurança nacional não eram somente aquelas que criticavam diretamente o governo ou que atentavam contra a moral ou a política, mas “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” (p.120).

Levando em consideração os significados das manifestações artísticas em meio à ditadura civil-militar, é possível observar que cada arte conseguiu elaborar estratégias sobre como proceder e como questionar o que acontecia na sociedade. Arriscamos dizer que a canção produzida nesse período possa ser uma das manifestações mais lembradas atualmente, não que o teatro, a literatura e o cinema não sejam relevantes ou que não tenham exercido um papel contestatório significativo, muito pelo contrário, porém, na década de 1960 os públicos que estiveram em contato com essas manifestações aparentemente se aproximaram mais da canção. É interessante pensar ainda que, já nas décadas de 1970 e 1980, o gênero musical do rock vai ganhando mais espaço e ampliando seu público jovem, isso tudo em razão da efervescência social e política misturada a ideia de que em breve o país respiraria ares de liberdade.

3.3 A canção e sua recepção

A relação entre público e arte foi significativa e estreita durante a ditadura civil-militar. Nesse sentido, é preciso destacar como se deu a relação dessas manifestações com os seus receptores. Segundo Napolitano (2001), na segunda metade da década de 1960, o teatro, a música e o cinema desenvolveram relações particulares com seus públicos receptores, diferente dos públicos coesos da década de 1950. Ao tratar da relação artista-obra-público, o autor chama atenção para as posturas diferenciadas em suas formas de expressão. Por esse motivo, traz três tendências que marcaram essa

ligação entre a chamada arte engajada e seus respectivos públicos, são elas: implosão, fechamento e abertura.

De modo geral, nos anos 1960, o teatro, o cinema e a canção enfrentaram um problema de público que poderia ser dividido em dois níveis:

[...] num primeiro nível, colocava-se o desafio de consolidar um público próximo e imediato, que partilhasse com o artista espaços sociais comuns (movimento estudantil, *campi* universitário) e valores ideológicos e políticos. Enfim, um *ethos* comum que reforçasse o sentido político das manifestações artísticas. Num segundo nível, o desafio era ampliar o circuito de público, abrir os espaços pelos quais a arte engajada circulava. (NAPOLITANO, 2001, p.106)

Contudo, para se refletir sobre a relação das artes com seus públicos é necessário observar de que forma ela se deu a partir de cada manifestação. No teatro, por exemplo, de acordo com Napolitano (2001), ficaram marcadas quatro vertentes entre 1962 e 1964: o Arena, com influência de Augusto Boal, pautado em uma linha de autores mais clássicos; o Oficina, partindo de um “realismo existencialista”; o TBC, já em crise; e o teatro do CPC, que buscava debater a trazer à tona discussões relacionadas a política nacional.

Ainda segundo Napolitano (2001), com base na agitação nacional em que o país se encontrava, o teatro do final da década de 1960 vai pautando seus ideais em outras questões, como:

[...] para quem se deve encenar? Para o “povo” ou para a “pequena burguesia”, público tradicional dos teatros desde o final dos anos 40? Como devem ser trabalhados os dilemas nacionais? Pela emoção, catarse e identificação entre público e palco? Ou pela busca do distanciamento e do choque com a plateia? (p.109)

A questão é que o público que frequentava as salas de teatro ainda se distanciava das camadas populares. Além disso, Napolitano (2001) ressalta que “[...] com a radicalização política, aliada a uma mudança no campo intelectual de esquerda e no meio estudantil, em fins de 1967, iniciou-se o processo final de implosão do público” (p.110). A implosão nesse sentido foi ideológica, o que juntamente com a expressão cênica acabou afastando até mesmo o público da burguesia. Soma-se a essa fragmentação, a ação da censura, que com o AI-5 foi ainda mais incidente sobre os espetáculos.

Com relação ao movimento no cinema, houve um processo de fechamento. Napolitano (2001) afirma que a cinematografia de esquerda se colocava na tradição do cinema popular carioca, criticando a alienação das chanchadas e comédias populares. Por esse motivo é que o público do cinema se dividia em dois grupos: de um lado estava a parte mais popular, ligada a essas comédias populares e de outro um público mais seletivo, que buscava um cinema mais próximo aos sucessos hollywoodianos. Ainda de acordo com o autor, com o Cinema Novo nos anos 1960, percebemos que o público vai sendo selecionado, intelectualizado, e assim, o cinema vai se tornando “para poucos”. Napolitano (2001) afirma ainda que o cinema se torna “[...] pleno de referências e de desafios de decodificação e reelaboração receptiva, negação de um cinema de massas, narrativo e segmentado em gêneros” (p.114). No entanto, um dos problemas enfrentados pelo Cinema Novo foi ser fiel à cultura brasileira, ao mesmo passo que deveria estar situado entre as mais valorizadas escolas de cinema. O fechamento dessa forma foi se concretizando pelo público, que se tornava cada vez mais selecionado e restrito. No decorrer da década de 1960, o cinema brasileiro passou por mudanças, mas não foi suficiente para ampliar o público que era desejado.

Com relação ao espaço ocupado pela música popular percebemos que ele vai se caracterizar por um movimento de abertura. Napolitano (2001) ressalta que a bossa nova e o rock marcaram o mercado nacional e atingiram o mesmo público: a juventude. Segundo o autor, Carlos Lyra considerado um dos fundadores da canção engajada no Brasil, teve ligação com o CPC da UNE. Contudo, o manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam Martins, o qual gerou várias controvérsias, não representou grande influência na música, porém um dos problemas latentes seriam as diferenças sociais, que vieram a refletir na sociedade. Para Napolitano, esse impasse só seria resolvido em 1962 no show *Noite da Música Popular Brasileira* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, produzido pelo CPC, como tentativa de aproximação.

Do ponto de vista de Napolitano (2001), havia um desejo de se elevar o nível musical da população, porém, mesmo que esse ideal não fosse conquistado, “[...] ampliou-se o conhecimento de público de classe média, inserido no mercado fonográfico, acerca da música popular brasileira de outras épocas e estilos” (p.119). Nesse sentido, o público ouvinte da música popular brasileira cresce a partir do golpe em 1964. O autor afirma ainda que a música junto ao teatro tornou-se o grande espaço de sociabilidade da juventude de esquerda, que não contava com muitos espaços para se expressar, todavia, “[...] diferente do teatro, a música popular, após 1964, irá cada vez

mais ocupar um espaço ‘midiático’, e será a partir dele que seu público crescerá de maneira exponencial” (p.120).

É perceptível, dessa forma, como a canção anteriormente pensada para elevar o gosto do público foi se aproximando das classes populares, possibilitando assim uma troca de experiências, de gostos e de identidades entre o compositor e o público. Porém, os públicos cada vez maiores teriam como influência o papel dos meios de comunicação como a televisão e a indústria fonográfica. A “abertura” nesse sentido se fez em grande parte com a influência do mercado, principalmente pelos programas musicais de televisão. Foi nesse momento que músicos como Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo ficam marcados no meio artístico musical.

A partir dos debates de Napolitano é possível visualizar como se deu o movimento das artes engajadas nos anos 1960. Quanto ao meio musical, podemos dizer que o cenário brasileiro passaria por outras mudanças. As décadas de 1970 e 1980 assumiram características próprias, mas ambas com significados para a cultura brasileira. Todas essas características e mudanças do período estão relacionadas aos embates sociais e políticos do país, fato que refletiu nas produções artísticas.

Segundo Resende (2013), houve um rápido processo de urbanização dos anos 1960 para os anos 1970. Para o autor:

Na política, apresenta-se um governo de exceção, com ausência de um pluripartidarismo e forte repressão; no campo econômico, assiste-se ao *boom* do chamado *milagre brasileiro*, com crescimento industrial acelerado, grandes projetos no setor público, controle da moeda, geração de empregos, aumento de consumo e investimentos de capitais externo; no plano social e artístico, destacam-se a intensa repressão e cerceamento das liberdades, combinados com forte propaganda em favor do regime, onde o governo alcança altos índices de popularidade por meio de forte controle da informação e censura. (RESENDE, 2013, p.150)

Resende (2013) afirma que, nesse contexto, a proposta estava voltada a mudança do homem, seja pela luta armada ou metaforicamente nas músicas de protesto. Acreditamos que a juventude estava cada vez mais homogênea quanto as suas insatisfações e aos sentimentos de contestação. No entanto, outra questão vai ser debatida nesse momento: a massificação da cultura, momento apontado pelo autor como de crise cultural. Autores como Saggiorato (2012) acrescentam que esse adentramento na cultura de massa “[...] definida como um incessante desenvolvimento tecnológico que atingiu, a partir da década de 1950, os países industrializados e que foi produzida

segundo as normas maciças de fabricação industrial” desencadeou uma crise social, que se desenvolveu a ponto de ofuscar os outros tipos de cultura. Inclusive, os autores concordam quando afirmam que nesse momento surge a *contracultura* no cenário nacional como forma de protesto às diferenças sociais e as arbitrariedades do sistema capitalista.

Segundo Saggiorato (2012), no Brasil dos anos 1970, várias bandas de rock acabaram fazendo parte da cultura *underground*. Um exemplo, e talvez a canção mais emblemática, foi *Rosa de Hiroshima*, com música de Gerson Conrad e poema de Vinícius de Moraes, interpretada pelo grupo Secos & Molhados, em 1973. Para Saggiorato (2012) “a letra pacifista é um protesto contra o princípio de guerra e discute a bomba atômica lançada pelos Estados Unidos sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki no final da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945” (p.42-43). No entanto, além do grupo Secos & Molhados, outras bandas foram importantes, como Barca do Sol, A Bolha, O Terço, Recordando o Vale das Maçãs, Novos Baianos, Módulo Mil, O Som Nosso de Cada Dia, entre outras.

Pereira (apud Resende, 2013) afirma que a expressão mais artística da *contracultura* se deu com o rock. Dessa forma, Resende lembra que o gênero musical promoveu questionamentos na modernidade capitalista.

Ainda segundo Resende (2013), o grupo Os Mutantes investiu no rock, pois havia “[...] uma nova proposta dentro do universo roqueiro do Brasil, que busca sintetizar e dar novo sentido musical ao gênero, como o grupo *Novos baianos*, que por meio da junção de guitarras e cavaquinhos traz um novo universo de misturas” (p.158). Nesse contexto, Resende (2013) chama atenção para o protagonismo do grupo que pretendia mostrar a música brasileira como híbrida e marcada por várias influências. O posicionamento do grupo tinha como objetivo retratar “[...] os diversos diálogos e apropriações dentro da cultura brasileira. Além de influências de fora, no mosaico sonoro do Brasil, percebem-se as várias combinações rítmicas e instrumentais na música do país” (p.160).

Com relação a esse caráter assumido pelo grupo, Resende (2013) afirma que ele pode ser relacionado às discussões sobre brasilidade dos CPC’s dos anos 1960. O autor aponta ainda que:

A proposta dos artistas, então, é diluir as várias faces do Brasil, misturar todas as tendências musicais e artísticas, buscar a identidade

brasileira em sua pluralidade cultural, incluindo para tanto, elementos considerados estrangeiros, como o *rock* e a guitarra elétrica. Seguindo as influências do movimento tropicalista e do *rock* apropriado no Brasil, pode-se enfatizar as possibilidades de hibridização da cultura brasileira pela música desses artistas. [...] não se tratava de buscar uma cultura pura, autêntica, mas de entender o Brasil como seus contrastes e elementos culturais vastos e dispersos pelo país. (RESENDE, 2013, p.163)

As discussões tratadas pelo autor nos fazem observar que mais importante do que compreender as raízes da música brasileira, é saber que em toda sua extensão o Brasil contava com uma diversidade que se tornava sua marca, pois incorporavam acontecimentos de sua realidade, construindo assim uma identidade. Porém, com relação ao gênero do rock, podemos analisar a forma como ele foi se desenvolvendo, pois, segundo Saggiorato (2012), temas relacionados às questões políticas e sociais não eram encontradas nos primeiros roqueiros brasileiros. Em sua pesquisa, o autor chama atenção para as letras que não tinham muitas pretensões, se ocupando apenas em descrever o comportamento juvenil com temas voltados às conquistas amorosas e a carros e velocidade, sem qualquer preocupação com as questões sociais.

Contudo, com o passar dos anos e com a ditadura civil-militar inviabilizando as manifestações dos diferentes artistas, o rock vai incorporando os cortes impostos pelo Censura e vai se apropriando dos ideais de protesto e contestação. Resende (2013) afirma que se nos anos 1970 os músicos marcaram o cenário do país com contrastes e com a ideia de uma cultura híbrida, no rock o comportamento muda e a postura torna-se mais crítica e agressiva.

O período dos anos 1980 é marcado no meio musical pela forte influência do *punk rock*. Há um sentimento de não pertencimento nacional. Nesse sentido, Resende (2013) aponta que “no Brasil, em fins dos anos 1970, vive-se o processo de anistia dos presos exilados, fim da vigência do AI-5, e uma nova onda de manifestações estudantis e greves dos trabalhadores nas indústrias, além de reformulações partidárias [...]” (p.167). O clima era de transformação e com a abertura do projeto de redemocratização assiste-se a uma expressividade das composições críticas e irônicas. Resende (2013) cita como exemplo as letras ácidas de grupos como Os Titãs, Ultraje a Rigor, Legião Urbana com as composições de Renato Russo. Assim como outras bandas, como Plebe Rude, Capital Inicial, Paralamas do Sucesso. Além disso, para o autor fica claro nas composições a denúncia de um país desorganizado politicamente, fazendo com que o rock questione a brasilidade.

Quanto à relação do rock dos anos 1970 com o rock dos anos 1980, Resende (2013) chama atenção para o fato dos dois movimentos tecerem críticas a modernidade e a sua própria inserção nela.

Essa modernidade, que ainda não se esgotou, mas que se encontra em sua maior radicalidade, abarca ainda esse turbilhão de contradições. Tanto os músicos tratados no *rock* dos anos 70 quanto os dos anos 80, estão inseridos nesse contexto moderno em constante transformação, e cada grupo, à sua maneira, traz uma crítica ao processo modernizador do país. (RESENDE, 2013, p.172)

Dessa forma, e levando em consideração as denúncias da realidade brasileira, é que vamos compreendendo os compositores e sua função de alertar o público sobre os dilemas nacionais. Embora Napolitano (2001) tenha delimitado em seu estudo o alcance da canção dos anos 1955 a 1968, é possível, por meio de outras leituras perceber como esse movimento se estendeu.

Nesse sentido, pensando o significado das canções, é possível visualizar os motivos que levaram a censura a padronizar o que poderia ou não ser veiculado. Era claro o compromisso político dos artistas preocupados com a liberdade de expressão. Além disso, os músicos advindos dos setores mais populares continuavam criticando a realidade que viviam, pois a ideia do governo com o milagre econômico seria primeiramente de aumentar a renda e só depois é que seria feita a distribuição. No entanto, para os setores que viviam em condições de extrema pobreza, essa distribuição não se concretizaria.

No entanto, um pedido por uma vida mais digna também se faria nos anos 1980 com a letra *Comida* dos Titãs. Segundo Aguiar (1996) nesse momento “[...] o rock brasileiro expressa bem os dilemas de uma geração vivendo num tempo abafado, sem muitas esperanças” (p.53). E assim, com relação à letra da canção podemos observar que a sua forma de comunicação é bem direta, sem a presença de metáforas e demais linguagens. Segue a letra da composição de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Brito:

Bebida é água/ Comida é pasto/ Você tem sede de quê?/ Você tem fome de quê?/ A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão e arte/ A gente não quer só comida/ A gente quer saída para qualquer parte/ A gente não quer só comida/ A gente quer bebida, diversão e balé/ A gente não quer só comida/ A gente quer a vida como a vida é/ A gente não quer só comer/ A gente quer comer e fazer amor/ A gente não quer só comer/ A gente quer prazer pra aliviar a

dor/ A gente não quer só dinheiro/ A gente quer dinheiro e felicidade/
A gente não quer só dinheiro/ A gente quer inteiro e não pela metade.

Aguiar (1996), em sua análise da letra, afirma que talvez *Comida* seja um dos rocks mais expressivos. Segundo ele, os versos são paralelísticos, repetindo a mesma estrutura sintática, tornando a canção de ser facilmente memorizada. Além disso, “[...] a estrutura da canção é bastante simples. No plano da letra tudo se organiza a partir do verbo querer, com negativas (a gente não quer) e afirmativas (a gente quer).” (AGUIAR, 1996, p.67). Já em relação ao sujeito da canção, Aguiar afirma que é possível se questionar, “a gente” refere-se a quem? Ao compositor ou às pessoas que dia a dia enfrentam condições de pobreza no país? São questões essas que nos fazem refletir sobre as condições mínimas que muitos não têm acesso, como os nordestinos por exemplo. Apesar de ter sido gravada em 1987, já no período de redemocratização, ainda estava submetida ao controle da Censura, mas neste período mais preocupada com as palavras de baixo calão.

Pensando sob essa perspectiva e duas décadas antes da canção anterior, a composição *Carcará*, de 1965, dos compositores João do Vale e José Cândido, torna-se expressiva. A canção interpretada por Nara Leão e imortalizada na voz de Maria Bethânia faz uma analogia ao pássaro típico do nordeste com o sofrimento do povo dessa região. A interpretação de Maria Bethânia é marcante e em versos como, por exemplo, “Carcará, pega, mata e come” é possível ver o retrato da rudeza do sertão. Ao final da letra é citado um trecho sobre a migração dos nordestinos expulsos de suas casas pelas condições cruéis da pobreza. No entanto, de acordo com Castro (2012), o carcará também pode ser relacionado a um pássaro que devora sem dó, podendo ser associada com os ditadores do período. Para o autor, “não havia como escapar. Tudo e todos eram vigiados. Os jornais foram censurados; rádio e televisão, também, passavam pelo crivo da censura e todos, no país viviam na expectativa da visita do ‘Carcará’ que ‘pega, mata e come’” (CASTRO, 2012, p.08).

Contudo, o autor ressalta que o compositor, de modo geral, está conectado ao seu tempo e sujeito as transformações que nele ocorrem e assim encontra na música e na poesia sua arma. Para Castro (2012) “[...] esta arma não tem a força física de um canhão, ela não tem o poder de perfurar o corpo e tirar a vida, mas invade a mente, faz gerar esperança e é capaz de dar impulso e nortear a um objetivo concreto” (p.08). O autor ressalta ainda que muitos compositores que viveram a ditadura civil-militar foram inspirados a compor a fim de transmitirem forças aos que lutavam. Segundo o autor

“[...] a luta era de todos e a esperança era certa como o sol que se apresentava todas as manhãs. Não se acovardar era a palavra de ordem. E, a música esteve presente neste período impulsionando o povo” (p.09).

Do mesmo modo, podemos afirmar que a canção brasileira em sua luta registrou uma capacidade de contar histórias vivenciadas, de acalantar e de fazer refletir. Ademais, Castro (2012) aponta:

A história que registrou os abusos do poder [...] é a mesma que registrou a resistência de milhares de brasileiros pela liberdade e pelo direito de expressão. Aqueles que tentaram fazer calar a voz do povo tiveram que manchar as mãos e a consciência de sangue e, mesmo assim, não obtiveram a vitória. A máquina repressora podia tirar a vida, mas não arrancava o ideal de esperança e liberdade do coração e da mente dos militantes civis. Os algozes desconheciam que a prisão de homens e mulheres idealistas, não era um ocaso, mas um palanque onde o ideal ressurgia com mais força. [...] uma cúpula militar que se achava inteligente e capaz, pensava ser possível abafar o som das músicas. Não entendia, porém, que o passarinho canta mesmo preso em gaiola. (p.09)

Já vimos antes que a canção tem um largo e rápido alcance. Hermeto (2012) lembra que sua principal forma de circulação está nos meios de comunicação de massa. A autora afirma que a apropriação da canção popular se dá na relação entre meio comunicação de massa/público, tendo em vista que “[...] multiplica os seus sentidos sociais e cria para ela novas representações, para além das desejadas pelos seus autores primeiros. Pois, como são múltiplas as representações do mundo, são múltiplas as formas como os sujeitos as percebem e dela se utilizam” (p.86).

Nesse sentido, Hermeto (2012) afirma que a canção é um produto voltado tanto para o consumo cultural quanto para o consumo comercial. Isso está relacionado às apropriações do público, principalmente, tendo em vista que dos anos 1960 para os anos 1970 o mercado fonográfico tem um marcante crescimento.

Além disso, ao ressaltar a importância do desenvolvimento dos meios de comunicação, Hermeto (2012) chama atenção para o desenvolvimento do rádio, que foi fundamental na divulgação da canção popular, mesmo que atualmente com os novos meios de comunicação ele tenha perdido forças. Nesse sentido, a televisão também foi decisiva para a popularização das canções. A autora aponta que com a possibilidade de visualizar os ídolos e as suas apresentações o público ficou cada vez mais envolvido, isso porque os festivais não só divulgaram a música popular brasileira “[...] como alimentaram o clima de competição entre as diferentes tendências políticas e segmentos

de mercado” (HERMETO, 2012, p.93). Fato que segundo a autora, pode ser percebido nas disputas entre as canções de Chico Buarque e Geraldo Vandré.

No III Festival Internacional da Canção, em 1968, Vandré e Chico participaram das finais. Vandré com *Pra não dizer que não falei das flores* e Chico com *Sabiá*. Segundo Aguiar (1996), a composição de Vandré era a preferida, transformando-se em um hino da luta contra a ditadura. A canção inclusive foi proibida com o AI-5 sendo considerada uma propaganda da guerrilha. A canção é incitativa e pelos versos faz um apelo: “Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”, demonstra também provocação aos soldados armados: “Nos quartéis lhes ensinam/ uma antiga lição/ de morrer pela pátria/ e viver sem razão”. O verso faz alusão a formação dos militares, que seguiam a doutrina militar de segurança nacional, mas que em muitos casos não se davam conta de que eram meros seguidores de ordens e muito menos do significado da censura sobre as obras.

Ainda com relação às canções de Vandré, é interessante pontuar que embora *Caminhando* tenha sido de grande importância e dotada de um valor poético, o compositor igualmente deve ser lembrado por outras letras que transmitiram a resistência assumida pelos artistas do período.

Aroeira é um exemplo disso, com versos marcantes e significativos, a letra ressalta um acerto de contas nos versos da canção. “Escrevendo numa conta/ Pra junto a gente cobrar”, contas essas que deveriam ser cobradas dos opressores, daqueles que, independente da violência, sempre pareciam se sobressair sobre as parcelas da população. Ao final da letra, com o verso “É a volta do cipó de aroeira/ No lombo de quem mandou dar”, fica evidente um aspecto de revolução, como se o povo que tanto sofre estivesse destinado a conquistar o seu lugar. Queremos chamar atenção ao fato de Vandré ter um claro compromisso com a realidade, seus versos elucidavam muito do que se vivia na época e isso não poderia ser aceito pelos censores, assim como outros temas considerados polêmicos.

Nesse sentido, podemos considerar que as canções foram fruto de compositores e artistas que produziram um discurso conduzido por denúncias e por insatisfações frente às injustiças enfrentadas pelos presos políticos, pelas parcelas marginalizadas e por eles mesmos, que sofreram com a Censura. Para Duarte (2012):

A música não é apenas uma combinação de notas dentro de uma escala, mas também ruídos de passos e bocas, sons eletrônicos, ou

ainda uma vestimenta e gestos cotidianos de determinados indivíduos que gostam de um tipo de som. É tudo isso e mais o produto de longas intocáveis vivências coletivas e individuais com as experiências de civilizações diversas ao longo da história (p.253).

Duarte (2012) afirma que independente do nosso comportamento frente à música, de alguma forma nós acabamos por nos apropriar dela e a partir dessa relação criamos representações sobre o que sentimos. Duarte (2012) também ressalta que “Sabemos da alegria que os jovens encontram em se comunicar com outros jovens e demais pessoas, graças às suas músicas, executadas ou simplesmente ouvidas, pois vivem, acolhem e levam em conta a diversidade cultural” (p.252). Isso nos possibilita compreender que a música pode orientar e nos fazer refletir sobre as experiências e as memórias enquanto preservação de acontecimentos passados.

No caso da história oral, ela tem sido utilizada para que se reconstrua o passado dos que foram silenciados. A memória musical nos auxilia numa leitura muito semelhante. É por meio das letras das canções e pelos depoimentos e falas dos compositores, que visualizamos todas as relações enfrentadas no período e por meio da escuta das canções é que mantemos viva a lembrança de um tempo que ainda reflete na sociedade atual.

Os argentinos Lvovich e Bisquert (2008) ao abordarem as questões voltadas à memória na ditadura argentina, ressaltam que a relação da mesma com o terrorismo de Estado e assim com uma nova democracia não se vincula apenas ao fim da ditadura, mas também a uma visibilidade de outros olhares ao passado recente. Para os autores, “[...] el modo en que ha sido abordado em estudios académicos, sus presentaciones em libros de texto y currículos escolares, la producción literária, cinematográfica, musical y de las artes plásticas” (p.11), além de outras representações é que vêm construindo a história sobre o passado das ditaduras.

Nas palavras de Duarte (2012) “a memória musical existe e, como os outros tipos de memória, encontra-se enraizada em diferentes contextos. A rememoração pessoal de uma música estabelece uma sincronia com a existência social atual de cada pessoa emergindo aquela forma que chamamos de lembrança”. (p.262). E no fim das contas, são essas reflexões que nos permitem determinar as relações do passado com base em manifestações culturais que foram tão significativas a determinados setores da sociedade. Essa relação também nos faz discernir que a história pode ser contada por meio de diferentes materiais, neste caso, pela manifestação da canção na sociedade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como norte a canção sob censura e os processos educativos provenientes dela. Nesse sentido, buscou-se discutir inicialmente o funcionamento da censura desde o Estado Novo evidenciando como muitas das leis utilizadas que ampararam as ações censórias já estavam presentes na história do Brasil, mesmo que em momentos históricos diferentes. Também foi nosso objetivo compreender a formação dos censores, a fim de que pudéssemos visualizar como a veiculação das canções estava sujeita a uma ampla burocracia.

Ressaltamos que embora outras manifestações artísticas tenham estabelecido um compromisso com a liberdade de expressão e tenham denunciado a realidade crua da ditadura civil-militar, a canção como um produto cultural e mercadológico, foi capaz de se aproximar do público. Isso se deve em grande parte a sua expansão nos meios de comunicação de massa. Com esse crescimento na veiculação das canções há um aumento na vigilância sobre o que era produzido no cenário cultural. Porém, nos coube chamar atenção à postura adotada pelos compositores, aos seus discursos e aos seus protagonismos em shows e festivais. A DCDP tinha ciência do alcance das canções, assim como do caráter ativista dos compositores, por esse motivo muitos artistas popularmente conhecidos por suas obras eram monitorados pela DOPS.

Nesse sentido, a Censura mostrou-se eficiente, principalmente após sua normatização, que foi fundamental para uma atuação mais padronizada ao longo dos anos 1970. Essa atuação contou ainda com o respaldo de setores da sociedade civil, que muitas vezes serviram como justificativa aos vetos em nome da preservação dos valores morais. Porém, a censura moral e a censura política mostraram-se entrelaçadas, mesmo que em momentos o órgão de censura tenha alegado fazer apenas a censura moral. O caráter político, embora sigiloso, sempre esteve relacionado aos assuntos vetados, afinal, em meio à efervescência política, econômica e social do país, não havia como não relacionar esse caráter as canções.

No decorrer da nossa discussão optamos por trabalhar com a manifestação de um caráter educativo informal das canções. Isso foi possível, porque com base nos conceitos de educação trabalhados por nós, trouxemos o significado de uma educação informal, onde os sujeitos envolvidos atuam como educadores, mesmo que sem uma aparente intencionalidade. Ocorre que não há limites para a educação fora dos muros da escola, sendo assim, as manifestações artísticas como possibilidades formadoras nos

fazem enxergar para além do que compreendemos como educação. Uma educação que se faz fora dos ambientes regulares e tende a se caracterizar pelas relações cotidianas e repasses de experiências.

Nesse sentido, nossa análise se pautou na canção como uma forma de educação levando em consideração também os baixos índices de analfabetismo do período. Esse traço educativo foi defendido ao longo da nossa dissertação como uma maneira de informar, de retratar a realidade, de tecer denúncias frente às arbitrariedades, de mostrar mesmo que metafóricamente o que ocorria nos obscuros porões da ditadura e de elucidar as mudanças ocorridas no comportamento e nos costumes que passavam por uma revolução, abordando temas considerados polêmicos e extremamente visados pela DCDP. Esses aspectos foram importantes para que pudéssemos observar ainda a capacidade de alcance da canção. Outro ponto levado em consideração foi a forma como, em alguns momentos, o governo utilizou a canção como propaganda de exaltação nacional e promoveu uma visão do país completamente distorcida da realidade.

Essas características voltadas à veiculação das canções nos possibilitaram discutir a forma como os meios de comunicação se relacionam com a educação informal, afinal, eles colocam ao nosso alcance muitas informações e dessa forma, aprendemos muita coisa, sem muitas vezes nos darmos conta. Além disso, a influência exercida pelos meios de comunicação se estende a jovens, adultos e crianças, com intensidade diferente sobre cada um deles, não sendo possível mensurar o que de fato cada um interpreta sobre aquilo que está sendo transmitido.

Para tanto, nos preocupamos em trazer alguns documentos que evidenciassem a preocupação dos censores com as ideias presentes nas canções e a forma como elas eram vistas prejudicando a moral e os bons costumes da sociedade. Outro apontamento interessante foi o respaldo da legislação censória nos pareceres, que após o veto vinham acompanhados das justificativas dos censores baseados em leis e decretos, de forma padronizada.

Por fim, nossa intenção ao evidenciar a canção como uma manifestação de educação informal, foi de trazer à tona o caráter histórico e comunicativo das composições, que, a seu modo, possibilitaram uma apreciação mais clara sobre a realidade por algumas parcelas da população de então e para a produção de um outro discurso, em oposição ao discurso oficial da ditadura e dos setores civis que a apoiavam. A repercussão deste cancioneiro se deu em grande parte pela massiva difusão das canções e principalmente pelo fato da música ser considerada um refúgio e uma

manifestação artística carregada de significados, que, igualmente, nos faz refletir sobre as questões contemporâneas. Em tempo, parte deste rico e diverso cancionário seguiu encontrando ressonância nas gerações seguintes e contribuiu para a construção de uma memória não oficial. São recorrentes as memórias dos jovens que ainda eram crianças ou sequer tinham nascido no período da ditadura, mas que reencontraram neste cancionário engajado, libertário e experimental, presente nas décadas de 1960 e 1970, novas leituras e comparações com sua própria realidade. Por sua vez, esta releitura não deixa de ser expressão incontestada de um ato educativo e formativo, ainda que indiretamente estimulado pelo mercado discográfico e pelos meios de comunicação.

Os versos e as letras serviram para evidenciar como as canções inseridas nos meios de comunicação de massa, mesmo que veiculadas mais tarde em razão dos vetos, foram capazes de se difundir e alcançar um universo marcado por uma realidade social contraditória e autoritária. Os casos apresentados também fazem parte de uma história que continua sendo objeto de acirrado debate, seja no campo acadêmico, como é o caso da história oral e da história do tempo presente, ou em manifestações artísticas na atualidade veiculadas pelas mídias; seja no difuso debate presente no nosso cotidiano, ainda que eivado de senso comum e de deturpação do nosso passado recente. Em parte, este é o nefasto resultado da eficiente ação da Censura e da ditadura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. Editora: Scipione, 1996.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a Censura: de como o cutelo vil incidu na cultura* – Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ARAÚJO, Paulo. César. *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafona e ditadura militar*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARÓSTEGUI, Julio. *A pesquisa histórica: teoria e método*. Bauru, SP: Edusc, 2006.

AZEVEDO, Fernando de. *A reconstrução educacional no Brasil ao povo e ao governo: Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1932.

BALZZAN, Edilson Carlos. *Universidade Aberta do Brasil: Polo de Apoio Presencial no Município de Foz do Iguaçu, PR*. Dissertação de Mestrado. Cascavel, PR: UNIOESTE, 2012.

BASTOS, Cristiano. *Entrevista Rolling Stone: Zé Ramalho*. Acesso em <<http://zuboski.blogspot.com.br/2009/04/entrevista-rolling-stone-ze-ramalho.html>>. Acesso em 02 de set de 2016.

BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar (1964-1984)*. São Carlos: Edufscar, 2002.

BOBBIO, Norberto.; MATEUCCI, Nicola.; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 13ed. Brasília: Edunb, 2007.

BRASIL. *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova 1932*. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/22e/doc1_22e.pdf> . Acesso em 20 de ago de 2016.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultura*. Tradução de Alda Porto – Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2000.

_____. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CALDEIRA, João Paulo. *A censura e a liberdade de expressão no século XXI*. Disponível em <<http://jornalggm.com.br/noticia/a-censura-e-a-liberdade-de-expressao-no-seculo-xxi>>. Acesso em 02 de ago de 2016.

CANTARELA, Roberta. *O teatro paranaense no período da ditadura militar (1964-1985): notas de uma pesquisa no arquivo público do Paraná*. Monografia em Especialização em História da Educação Brasileira. UNIOESTE – 2008.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. 127 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAROCHA, Maika Lois. *A Censura Musical durante o Regime Militar (1964-1985)*. História Questões & Debates. n 44, p.189-211, Editora UFPR, 2006.

CASTILLO BARRAGÁN, Carmen. *Medios masivos de comunicación y su influencia en la educación*, 2006. Disponível em: <<http://www.odiseo.com.mx/bitacora-educativa/medios-masivos-comunicacion-su-influencia-educacion/>>. Acesso em 10 de jun de 2016.

CASTRO, Cornélio Caldeiras de. *A música que sobreviveu na “História” e que não sai da “Memória”*. VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas das Histórias: ver, sentir, narrar. 2012.

CHIAVENATO, Julio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2ed. São Paulo: Moderna, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

COEZTEE, John Maxwell. *Contra la censura: ensayos sobre lapasión por silenciar*. Barcelona, 2016.

DALLARI, Dalmo de Abreu. *O que é participação política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

DUARTE, Milton Joeri Fernandes. *A música e a construção do conhecimento histórico em aula*. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP, 2012.

ECO, Umberto. *Para Uma Investigação Semiológica Sobre a Mensagem Televisual*. In: *Apocalípticos e Integrados*. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1998

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi: Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ / 7 Letras, set. 2002, n. 5, p. 251-283.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FIUZA, Alexandre Felipe. Baseado em que você pode fazer quase tudo: a censura e a repressão às drogas e a MPB. In: Geni Rosa Duarte; Méri Frotscher; Robson Laverdi. (Org.). *História, Práticas Culturais e Identidades: abordagens e perspectivas teórico-metodológicas*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2008, v. 2, p. 217-228

FIUZA, Alexandre Felipe. A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70. *Acta Scientiarum*. Maringá, v.35, n.1, p. 69-78, Jan.-June, 2013.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Dissertação de Mestrado, Campinas- SP, 2001.

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 de Doutorado. Assis – São Paulo, 2006.

FIUZA, Alexandre Felipe. La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT. In: *A formação de professores de espanhol no âmbito do PARFOR: teorias, práticas e aprendizagens*. Porto Alegre: Evangraf, 2014, p. 110-124.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de Mestrado, UFPR, Curitiba, 2002.

GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal na pedagogia social. In: *I CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL*, 1., 2006. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. Disponível em <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092006000100034&lng=en&nrm=abn>. Acesso em 15 de jun de 2016.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. *Educação não formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. 2ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GRAELLS, Pere. Marqués. *Los medios de comunicación y la educación informal antes de Internet*, 1999. Disponível em: <<http://peremarques.pangea.org/eparalel.htm#medios>>. Acesso em 16 de jul de 2016.

GUIMARÃES, Glaucia. Os modos de articulação de linguagens e as tendências discursivas na TV brasileira. In: *Tv e educação na sociedade multimidiática: o discurso sedutor em imagem, som e palavra*. Rio de Janeiro: Quartet: 2010.

HEREDIA, Cecilia Riquino. *A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2015.

HERMETO, Miriam. *Canção Popular brasileira e o ensino de história: palavras sons e tantos sentimentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LICERAS, Ángel. *Los medios de comunicación de masa, educación informal y aprendizajes sociales*. IBER. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. n.46, 2005, p.109-124.

LÓPEZ NOGUERO, Fernando. Los medios de comunicación en la educación social: el uso de la radio. In: *Comunicar*, n.16, 2001. p.141-148. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801620>>. Acesso em 18 jul. 2016.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaqueline. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. 1. ed. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008

LOMBARDI, José Claudinei. História e Historiografia da Educação no Brasil. In. *III Colóquio do Museu Pedagógico*. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista – BA, 2003.

LUCINI, Fernando Gonzales. *Nueva Canción: disco-forum y otras técnicas*. Publicaciones ICCE. Eraso, 3. Madrid. 1975.

MAGALHÃES, Marionilde de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v.17, n. 34, 1997, p. 203-20.

MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

MEIRA, Ricardo. *Dom e Ravel: a dupla que desagradou a direita e a esquerda*. Disponível em <<http://www.drzem.com.br/2011/06/don-e-ravel-dupla-que-desagradou.html>>. Acesso em 12 de mar de 2017.

MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20 n° 39, 2000. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>>. Acesso em 28 de jul de 2016.

MOREIRA, João Flávio de Castro. *Os Telecursos da Rede Globo: a mídia televisiva no Sistema de Educação à distância (1978-1998)*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ed. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 24, n. 47, jul., 2004, p. 103-126.

_____. A história depois do papel. In: Pinsky, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. 3ed. São Paulo: Contexto, 2011. p.235-289.

NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. Mesa redonda “História Oral e as tramas da subjetividade”. In. *III Encontro Regional Sudeste de História Oral*. P.109-116, Minas Gerais, 1999.

PHALEN, Kurt. A música na vida humana. In: Claret, Martin. *O poder da música*. São Paulo – SP, 1996. p.09-20.

PADRÓS, Enrique Serra. História do Tempo Presente, Ditaduras de Segurança Nacional e Arquivos Repressivos. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.1, n.1, p.30-45, 2009.

PINHEIRO, Giovani Gonçalves. *Projeto Minerva: Rádio Educativo no Contexto da Ditadura Militar*. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - UNIOESTE, Cascavel, 2016.

RESENDE, Victor H. de. *Rock Brasileiro e Identidade Nacional nos Anos 1970-1980*. In: *Revista Contemporânea – Dossiê Regimes Autoritários e Sociedades*. Ano 3, Nº 3, 2013. Disponível em: http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/09_Victor_Resende.pdf. Acesso em 4 de mar de 2017.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* São Paulo: Brasiliense, 1994.

SAGGIORATO, Alexandre. *Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2012.

SCHOTT, Ricardo. *Entrevista Imyra – filha do Taiguara*. Disponível em http://www.taiguara.art.br/entrevista_imyra.html>. Acesso em 09 de jul de 2016.

SILVA, Edilson Delmiro. Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. *Comunicação XXIV - Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande - MS. 2001. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6SILVA.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2016.

SOARES, Lilian Alcantara. *Intelectual e artista na Era Vargas: Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder*. Dissertação de Mestrado, UFPR - Curitiba, 2003.

SOARES, Gláucio Ary. Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 4, n 10, 1988.

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) - 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 de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, 2004.

TORREGO EGIDO, Luis. *Canción de autor y educación popular*. Madrid: De la Torre, 1999.

TRILLA BERNET, Jaime. *La educación informal*. PPU. Barcelona. 1986.

TV IG. *Entrevista exclusiva com Ney Matogrosso*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2c3IxUpj-M>>. Acesso em 30 de maio de 2016.

VALÉRIO, Ana Cláudia. *Educomunicação: interfaces entre televisão e educação*. Dissertação de Mestrado. Cascavel, PR: UNIOESTE, 2012.

VAILLÕES, Silvana. *Entre o traço, a palavra e o riso: Henfil e a educação*. Dissertação de Mestrado. Cascavel, PR: UNIOESTE, 2014.

REFERÊNCIAS LEGISLATIVAS

BRASIL, Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em 09 de mar de 2016.

BRASIL. Constituição, 1937. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm>. Acesso em 09 de mar de 2016.

BRASIL. Constituição de 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em 12 de jun de 2016.

BRASIL, Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 15 de mar de 2016.

BRASIL, Decreto-lei nº 1.077 de janeiro de 1970. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm>. Acesso em 20 de mar de 2016.

BRASIL, Lei nº 5.536 de novembro de 1968. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm>. Acesso em 15 de mar de 2016.

ANEXOS

ANEXO A – Parecer Censório da Canção *Tiro ao Álvaro* de Adoniran Barbosa

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

5/
Ax

P A R E C E R Nº 13849/14

Letras musicais: "DESPEJO NA FAVELA", "TIRO AO ÁLVARO", "UM SAMBA NO BIXIGA".

Autor: Adoniran Barbosa

"O CASAMENTO DO MOACIR", de Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles.

"JÁ FUI UMA BRASA", de Adoniran Barbosa e Marcos Cesar.

1. A letra musical "Despejo Na Favela" deverá ter seu veto mantido, porque infringe o disposto no Art. 41, línea d), do Regulamento aprovado pelo Dec. Nº 20493/46.
2. A letra "Já Fui Uma Brasa" é passível de LIBERAÇÃO, o que proponho, se cortadas as duas últimas linhas do trecho falado. (Art. 41, "a)", comb. Arts. 43 e 53 do Reg.)
3. Recomendamos a LIBERAÇÃO da letra "Tiro Ao Álvaro", desde que corrigidas as palavras "tauba" (para TÁBUA), "artonove" (para AUTOMÓVEL) e "revolve" (para REVÓLVUA).
4. Opinamos pela manutenção do veto às letras musicais "Um Samba No Bixiga" e "O Casamento Do Moacir", considerando o Art. 4º de Lei Nº 5.536/60, porque ambas letras/são vazadas em linguagem deseducativa.

É o parecer.

Brasília, 22 de março de 1974.

Rony Canargo Russ

Jose do Carmo Andrade

Zuleika Santos Andrade

Editor do jornal do Senado

Cartão de voto O SENADOR ASSINANTE, presidente

Caral

assim anexo form. de 1974
do Sen. do Justiça.

ANEXO B – Parecer Censório da letra da Canção *Tiro ao Álvaro* de Adoniran Barbosa com as marcações das palavras.

Df. Just: 9029/74-
SCPP/SEI/AS

" TIRO AO ÁLVARO "

AUTORES:- Adoniran Barbosa
CANTA:- ADONIRAN BARBOSA

12/
18

DE TANTO LEVAR
FLEXADA DO OLHAR
MEU PEITO ATÉ
PARECE SABE O QUE ?
TAUBA DE TIRO ALVARO
NÃO TEM MAIS ONDE FURAR
NÃO TEM MAIS

TEU OLHAR MATA MAIS DO QUE
BALA DE CARABINA
QUE PEIXETRA DE BAIANO
QUE VENENO ISTRIQUININA
TEU OLHAR OLHAR MATA MAIS QUE
ATROPELAMENTO DE CARTOMORVE
MATA MAIS QUE
BALA DE REVORVE.



MJ-DPF SR/03
-7 MAR 10 20 74 09099

7.3.74.

Letada n° registro 24.901
Letada - radiograma n° 14/D.C.D.P de 18/1/74

ANEXO C – Parecer Censório da letra da Canção “Garoto de Aluguel” de Zé Ramalho

SERVICÓ PÚBLICO FEDERAL

EXAME DA LETRA MUSICAL: “GAROTO DE ALUGUEL”
AUTOR: JOSÉ RAMALHO NETO (ZÉ RAMALHO)
CLASSIFICAÇÃO: VERADA
PAROQUER Nº 2512

O autor enfoca de uma maneira grosseira, o problema de um homossexual, tripudiado e explorado financeiramente por um marginal.

VERADA, conforme prescrevem o Art.º 41, alínea A, do Decreto 20.493

Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1977

Solange da Silveira Vidal
SOLANGE DA SILVEIRA VIDAL

ANEXO D - Parecer Censório da Canção Gente Fina de Rita Lee



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

Parecer Nº _____

Título: GENTE FINA
 Autora: Rita Lee
 Classificação Etária: BÃO LIBERDADE

Espécie: Letra musical. Cam cortes: - - -

Boa Qualidade: - - - Livre P/Exportação: - - -

Dublado: - - - Legendado: - - -

Vedada a Exploração Comercial: - - -

Cenas: - - -

Época: - - - Gênero: Protesto.

Linguagem: Simbólica.

Tema: Social.

Personagem: - - -

Mensagem: Negativa - induz aos maus costumes.

Enredo: V. conclusão.

1 - Cortes: - - -

Na letra em exame uma jovem insurge-se contra o pátria-poder, ao tentar persuadir um amigo e desacreditar de seu pai, para juntar-se a grupo juvenil de camponesamento, ouvidoso. Considerando tratar-se

2 - Conclusão:

da matéria para gravação em disco, que terá, portanto, grande penetração entre as diversas camadas sociais, e levando ainda em conta a inutilidade dos vetos, sua prolação de imediato - interposição ao público ao longo de sua ação, manifesta-se pela sua não liberação, nos termos do art. 41, "c", do Dec. nº 20.293/64.

Brasília, 30 de agosto de 1973

1973 20 20293/64 - T. 2000, DPF-507

ANEXO E – Parecer Censório da *Canção Gente Fina É Outra Coisa, Banda da Ilusão e Deus Sul Americano* de Rita Lee

M. L. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Divisão de Censura de Diverções Públicas

Título: "GENTE FINA É OUTRA COISA"

Espécie: Letra Musical

Classificação: NÃO LIBERADA

Música que teria influência perniciosa na juventude por seu caráter complacentivo. Os jovens que seguem os caminhos impostos pela sociedade tradicional, com comportamento semelhante ao do pai é contestado. Atitude negativa em relação a este comportamento, suplenha a sugestão do que seria positivo: engajamento no mundo marginalizado de jovens rebeldes. Partindo de tal conceito a música poderá ter negado sua liberação, com base nos Arts. 19 e 79 do Decreto-Lei 1.077/70.

Título: "BANDA DA ILUSÃO"

Espécie: Letra Musical

Classificação: NÃO LIBERAÇÃO

Canção que facilmente se tornaria popular, traz uma mensagem de pessimismo diante da vida, além de outras paralelas, que poderão ter sentido ambíguo. Creio que o autor não quis atingir um significado político-ideológico, apenas se trata de sentimentos de um resignado diante das injunções do cotidiano, e pressões das conjunturas sócio-econômicas. Mas, reconheço que os dois primeiros versos e a palavra "bolada", colocada na terceira estrofe, constituem implicações supérfluas caso fossem substituídas por outros termos, que apagassem a impressão de opressão política. Não sendo possível uma substituição nesses termos, aconselho que seja negada a liberação.

Título: "DEUS SUL AMERICANO" ✓

Classificação: LIBERAÇÃO

Opino pela liberação da referida música, pois creio que os aspectos nela englobados não podem ser interpretados como enquadráveis em quaisquer das proibições legais. Os versos iniciais caracterizam a América do Sul como desconhecida do resto do mundo, e o deus a que se refere tem sentido espiritual e será uma imagem da América do Sul, há inclusive no gravejão uma referência a Oxalá. Talvez a ambiguidade da letra seja mais decorrente de sua construção fraca e até desconexa, que de intenções duvidosas.

Brasília, 04 de setembro de 1.973

Maria Lúcia Barros Cavalcante
MARIA LÚCIA BARROSO CAVALCANTE

Técnica de Censura

ANEXO F- Parecer censório da letra da canção *Protesto Hippie*

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

Parecer Nº 67343

Título: PROTESTO HIPPIE
Classificação Etária: Não liberação
Espécie: letra musical Com cortes: não
Boa Qualidade: - Livre P/Exportação: -
Dublado: - Legendado: -
Vedada a Exploração Comercial: não

Cenas: vide enredo

Época: indeterminada Gênero: 1. musical

Linguagem: simples- de agração

Tema: Protesto

Personagem: o autor

Mensagem: Negativa de incitação

Enredo: O autor lança chamamento contra luto armado e guerra a favor da paz, do amor a exemplo de que fazem muitos músicos da chamada geração "pop".

1 - Cortes: não se há.

2 - Conclusão: Trata de música que critica certas situações que os EUA. se envolvem em sua política externa. A música é uma nova edição de outras de mesmo gênero, utilizada e explorada por toda a "esquerda festiva" inclusive por declarações comunistas a fim de pregar sua ideologia. Pelos compromissos políticos e ideológicos que poderão advir, nomeia pela NÃO LIBERAÇÃO.

Brasília, 20 de agosto de 1970
[Assinatura]
DPF-507

ANEXO G - Letra anexa ao parecer da canção *Salve* de Luiz Gonzaga Jr.

" SALVE "

Autor:- Luiz Gonzaga Jr.

Canta:- GONZAGA JR.

SALVAMOS OS PATRIARCAS DAS EXPERIÊNCIAS
 DA NOSSA BRILHANTE COMÉDIA NACIONAL
 QUE TEMOS QUE ENCOLIR HÁ JÁ MILÊNIOS
 E NÃO PODEMOS MUDAR
 SEQUER DE CANAL
 SALVAMOS O BOTO QUE RI DO ESPARRAPADO
 E O PORRE QUE ACHA ENGRAÇADO O DESGRAÇADO
 QUE ATACAM COMIOO NO COURO - VOCÊS MERRESE
 É FEITO POR NÓS
 CUSPIDO, ESCARRADO
 E SALVE O DIVÓRCIO
 A MINHA BARRIGA NÃO AGUESTA TANTA ENDOÇÃO
 SALVE A CHALÇA
 UM PASSO A FRENTE FOI DADO
 E A COISA CAIU NO CHÃO
 SALVE A CACHAÇA
 SE DEUS É BRASUCA
 TAMBÉM JÁ SENTOU PRAÇA
 SALVE O BODOCHE
 ANHEIA A TEMPORADA DE CAÇA

PROIBIDO

PROIBIDO

PROIBIDO

Reg. nº 26736

ANEXO H – Parecer Censório da canção *Salve* de Luiz Gonzaga Jr.

"Salve" - Luiz Gonzaga Jr.

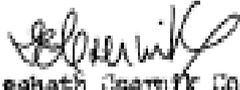
Proibição

Letra musical já proibida por este SCDP, em 14 de outubro do ano em curso.

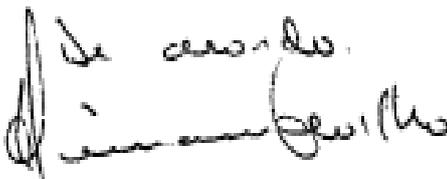
O autor debocha da realidade brasileira, acusando os "patriarcas das dependências da nossa brilhante comédia nacional". Lamenta a imutabilidade da situação e anuncia estar "aberta a temporada de esca".

Por provocar incitamento contra o regime vigente e ferir o interesse nacional, opino pela não liberação da composição examinada, com base no Dec. 20.493, art. 41, alíneas "d" e "g".

São Paulo, 17 de outubro de 1977


Elisabeth Czernik Costa

TC.


Dinah de Azevedo



ANEXO I – Parecer Censório da Canção *Não me leve a sério* de Luiz Gonzaga Jr.

48353

"NÃO ME LEVE A SÉRIO"

AUTOR: Luiz Gonzaga Jr. (Gonzaga Jr.)

CANTA: ROBERTO HINRICH

TUA É FALANDO É MÊS DESSE TEU SALÁRIO
 TEM GENTE AI QUE TÁ COMANDO ODE DE CARIÓ
 NÃO DE CALO, SEM CARTeira, NÃO TEM FERRA, É SALAFRARIO
 E AS MÃOS DE BERRA SÃO AS IDEIAS DESSE CASUALÁRIO
 BAIÇA ABANER, MALHA, GRAMA, CANTO E VIL MORAL
 PASSAR SEM HOJE É LOTAL A SE PASSAR SEM MAL
 CUNTO CUNTO É COISA CUNTA, ABERRA A BOMA ESTOMACAL
 A BARRICA A GENTE ESPERCA E TÁ TUDO LOTAL

HEIN! OPA! ERA!
 BOUTARAM TEU CARIÓ
 SEM CERRA NUNCO, NÃO
 VAI A PÉ PRO CORTIÇO
 HEIN! OPA! ERA!
 A VIDA N'É ASSIM NÃO
 SÓ INVENTANDO HISTÓRIA
 OPA IDEIAS, NÃO ME LEVE A SÉRIO

A VIDA AINDA N'ESSOS TEMPOS PELA HORA DA MORER
 NUNCA É COISA TIDA ADELA COMO TER MUITA SORER
 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 IMPEDIR ESSES HOMENS E DE COMER UMA VITAMINA
 DESAPAGAR, GRITAR, BERRAR AS TUAS MIL DIFICULDADES
 UM ANO NOVO, PASSAR SEM, E, MUITAS MELICIDADES
 HEIN! OPA! ERA!
 BOUTARAM TEU CARIÓ... etc.

III

16.5.77.

VETADO



ANEXO J – Parecer Censório da Canção *Não me leve a sério* de Luiz Gonzaga Jr.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Departamento de Polígrafia Federal
Serviço de Censura de Diversões Públicas

Parecer nº. 1258/77

Assunto.....: Exame de letra musical
Título.....: "NÃO ME LEVE A SÉRIO"
Autor.....: Luiz Gonzaga Jr.
Classificação.: VETADA

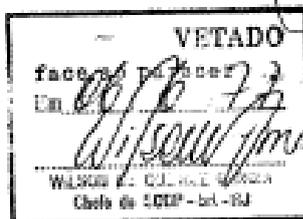
Ao examinar o conteúdo da letra em questão, verifiquei tratar o mesmo de um assunto negativo/ aos interesses da nossa política governamental, desde que o autor somente se preocupou em protestar contra uma situação precária que ele diz o povo estar, não lembrando de citar as boas coisas que se têm feito como o esforço do governo em melhorar os salários vigentes, casas para operários, etc..., tentando dar uma vida decente aos mais desafortunados.

Como sempre, os falsos inocentados dos protestam contra a vida atual, isto em todo o mundo, / mas nunca apresentam soluções.

Em face de que foi examinado opinou s.m.j.º pelo VETO da referida composição por considerá-la/ perniciosas para a mentalidade dos que eles consideram infelizes, quando eles próprios têm uma vida bem próspera.

A referida letra está incurso no/ art. 41, letra "d", do Decreto 20.493 de 24.01.1946.

Rio de Janeiro, 18 de maio de 1977



Augusto da Costa

AGUSTO DA COSTA

Téc. de Censura

Nº. 1.113.228

ANEXO K - Canção *Pra ninguém Chorar* de Edmundo Souto e Paulo Cesar Pinheiro

PRÁ NINGUÉM CHORAR

De.: Edmundo Souto- Paulo Cesar Pinheiro
Grav.:

VOU CANTAR
ENQUANTO A VOZ DEIXAR
VOCÊ VERÁ
QUE-O POVO INTEIRO VAI FORMAR
UM CORO E ME AJUDAR
E QUANDO O MAL CHEGAR
VOCÊ VERÁ
QUE-O POVO INTEIRO VAI JUNTAR
A FORÇA E VAI PASSAR
E A CANÇÃO VAI SE PERPETUAR
E O RECADDO VAI FICAR
SOLTO PELO AR
PRÁ QUEM QUISSER PENSAR
É O PASSADO VOLTANDO
E O PRESENTE ACABANDO
E O FUTURO NO MEU OLHAR
EU VOU CANTAR
CANTO, CANTO, CANTO, PRÁ NINGUÉM CHORAR
CANTO, CANTO, ENQUANTO EU PUDER CANTAR.

ANEXO L – Parecer censório da Canção *Pra ninguém Chorar* de Edmundo Souto e Paulo Cesar Pinheiro



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

Parecer Nº 3823/73

Título: PRÁ NINGUÉM CHORAR
Classificação Etária: Não liberação
Espécie: letra musical Com cortes: -X-
Boa Qualidade: -X- Livre P/Exportação: -X-
Dublado: -X- Legendado: -C-
Vedada a Exploração Comercial: sim

Conas: de revolta e ameaças

Época: Indeterminada Gênero: letra musical

Linguagem: velada de ameaças

Tema: Indeterminado

Personagem: o autor

Mensagem: negativa

Enredo: o autor expende sua revolta contra um perigo que não deixa caracterizado, parece ser à repressão à liberdade de idéias. Ameaça influenciar o povo toda a fazer perpetuar suas idéias. Canta prá ninguém chorar, será que ele vai, com seu canto, enlevar o povo para não ver seu motivo de chora?.

1 - Cortes: Não

2 - Conclusão: Pela conotação subversiva da sua revolta e suas ameaças, acres pela não liberação.

Brasília, 13 de Junho de 1973
Joel Yonczak - Fac. Cens.

ANEXO M – Parecer informativo da Canção *Grândola Vila Morena*, interpretada por Nara Leão

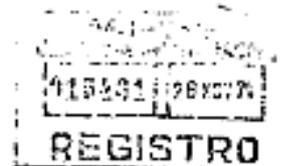
DEF

MINISTÉRIO DO EXERCÍTO
GABINETE DO MINISTRO
CIE

BRASÍLIA, DF, 25 de novembro de 1974

INFORMAÇÃO N.º 2002 /S-102-A4-CIE

1. ASSUNTO: "GRÂNDULA, VILA MORENA" - RÁDIO
2. ORIGEM: III EX
3. DIFUSÃO: SNI/AC - DEF
4. DIFUSÃO ANTERIOR:
5. REFERÊNCIA:
6. ANEXO:



1. A música "GRÂNDULA, VILA MORENA", gravação de NARA LEÃO, foi a senha para o desencadeamento da Revolução em PORTUGAL, e hoje, representa naquele país como que um símbolo nacional.

2. Esta música vem sendo tocada com insistência, diariamente, na Rádio Continental de PORTO ALEGRE, no horário das 12.00 às 13.00 horas.