

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE DIREITO

Gustavo Borges Kraemer

**“A PALAVRA CORTA”: A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL
E OS TRÂMITES POLÍTICO-JURÍDICOS UTILIZADOS PARA
SILENCIAR A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO PERÍODO
DITATORIAL CIVIL-MILITAR**

Santa Maria, RS
2017

Gustavo Borges Kraemer

**“A PALAVRA CORTA”: A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL E OS
TRÂMITES POLÍTICO-JURÍDICOS UTILIZADOS PARA SILENCIAR A MÚSICA
POPULAR BRASILEIRANO PERÍODO DITATORIAL CIVIL-MILITAR**

Monografia apresentada ao Curso de
Direito da Universidade Federal de Santa
Maria (UFSM, RS), como requisito parcial
para obtenção do grau de **Bacharel em
Direito**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz de Oliveira

Santa Maria, RS
2017

Gustavo Borges Kraemer

**“A PALAVRA CORTA”: A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL E OS
TRÂMITES POLÍTICO-JURÍDICOS UTILIZADOS PARA SILENCIAR A MÚSICA
POPULAR BRASILEIRANO PERÍODO DITATORIAL CIVIL-MILITAR**

Monografia apresentada ao Curso de
Direito da Universidade Federal de Santa
Maria (UFSM, RS), como requisito parcial
para obtenção do grau de **Bacharel em
Direito**

Maria Beatriz de Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Márcio de Souza Bernardes, Dr. (UNIFRA/RS)

Márcio Brum, Me. (UFSM/RS)

Santa Maria, RS, Brasil
2017

DEDICATÓRIA

Eis, finalmente, a parte mais gostosa desses escritos!

Apesar de figurar no início, isto aqui é, em verdade, a peça final deste trabalho,
a última gota da taça em que agora brindo.

Brindo à felicidade de concluir esta etapa da vida, como forma de agradecer à gente que
construiu o caminho junto comigo nesses últimos 6 anos e 6 meses.

Se não fosse o Xinxá, o Kakinho, o Alemão, DeMoraes, o Léo, Thali, Marj, Costela, Leti e
mais inúmeras pessoas da turma que tenho a graça de chamar da forma mais carinhosa
possível, eu realmente não estaria aqui. Ver vocês praticamente todos os dias foi necessário
para que estas linhas fossem escritas hoje.

À minha amiga, orientadora, mentora, atormentadora, minha cúmplice poética e Professora
Beatriz Oliveira, pelo Canto & Verso e pelas inúmeras risadas compartilhadas nesses anos:
meu mais sincero obrigado. Construímos tanto juntos! Enquanto houver memória, haverá
também alegria de poder revisitar todos esses momentos. Em seu nome, saúdo à todos os
participantes do Canto & Verso, queridos companheiros de luta e de sonhos. Tim Tim!

À Mayara, em especial, por abrir tantas portas, fora e dentro.

Aos meus colegas de banda, Yuri ML e Vagner – meu vizinho de quarto e que me agüenta
de perto já há anos, diglê – que grande jornada! Olhar pra história que compusemos juntos
me enche de um orgulho tremendo. Valeu cada viagem, cada nota tocada, cada idéia
somada que me transformou para sempre. Lhes devo muito. Simbolicamente lhes agradeço
ainda mais como forma de demarcar aqui todos os amigos e amigas que a música me
trouxe nesses anos de GG e de Casa GG. A energia de vocês ta comigo!

À minha irmã Gabi, às minhas avós Noeli e Ceni, cada vez mais minhas amigas e
conselheiras, e avôs Walmir - Dele gaita daí, meu querido - e Onofre - dele goela pra cantar
e perna pra dançar até os 123 – aos tios Jony, Cari, Elúcio, Duda e Lili e à primaiada toda,
meu muito obrigado pelo amor que sinto de vocês. É tanto que dá pra sentir mesmo. Que a
maturidade me traga sabedoria pra saber devolver em atos esse sentimento à todos vocês,
cada vez mais. Eis aqui (quase) o lendário diploma que anda sendo tema das ceias
familiares nos últimos anos!

À minha mãe, que certamente estará mais feliz que eu quando o tal diploma chegar, minha
amiga: Eu te amo! Do fundo do meu coração, agradeço por cair nesta árvore da vida, no dia,
hora e local que cheguei, bem assim. Pai, penso que sou um sortudo por ser um louco filho
de outro louco, pois aí a gente se entende, mesmo que não precisem muitas palavras.
Vocês têm minha total admiração e reverência. Grato por tudo que já fizeram para me guiar,
de forma que hoje eu conseguisse trilhar meu próprio caminho, no meu compasso.

À pessoa que simboliza, para mim, o arquétipo jurídico na melhor das acepções, a justiça na
sua forma mais graciosa: Francine, você, nestes 5 anos, é símbolo de força, perseverança,
honestidade e de luta, sem perder a ternura jamais. Obrigado pelo exemplo que és para
mim e por todo o amor e carinho que eu tivemos a sorte grande de compartilhar nesse
caminho trilhado.

[...]

*É tanta mente mentindo, mentalizando
Que a verdade vem morrendo ou vem brotando lentamente
Pega da perna, do ombro, da mão, dos "zóio"
Da cabeça do indigente tanto atrás quanto na frente.
É tanto ódio saindo da boca entrando nos ouvidos
Do caboclo que ele vai se apequenando.
Enquanto isso cresce a cauda da serpente
Vem calando todo dia quem devia tá falando.*

*Pegada torta em pé de Universo
Se desenha com palavra e com palavra eu ando.
E não importa a sorte do vivente
Na hora certa o bicho pega quem estiver escutando.
E de repente morre o velho homem
Já sabia que poupar palavra, a palavra morre
Também sabia que a palavra fica
Assombrando o mundo inteiro e um dia alguém se corta.*

[...]

A Palavra Corta

Pegada Torta

RESUMO

“A PALAVRA CORTA”: A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL E OS TRÂMITES POLÍTICO-JURÍDICOS UTILIZADOS PARA SILENCIAR A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO PERÍODO DITATORIAL CIVIL-MILITAR

AUTOR: GUSTAVO BORGES KRAEMER
ORIENTADORA: MARIA BEATRIZ DE OLIVEIRA

A censura no Brasil marca não apenas os períodos ditatoriais vividos na nação no século passado, uma vez que está presente no período colonial, no período imperial e no período republicano. A essência jurídica da censura no regime militar tem raiz no Decreto n.20.493 de 1946, conjunto de artigos e normas que por 42 anos balizou as atividades artísticas. Todas as legislações supervenientes ao decreto citado tiveram como plano de fundo ideológico a Doutrina de Segurança Nacional, que propunha a tese de que a disputa da Pátria não era mais externa, e sim interna. Com base nessa doutrina, foram decretadas no Brasil as sucessivas Leis de Segurança Nacional para dar cobertura jurídica à escalada repressiva. É dentro dessa estratégia que o Estado de Segurança Nacional identificou a música como possível área de atuação dos agentes infiltrados do comunismo, compreendendo que seria vital para a manutenção do regime o controle da produção cultural destinada ao grande público. Concomitante a estes acontecimentos, ocorria no Brasil o período de intensa produção musical reconhecido posteriormente como “A Era dos Festivais”, marcado principalmente pela resistência poética ao regime instaurado. A partir do AI-5, a censura institucional foi intensificada, silenciando as novas propostas morais transmitidas através das músicas do período, que representavam, para a Ditadura, uma comunicação com doutrinas comunistas, e para parte da sociedade civil, o padecimento das regras éticas sob as quais se havia sedimentado a estrutura social da nação, gerando assim uma instância civil da censura.

Palavras-chave: Cultura, Censura, Doutrina de Segurança Nacional, Leis de Segurança Nacional, Ditadura Civil-Militar.

ABSTRACT

“THE SHARPED WORD”: THE DOCTRINE OF NATIONAL SECURITY AND THE LEGAL PROCEDURE USED TO HUSH THE BRAZILIAN MUSIC IN THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP

AUTOR: GUSTAVO BORGES KRAEMER
ORIENTADORA: MARIA BEATRIZ DE OLIVEIRA

Censorship in Brazil marks not only the dictatorship polity we lived last century, once it is presente in the colonial, imerial and republica cycles. The legal essence of censorship in the military regime is the Act n.20.493 de 1946, set of articles and norms that for 42 years ruled the artistic activities. All the posterior legislation to the cited decree had as ideological background the Doctrine of National Security, wich proposed the thesis that the dispute of the Motherland was not external but internal. Based on this doctrine, the successive National Security Laws were decreed in Brazil to give legal coverage to the repressive climbing. It is within this strategy that the State of National Security identified the music as a possible area of action of the infiltrated agents of communism, understanding that it would be vital for the maintenance of the regime to control cultural production made for the general public. At the same time these events were evolving, here was in Brazil the period of intense musical production later recognized as “The Festivals Era” marked mainly by poetic resistance to the regime established. Since the IA-5, the censorship was intensified, the moral transgression of the music of the period represented for the Dictatorship a communication with communist doctrines and to a part of civil society, the end of the ethical rules under which the social structure of the nation had been established, generating thus a civil instance of censorship.

Keywords: Culture, Censorship, National Security Doctrine, National Security Laws, Civil-Military Dictatorship.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2. A EVOLUÇÃO DO AUTORITARISMO MILITAR.....	12
3. A ERA DOS FESTIVAIS: A MÚSICA COMO RESISTÊNCIA.....	21
4. O DIREITO À SERVIÇO DA REPRESSÃO: INSTRUMENTOS POLÍTICO-JURÍDICOS DE CENSURA MUSICAL.....	31
5. CENSURA POLÍTICA x CENSURA MORAL.....	41
6 CASOS EMBLEMÁTICOS	47
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	61

1 INTRODUÇÃO

Podemos considerar a música brasileira como uma das maiores riquezas de nosso país. Formada por influências rítmicas, melódicas e poéticas de matriz indígena, africana e europeia, tal expressão artística, em sua gama variada de particularidades, traduz a miscigenação da nossa cultura e as diferentes nuances de cada região geográfica do território nacional, formando um quadro exuberante em sua multiplicidade de formatos.

É, também, um de nossos produtos de exportação mais significativos: em diversos países do mundo, a música brasileira é reconhecida como sinônimo de sofisticação harmônica, de destreza rítmica e de riqueza melódica. Quem, desses apreciadores globais, for versado na língua portuguesa, verá também que muito de nossa obra poética carrega em seu âmago uma visão periférica de mundo, a partir de um país explorado desde sua gênese por europeus, por norte-americanos e, de dentro dos limites da nação, por uma oligarquia político-econômica.

Estudar o período Ditatorial Civil-Militar é, portanto, conhecer uma ramificação dessa história. O tema “Censura à Música Popular Brasileira” busca entender a cultura nacional vigente após o Golpe de 1964, por meio de um recorte da produção artística da época e das doutrinas ideológicas que partiam dos quartéis, procurando responder à seguinte pergunta problematizadora: em que medida - no contexto social, histórico e político delimitado -, os mecanismos jurídicos e de poder manifestaram-se no cerceamento da liberdade de expressão cultural brasileira?

Logo, o objetivo geral deste estudo propõe-se a analisar essa situação de produção específica, por meio da literatura pertinente à temática relativa à Ditadura Militar brasileira entre os anos de 1960 e 1970, a fim de responder com propriedade à questão de pesquisa. Os objetivos específicos, por conseguinte, são:

- a) Estudar o contexto do *Golpe* e da *Doutrina de Segurança Nacional* e do *Estado de Segurança*;
- b) Investigar os fundamentos do Direito no que tange à censura no país, manifestada tanto em âmbito moral quanto político;
- c) apresentar situações materiais em que se identifica a repressão à cultura e à produção musical no período delimitado.

A relevância da pesquisa, com efeito, confirma-se à proporção que notamos os paralelos existentes entre situações políticas do passado e do presente. Em um

contexto global, temos a ascensão de governos totalitários – em especial, os Estados Unidos da América – eleito através de discursos de ódio que reforçam a proteção das fronteiras físicas e que compete na corrida armamentista contra nações opostas no globo, geográfica e politicamente. Governo Norte-Americano que, segundo Boaventura de Souza Santos, nutre interesse econômico pela fragilidade política brasileira e mantém agenda de encontros com parlamentares da atual base de governo (SANTOS apud DE QUEIROZ, 2017).

No cenário nacional, lidamos com o momento seguinte à deposição de um governo eleito democraticamente, substituído por outro com aprovação irrisória, que diariamente institui retrocessos históricos no âmbito das políticas públicas e dos direitos sociais. Além disso, a discussão sobre a moralidade e a arte vem tomando cada vez mais projeção nas mídias e é novamente uma questão latente, gerando reiterados debates e opiniões conflitantes nas diversas camadas sociais.

Dessa forma, dado que se familiarizar com o estudo da História é aproximar-se também das problemáticas do presente, o momento mostra-se propício para voltarmos nossa atenção à evolução do quadro sociopolítico dos anos de 1960 e 1970. Para que a investigação aconteça de maneira sistematizada, segue-se o caminho da pesquisa teórica, com fins explicativos e abordagem qualitativo-interpretativa dos dados. A geração de informações é realizada por meio de documentação indireta, bibliograficamente, com método de procedimento técnico histórico e comparativo.

Para a organização do conteúdo apresentado, divide-se o trabalho em 5 capítulos: o primeiro é dedicado à retrospectiva histórica acerca do Golpe, bem como do estudo relativo à *Doutrina de Segurança Nacional* e do *Estado de Segurança*, conceitos basilares para a interpretação jurídica do regime. O segundo busca perceber o viés cultural do período, retomando a ascensão dos Festivais Musicais e da contracultura no cenário brasileiro.

O terceiro capítulo dedica-se à busca pelas raízes jurídicas da censura, observando a evolução histórica das normativas proibicionistas desde a era Vargas - que sedimentou a ideia da censura prévia ao incidir na comunicação social - investigando os critérios legais utilizados pelos censores durante a Ditadura. A suposta dicotomia apresentada pelos autores estudados no tocante à censura moral e à censura política é tema do quarto capítulo. Por fim, retomaremos casos emblemáticos, envolvendo a repressão à cultura e à produção musical no quinto capítulo.

A principal obra utilizada para assimilar a retrospectiva histórica, no primeiro capítulo, é o relatório elaborado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, publicado sob o nome *Direito à Memória e à Verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos* em 2007. Tal relatório é resultado de pesquisas incessantes realizadas no intuito de resgatar a memória das vítimas desaparecidas durante o período ditatorial e mostra-se uma bibliografia importante para qualquer estudo relacionado ao Golpe e a seus desdobramentos.

A leitura da obra *Chico Buarque no contexto da Doutrina de Segurança Nacional* (2006), de Deivis Jhones Garlet, monografia apresentada ao Curso de Especialização do Programa de Pós-Graduação em Pensamento Político Brasileiro da Universidade Federal de Santa Maria, foi de igual importância para o entendimento da ideologia que permeava as normativas governamentais e a sua aplicação legal, bem como o acesso a informações sobre o referido cantor, que marcou a produção cultural da época.

Censura Política à Música Popular Brasileira: As ações de censura na Ditadura civil-militar à MPB, de Carolina Mary Medeiros (2015), “É(é) o meu parecer”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar no Brasil (1969-1974), dissertação de mestrado de Amilton Justo de Souza (2010), *A censura musical durante o Regime Militar (1964-1985)*, artigo de Maika Lois Carocha (2006) e *Mecanismos do Silêncio*, obra de Creuza Berg (2002), foram quatro pilares para o entendimento da dinâmica da censura: dos mecanismos legais de censura aplicados em casos concretos à narrativa dos censores entrevistados após a abertura política e o acesso à opinião de críticos musicais sobre a produção do período. Tais obras revelaram boa fonte de pesquisa.

Também primamos pela leitura direta do discurso dos censurados: Caetano Veloso (*VELOSO, Verdade Tropical*, de 1997), Chico Buarque (*HOMEM, História das canções: Chico Buarque*, de 2009), e Aldir Blanc (*VIANNA, Aldir Blanc: Resposta ao tempo*, de 2013). Estas são algumas das obras consultadas como material de pesquisa. Podemos, por meio desse repertório literário, vislumbrar a angústia do cerceamento, do exílio e da perseguição intelectual imposta pelos militares e pelos agentes censores.

Dessa forma, construímos a narrativa presente neste trabalho, buscando elucidar, da maneira mais acessível possível, a trajetória histórica do Golpe, o cenário

cultural do período e o papel do Direito no silenciamento idealizado e praticado pelos militares.

2. A EVOLUÇÃO DO AUTORITARISMO MILITAR

Engana-se quem pensa que a Ditadura Militar Brasileira ocorreu como fato isolado. Trata-se de um produto residual da disputa de poder global a que hoje denominamos Guerra Fria. Regimes semelhantes nasceram concomitantemente no nosso continente, fruto de rupturas na ordem constitucional e tendo as Forças Armadas Nacionais como peça-chave.

No cenário pós-Segunda Guerra, as potências vencedoras – Estados Unidos e União Soviética – dividiram o planeta em duas grandes áreas de influência. Nesta polarização, o Brasil permaneceu na órbita diplomática norte-americana, tal qual o restante dos países latino-americanos. A partir de 1959, em uma resposta significativa à ruptura originada pela Revolução Cubana, os Estados Unidos apoiaram e patrocinaram uma série de golpes militares de cunho anticomunista para garantir que os governos do continente permanecessem como aliados, deixando claro a não tolerância frente à insurgências que desafiassem sua hegemonia regional (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

No caso do Brasil, a cooperação operacional foi um desdobramento da própria participação das tropas nacional na Segunda Guerra Mundial pelo lado Norte Americano, que gerou certa unidade de doutrinas, treinamento conjunto na formação de quadros e estreita identidade ideológica (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

Nesse contexto, as medidas defendidas pelo Governo Goulart – anterior ao Golpe civil-militar de 1964 – foram consideradas alarmantes, pelo seu caráter trabalhista e herdeiro do nacionalismo varguista. João Goulart teve dificuldades inclusive em assumir a presidência, após a renúncia de Jânio Quadros em 1961, principalmente se considerarmos o fato de que Goulart encontrava-se na China comunista no momento da renúncia (GARLET, 2006).

Empossado após a ameaça e deflagração de um conflito civil encabeçado por Leonel Brizola no Rio Grande do Sul, que defendia o respeito à Constituição, Goulart viu seus poderes reduzidos sob o regime parlamentarista que duraria até 1963. Neste ano, um plebiscito faria retornar o sistema presidencialista de governo e, então, Goulart governaria de fato, porém com pressões de amplos e variados setores da sociedade. Discorre Garlet:

Quando à esquerda, manifestava-se cada vez mais radicalmente com a organização e intensificação dos movimentos sociais [...] Para estes, a política adotada por Goulart era tímida demais, ao não atender plenamente as reivindicações populares. A direita também se fazia atuante, [...] Para estes a política de Goulart era revolucionária e comunista, em especial no tangente aos prejuízos a burguesia nacional, dependente do modelo capitalista internacional. Ou seja, de um lado, o povo organizado reivindicava ações mais incisiva do Governo, de outro, a burguesia nacional e internacional, somada aos setores conservadores exigiam a contemplação de seus interesses, ligados à exploração econômica e social. O antagonismo de interesses na sociedade era tão intenso e latente, a ponto de podermos qualificá-lo como inconciliável. (GARLET, 2006, p.11-12).

O desdobramento da história, com a superveniente escolha presidencial sinalizando para reformas de base somada a série de restrições aos investimentos multinacionais, desestabilizou a elite burguesa e os setores conservadores da sociedade, que deram sua resposta através de ações patrocinadas, direta ou indiretamente, pelo complexo ESG/IPES/IBAD (Escola Superior de Guerra/ Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais/ Instituto Brasileiro de Ação Democrática), como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Não tardou para os militares saírem as ruas e tomar o poder na madrugada de 1 de abril de 1964, pouco mais de 15 dias após João Goulart realizar comício noticiando as reformas (GARLET, 2006, p.12).

Assim é que, no subcontinente, os anos 1960 e 1970 vão contabilizar um nítido fortalecimento, no âmbito do poder político, das forças que haviam resistido aos governos de orientação nacionalista dos anos 1950, como o de Vargas, no Brasil, Perón, na Argentina, Paz Estensoro, na Bolívia, Jacobo Arbenz, na Guatemala, e vários outros. (SEC. ESP. DOS DH, 2007, p. 19)

Como regra geral, os governantes buscaram estreitar, no plano econômico, a associação com seus antigos aliados do capital externo, sob tutela militar nacional, e incorporam plenamente a estratégia norte-americana de contenção do comunismo, resumida pela Doutrina de Segurança Nacional, configurando então o chamado Estado de Segurança Nacional. Discorre a autora Maria Helena Moreira Alves:

[...] é nesse contexto que podemos compreender a Ideologia de Segurança Nacional: um instrumento utilizado pelas classes dominantes, associadas ao capital estrangeiro, para justificar e

legitimar a perpetuação por meios não-democráticos de um modelo altamente explorador de desenvolvimento. (ALVES, 1985, p. 23).

A Ideologia de Segurança Nacional foi um marco teórico para a criação da Doutrina de Segurança Nacional, idealizada em grande parte por Golbery do Couto e Silva, um dos principais teóricos do regime. Tal doutrina parte da tentativa de fundamentar conceitualmente a suspensão das garantias constitucionais, a limitação das liberdades individuais, a introdução da censura aos meios de comunicação e a repressão total aos que se opunham por meio de atividades clandestinas. Se assentava na tese de que o inimigo da Pátria não era mais externo, e sim interno. Não se tratava mais de preparar o Brasil para uma guerra tradicional, de um Estado contra outro. O inimigo poderia estar em qualquer parte, dentro do próprio país, ser um nacional. Para enfrentar esse novo desafio, era urgente estruturar um novo aparato repressivo. Diferentes conceituações de guerra – guerra psicológica adversa, guerra interna, guerra subversiva – foram utilizadas para a submissão dos presos políticos a julgamento pela Justiça Militar. (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007)

ALVES (1985) complementa, relatando que, em sua variante brasileira, a Doutrina de Segurança Nacional constitui um corpo orgânico de pensamento que inclui uma teoria de guerra, uma teoria de revolução e subversão interna, uma teoria do papel do Brasil na política mundial e de seu potencial geopolítico como potência mundial, e um modelo específico de desenvolvimento econômico associado-dependente que combina elementos da economia Keynesiana ao capitalismo de Estado. (ALVES, 1985, p.26)

Com base nessa doutrina, foram decretadas no Brasil sucessivas Leis de Segurança Nacional sob a forma de Decretos-Leis (DL), uma em 1967 (DL314) e duas em 1969 (DL 510 e DL 898), que funcionaram como pretense marco legal para dar cobertura jurídica à escalada repressiva (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

O espírito geral dessas três versões da Lei de Segurança Nacional indicava que o país não podia tolerar antagonismos internos e identificava a vontade da Nação e do Estado com a vontade do regime. Se o alvo inicial eram apenas os opositores no plano partidário e na luta política clandestina, de fato a

lei terminaria cerceando também a liberdade de imprensa. Ao estabelecer que os jornais e emissoras de rádio e televisão deviam contribuir para o fortalecimento dos objetivos nacionais permanentes, abria caminho para proibi-los de divulgar críticas contra autoridades governamentais porque não poderiam indispor a opinião pública contra elas, gerando animosidade ou a chamada guerra psicológica adversa (GARLET, 2006).

O discurso golpista - que via o episódio de 1964 como necessário para preservar a democracia e eliminar o comunismo – se estendia em desdobramentos externos, com o emprego de autoritarismo nos setores sociais, e internos, afastando das atividades militares que se manifestaram contestando as medidas impostas, ou vinculados ideologicamente ao anterior governo. A Doutrina era constituída, portanto, de estratégias Políticas, Econômicas, Militares e Psicossociais. Juntas, estas estratégias comporiam a Grande Estratégia que tinha por objetivo claro a segurança interna, ordem e desenvolvimento do capitalismo dependente (GARLET, 2006).

Amparado nesta base ideológica, a montagem do aparato repressivo e a coerção na prática tomariam corpo gradativamente através dos Atos Institucionais, normas de natureza constitucional expedidas entre 1964 e 1969 pelos governos militares. Ao todo foram promulgados 17 atos institucionais, que, regulamentados por 104 atos complementares, conferiram um alto grau de centralização à administração e à política do país (CALICCHIO, 2017).

Composto de 11 artigos, o AI-1 era precedido de um preâmbulo onde se afirmava que, “[...] a revolução, investida no exercício do Poder Constituinte, não procuraria legitimar-se através do Congresso, mas, ao contrário, o Congresso é que receberia através daquele ato sua legitimação.” (BRASIL, 2017)

Além de conceder ao comando revolucionário as prerrogativas de cassar mandatos legislativos, suspender direitos políticos pelo prazo de dez anos e deliberar sobre a demissão, a disponibilidade ou a aposentadoria dos que tivessem ‘atentado’ contra a segurança do país, o regime democrático e a probidade da administração pública, o AI-1 determinava em seu artigo 2º que dentro de dois dias seriam realizadas eleições indiretas para a presidência e vice-presidência da República. O mandato presidencial se estenderia até 31 de janeiro de 1966, data em que expiraria a vigência do próprio ato.

Mais incisivo que o primeiro, o Ato Institucional n.2 estabelece eleições indiretas para presidente e o bipartidarismo:

Embora não tenha cassado o mandato dos governadores opositoristas eleitos, o AI-2 representou uma vitória da “linha dura”. Sua vigência só iria expirar em 15 de março de 1967, ao entrarem em vigor a nova Constituição e a nova Lei de Segurança Nacional. (CALICCHIO, 2017).

A medida mais drástica vem com o Ato Institucional de n.05, (AI-5), em dezembro de 1968, que inaugura nova fase do Regime Militar instaurado, posteriormente denominado de “Anos de Chumbo”. O AI-5 foi considerado um verdadeiro “golpe dentro do golpe”. O Congresso Nacional foi fechado, as cassações de mandatos foram retomadas, a imprensa passou a ser completamente censurada, foram suspensos os direitos individuais, inclusive o de habeas-corpus.

O Conselho de Segurança Nacional teve seus poderes ampliados e a chamada Linha Dura assumiu o controle completo no interior do regime. Ações de guerrilha urbana, já iniciadas antes do AI-5, se avolumaram nitidamente até setembro de 1969, quando o espetacular sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Chales Burke Elbrick, significou uma desmoralização do poderio repressivo do regime e, ao mesmo tempo, uma convocação para que ele fosse redobrado:

Pelo menos entre 1969 e 1976, a estrutura do sistema repressivo adquiriu o formato de uma ampla pirâmide, tendo como base as câmaras de interrogatório e, no vértice, o Conselho de Segurança Nacional. (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007, p. 27)

Mesmo com o grande aparato montado, o serviço de inteligência falhou em responder com eficiência às expectativas do governo num primeiro momento. Para melhorar a eficácia repressiva, surgiu a necessidade de uma integração completa entre os organismos da repressão, ligados aos ministérios do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, à Polícia Federal e às polícias estaduais.

Entendia o Estado de Segurança Nacional e assim o determinava a Doutrina de Segurança Nacional que a infiltração comunista se processaria em

diversas áreas, em alguns casos de forma quase imperceptível, mas nem por isso menos perigosa.

Assim, a área interna das forças armadas não era considerada inatingível pelo comunismo, surgindo no Manual Básico da ESG a Estratégia Militar como contra-ofensiva do Estado. Esta visava controlar ideologicamente todos os setores, direta ou indiretamente, ligados à estrutura militar como o Exército, a Marinha e a Aeronáutica. Antes de tudo seria necessário manter as forças armadas imunes à ameaça comunista (GARLET, 2007).

A área política seria permanentemente vigiada pela Estratégia Política que, segundo Garlet, “[...] definia o tipo de ação estatal para eliminar os possíveis óbices, antagonismos e pressões existentes nos três poderes e nos partidos políticos, surgindo cassações de mandatos, edição de decretos e outras estratégias de controle político.” (GARLET, 2007, p. 21). Ainda sob a análise do referido pensador social brasileiro:

A Estratégia Econômica, por sua vez, seria a responsável pela elaboração de um modelo de desenvolvimento econômico associado à segurança nacional. Ela atingiria tanto o setor público quanto o privado, surgindo o capitalismo de Estado. Aqui é importante destacar que a política-econômica voltar-se-ia para o desenvolvimento capitalista brasileiro, dependente do capital internacional. É evidente que tal política gerou enormes desigualdades e dificuldades ao povo, que era conscientemente relegado a um segundo plano. Interessava ao Estado propagandear um Brasil em franco progresso, maquiando ou escondendo a miséria que atingia boa parte da população. Aparentando progresso o comunismo teria dificuldades em aliciar ideologicamente a sociedade e o Estado teria crédito para levar adiante sua política autoritária e repressora. Na música, as composições que tratavam dos problemas econômicos do Brasil, e em especial das camadas mais pobres, seria constantemente censuradas e rotuladas de comunistas. (GARLET, 2006, p. 21).

Por sua vez, a Estratégia psicossocial se aplicaria com vistas ao controle da sociedade civil, em suas mais diversas esferas como: a família, a Igreja, a educação, os sindicatos, os meios de comunicação, a produção cultural entre outros. É nesta estratégia que o Estado de Segurança Nacional identificaria a música como possível área de atuação dos agentes infiltrados do comunismo, afinal conforme Alves, “Quanto maior o potencial de organização e penetração dos núcleos de oposição na opinião pública, mais séria será a ameaça para o Estado.” (ALVES, 1985, p. 46). Garlet infere, ainda:

Se a propaganda doutrinadora comunista poderia se manifestar de forma indireta, explorando as deficiências do Estado e psicologicamente agindo para criar um clima de inconformismo e posterior ação contra o Estado, a música como um todo ganhava importância capital, na medida em que adquiriam a condição de meio de comunicação de massa, atingindo um número expressivo de pessoas. Diante disso, compreende-se que seria vital para o Estado, de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional, o controle da produção musical – e também de toda produção de áudio, vídeo e imprensa, cultural destinada ao grande público – executando muitas vezes a censura, gesto autoritário na área cultural, mas imperiosamente necessário tendo em vista o grau de perigo representado para a sociedade. (GARLET, 2006, p. 22).

Sobre a Doutrina de Segurança Nacional, ainda, Alves aponta que “Trata-se de abrangente corpo teórico constituído de elementos ideológicos e de diretrizes para infiltração, coleta de informações e planejamento político-econômico de programas governamentais.” (ALVES, 1985, p.35).

Seria, se exitosamente executado, um manual para se atingir os chamados Objetivos Nacionais, termo também presente no Manual Básico da ESG. Conforme a Doutrina de Segurança Nacional, estes Objetivos Nacionais poderiam ser ameaçados pelos óbices, fatores adversos, antagonismos e pressões. É importante salientar que, mais que meras expressões, estas ameaças eram classificadas pelo grau de intensidade que representavam, correspondendo diferentes formas de reação por parte do Estado.

Para enfrentar estas ameaças o Estado deveria pôr em prática a Grande Estratégia, visando a segurança e o desenvolvimento interno. Esta Grande Estratégia ganhava importância na medida em que se percebia a ação comunista no Brasil corporificando-se de forma indireta, na chamada Guerra Revolucionária, conforme descrito no Manual Básico da ESG DE 1976 (GARLET, 2007).

Convém lembrar que o Manual explicita vários tipos de guerra, como: Guerra total, guerra limitada e localizada, Guerra subversiva ou revolucionária e Guerra indireta ou psicológica. No caso do Brasil e dos países subdesenvolvidos destaca-se a Guerra Revolucionária, assim descrita: “Guerra Revolucionária: conflito, normalmente interno, estimulado ou auxiliado do exterior, inspirado geralmente em uma ideologia, e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação.” (MANUAL BÁSICO DA ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA, 1976 apud ALVES, 1985, p.37)

A violência repressiva não poupou as organizações clandestinas que não tinham aderido à luta armada, e nem mesmo religiosos que se opuseram ao regime sem filiação a qualquer organização. Os presídios ficaram superlotados e as listas totalizando mortes sob torturas pularam de algumas dezenas de opositores, em 1968, para várias centenas, em 1979, ano da Anistia (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

A temática dos Direitos Humanos, que antes da Ditadura era um elemento quase ausente na agenda política nacional, passa a representar um ponto de vulnerabilidade do regime. Acumulam-se e se tornam cada vez mais confiáveis as denúncias sobre torturas relatadas pelos presos que sobreviveram. Cresce o desgaste da imagem do Brasil no exterior e, principalmente, a pressão que a hierarquia da Igreja Católica exerce em torno do assunto (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

No final de 1973, último ano de Médici, já estava evidente o esgotamento do chamado “Milagre Brasileiro”, ciclo de cinco anos com forte crescimento do PIB, e os grupos militares de origem castelista conseguiram recuperar força, impondo Ernesto Geisel como próximo presidente. No momento de sua posse, em março de 1974, os órgãos de repressão já tinham logrado êxito no combate aos grupos de guerrilha urbana e desenvolviam a última campanha militar de aniquilamento contra os militantes do PCdoB no Araguaia (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

Ernesto Geisel assumiu a Presidência da República em março de 1974, anunciando um projeto de distensão lenta, gradual e segura. Cinco anos depois, ao transmitir o posto ao general João Baptista Figueiredo, entregaria ao sucesso um regime ainda não democrático, mas onde a repressão política era menos acentuada. Estaria abolido o AI-5, a liberdade de imprensa vinha sendo devolvida aos poucos, as propostas de anistia eram debatidas abertamente e Golbery do Couto e Silva, que voltou então à primeira cena na vida política nacional, preparava uma proposta de reforma partidária extinguindo o bipartidarismo forçado (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

Em 25 de outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado sob torturas no DOI-CODI de São Paulo, valendo o episódio como gota d água para que aflorasse um forte repúdio da opinião pública, na imprensa e na

sociedade civil como um todo, contra a repetição de encenações aviltantes (suicídio) para tentar encobrir a verdadeira rotina dos porões do regime (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

No âmbito político, 1979 é o ano da Anistia. Mesmo incorporando o conceito de crimes conexos para beneficiar, em tese, os agentes do Estado envolvidos na prática de torturas e assassinatos, a Lei de Anistia possibilitou o retorno de lideranças políticas que estavam exiladas, o que trouxe novo impulso ao processo de redemocratização. Nesse mesmo ano, foi aprovada a reformulação política que deu origem ao sistema partidário em vigência até os dias de hoje (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

3. A ERA DOS FESTIVAIS: A MÚSICA COMO RESISTÊNCIA.

Podemos tratar a Arte, dentre suas inúmeras acepções, como “[...] a atividade humana ligada a manifestações de ordem estética, feita a partir de percepção, emoções e ideias, com o objetivo de estimular esse interesse de consciência em um ou mais espectadores.” (BOSI, 1999, p.48). É, como um pilar basilar da cultura de um povo, um reflexo da coletividade, uma manifestação latente dos assuntos que circulam nos becos e nas bocas.

Hegel, ao construir seu conceito de *zeitgeist*, ou “espírito do tempo”, em uma tradução livre, define Arte, Ciência e Religião como constituintes basilares para conhecer o “espírito” de uma sociedade, ou seja, obter a consciência da cultura e o *modus operandi* de uma organização social através de seus ritos, de suas esculturas, telas, tragédias, de seus avanços no campo da ciência e de sua música (HEGEL, 1999).

Nesse sentido, nada mais apropriado para um governante que deseja orientar o pensamento dos cidadãos do que moldar a identidade cultural destes. Tal tarefa consiste, mais do que seguir preceitos de publicidade governamental ou extirpar notícias sobre eventuais crises socioeconômicas dando lugar às manchetes amenas, em orientar o discurso dos intelectuais, dos artistas e dos líderes políticos de uma geração.

É conveniente salientar que até o início da década de 1960 a produção cultural não atingia níveis nacionais, como por exemplo, a imprensa e a televisão hoje o fazem. Tudo era programado regionalmente. Porém, a partir de 1964 com a modernização capitalista brasileira cria-se, gradativamente, a lógica consumista onde os bens culturais também se transformam em mercadorias e são consumidos em escala nacional (GARLET, 2006). A expansão da produção cultural pode ser explicitada em números, conforme é demonstrado abaixo:

Nos anos de 1960, esse Brasil Rural passou por um banho de loja cultural. Até o início dos anos 1970, o número de livros impressos passaria de 43 milhões para 191 milhões, a venda de discos cresceria 800% e a televisão viraria profissional, com antenas mais potentes, tecnologia para gravar programas e um aumento de 500 mil casas com televisores por ano. (NALROCH, 2005, p.51 apud GARLET, 2006, p. 24).

Diante desse gigantesco crescimento da produção cultural e sua mercantilização, o Governo Militar, amparado na Doutrina de Segurança Nacional, atuou fortemente na esfera da produção cultural, uma vez que esta alcançava de forma inédita o território nacional e poderia ser utilizada em benefício do Estado ou contra ele, pela suposta ação do comunismo infiltrado em nossa sociedade (GARLET, 2006).

A cultura adquiria, como meio de controle ideológico e político tal qual apregoava Althusser, em *Aparelhos Ideológicos do Estado*, uma importância vital para a constituição da normalidade social aparente (ALTHUSSER, 1989). A difusão de informação de forma pulverizada, de norte a sul do país partindo do eixo São Paulo e Rio de Janeiro, procurava promover uma integração cultural, atenuando as diferenças regionais de opinião acerca do regime e submetendo a população de um modo geral à execução dos Objetivos Nacionais constantes no Manual Básico da Escola Superior da Guerra (SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2007).

A cultura, nesse contexto, serviria para cimentar esta ideia de cooperação nacional em prol da consecução dos Objetivos Nacionais, tudo permeado pela noção de segurança nacional (GARLET, 2006). Quanto às ações Estatais na cultura é importante frisar que elas não se restringiam somente à censura. Provavelmente a censura seja o traço mais evidente e que canalizou forças da oposição ao Estado de Segurança Nacional, como uma bandeira de luta em nome da democracia. Contudo, o Governo também estimulou a produção cultural conjecturando uma “versão de Brasil” através de músicas ufanistas, do estímulo e idealização da seleção brasileira de futebol como representação do Brasil do Futuro e do “Milagre Econômico”. (GARLET, 2007, p. 25).

Em meio a esse cenário, a censura atua como ferramenta de controle sobre as expressões da coletividade de forma a corroborar o status de aparente normalidade, mesmo quando havia concretas dissonâncias entre diversas camadas do povo e o poder político. A teoria comunicacional da Espiral do Silêncio, cunhada pela cientista alemã Elisabeth Noelle-Neumann, auxilia na compreensão deste ponto:

A construção de uma opinião pública pela mídia pode ser entendida com mais facilidade não como o julgamento feito pelos indivíduos a partir de um tema meramente apresentado pelos meios de

comunicação, mas a adoção das opiniões implícitas nas informações da mídia e transformadas em dados para uma opinião. A ideia de opinião pública parece estar mais ligada à imposição, pelos meios de comunicação, de um ponto de vista previamente selecionado a respeito de um tema. É o conceito central do modelo da Espiral do Silêncio.

[...]

A percepção de uma opinião como dominante não significa, em absoluto, que essa opinião seja a dominante. No entanto, na medida em que é percebida como tal, os indivíduos tendem a agir guiados por essa percepção mais do que por qualquer outra coisa. Assim, uma opinião percebida como dominante tem chances de se tornar dominante.

[...]

Uma percepção pode se tornar real na medida em que é construída corretamente. A regra da maioria progressivamente inibe a manifestação de qualquer pensamento contrário. E isso leva ao conceito de “silêncio”.

(MARTINO, 2014, p. 207-209)

Nesse sentido, é no cenário de silenciamento político pré-AI5 que surgem os primeiros grandes festivais de música popular brasileira, inspirados nos modelos Europeus de competição artística (FERRARI; PEREIRA, 2009). Esse período de intensa produção reconhecido posteriormente como “A Era dos Festivais” é marcado principalmente pela resistência poética ao regime instaurado, tanto através da chamada *Música de Protesto*, com características objetivas e literais, quanto a outras expressões de lírica mais sutil, porém não menos afrontosas.

A discussão de luta social e política, a partir desse momento, é canalizada para a música de forma arrebatadora (FERRARI; PEREIRA, 2009). Caetano Veloso, em sua autobiografia *Verdade Tropical*, sintetiza o espírito do momento:

As pretensões de uma arte política, esboçadas em 63 pelos Centros Populares de Cultura da UNE, difundiram-se por toda a produção artística convencional e, **apesar da repressão nas universidades e da censura na imprensa, o mundo dos espetáculos viu-se sob a hegemonia da esquerda. Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional – e a imprensa cobria condizentemente.** Os festivais eram o ponto de intersecção entre o mundo estudantil e ampla massa de telespectadores. Esta, naturalmente, era maior do que a de compradores de discos. Mas em todos os níveis **tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização.** As questões de mercado, muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam igualmente nobres para entrar nas discussões acaloradas. Claro que as meninas gritavam “lindo!”, quando Chico entravam no palco (e, embora com muito menor razão, passaram a gritar também pra mim), mas **as conversas e as hostilidades entre**

os grupos eram motivadas pela posição política de um autor, por sua fidelidade às características nacionais, por seu arrojo harmônico ou rítmico. Era um luxo que fosse assim. Com todas as tolices que esse quadro comportava, vivia-se um período excepcionalmente estimulante para os compositores, cantores e músicos. E um ponto central era genuíno: o reconhecimento da força da música popular entre nós. **Tudo era exacerbado pela instintiva repulsa à ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição.** (VELOSO, 1997, p. 177) [grifo nosso].

Nesse sentido, Napolitano (2004) discorre que “apesar do grito fundo de dor e revolta, também com o olhar atualizado e quase profético das possibilidades reais de ser e sentir, com o aumento dos movimentos estudantis, o aumento das multidões nas ruas e o aumento da produção cultural que cantores através do seu jeito próprio decidiram dar soluções aos problemas políticos, ideológicos e culturais inovando desta forma a arte musical e inaugurando um novo ciclo de estruturação modernista”

O autor infere ainda que, nesses festivais, o povo expressa claramente sua paixão pela controvérsia e o seu amor às decisões pelas quais todos sejam responsáveis.

Hollanda, por sua vez, descreve o clima como acalorado, onde na maioria dos casos se tornar adepto desta ou daquela canção assumia ares de opinião política (HOLLANDA, 1984). As canções, colocadas em competição, atraíram um grande público que se manifestava sob a forma de verdadeiras “torcidas”, e destaca a presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação ao regime de 64.

Quanto às canções, em sua maior parte reafirmavam o prestígio da temática social, trabalhando com referências às dificuldades colocadas pela nova situação política, tanto ao nível da expressão do intelectual, quanto em relação ao cotidiano das classes populares representadas por marias, motoristas de caminhões e violeiros (HOLLANDA, 1984).

Pouco antes da ascensão dos grandes festivais, de acordo com Boulos, a primeira manifestação de protesto dos artistas nacionais ao regime militar foi o lendário “Show de Opinião”, que estreou em 1964 no Teatro de Arena (BOULOS, 2013, p. 209). Esse espetáculo mesclava teatro, música e poesia e representava um esforço de intelectuais e artistas populares como forma de denunciar a pobreza e a injustiça social no Brasil. Conforme o autor, “um dos pontos altos do

espetáculo era a canção “Carcará” de João do Vale e José Cândido que “remete ao drama da fome no sertão”, sob a interpretação de Maria Bethânia.

Surgia assim em meados de 1964, a canção de protesto, que anos seguintes à Ditadura, se constituiria em uma das principais formas de resistência ao regime militar. Cantores e compositores resistiam ao regime militar por meio das canções de apresentações nos festivais que agitaram a televisão brasileira na época. Edu Lobo e Elis Regina com “Arrastão”, Geraldo Vandré e Jair Rodrigues com a canção “Disparada” são exemplos desse primeiro núcleo de compositores e intérpretes (STANKIEWICZ; MAIA, 2015).

As canções retratavam a repressão militar do período e denunciava também o clima de terror e tensão trazidos pelo regime. Assim, a canção em meio à repressão, tornou-se um canal de denúncia contra o autoritarismo. Portanto, os festivais de músicas e canções populares deste período apresentaram-se também como um marco tanto para a história da música quanto a oposição a política brasileira da época (STANKIEWICZ; MAIA, 2015). Terra afirma que

A chamada era dos festivais não só serviu de contraponto à Ditadura, revelou nomes de peso e lançou modismos, como também foi a gênese da MPB diversificada e sofisticada que conhecemos atualmente. Entre 1965 e 1972, o país parou muitas vezes para discutir letras, harmonias, melodias e ideologias políticas por causa dos festivais. (TERRA, 2013, p.12).

Exemplo disso é o designado *Clube da Esquina*, “um conjunto de compositores, instrumentistas e intérpretes de Minas Gerais que fundiam gêneros e estilos locais como o rock”, como Napolitano (2001) em sua obra intitulada *Cultura Brasileira: utopia e massificação* refere. O álbum *Clube da Esquina n.1*, de Milton Nascimento de Lô Borges, era uma verdadeira coleção de clássicos da canção, que apresentavam “uma visão mais sutil, porém não menos crítica, do momento social e político e retratavam a busca por liberdade individual e coletiva”, por meio de imagens poéticas sutis e músicas sofisticadas, fora das fórmulas conhecidas até então.

Conforme Cerry, a canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, cantada de forma emocionada no Festival Internacional da Canção em 1968, acabou se transformando em hino e em um símbolo da

resistência ao governo militar (CERRY, 2005). A música, assim como seu autor, foi silenciada e só veio a ser registrada em vinil em 1979:

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas campos construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Pelos campos a fome em grandes plantações
Pelas ruas, marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão.
(VANDRÉ apud CERRY, 2005, p. 64).

Ainda de acordo com a análise de Cerry, já em seus primeiros versos a canção evoca uma suposta igualdade só possível em uma sociedade dita igualitária ou socialista (CERRY, 2005). Em seu prosseguimento, a letra da música lembra uma marcha de soldados, pregando quase que abertamente a possibilidade do povo tomar a História em suas mãos, através de uma possível revolução. Expressava-se, assim, um convite mais que real ao engajamento, à luta.

A literalidade de tal letra agradava sobremaneira o público estudantil engajado que aguardava a cada festival pela nova canção de protesto a ser entoada. A animosidade instaurada nos grandes ginásios gerava rivalidade entre as obras e contribuía para que o clima ficasse hostil quando houvesse discordância sobre o merecimento de determinado prêmio.

O público presente nos ginásios era constituído por em sua maioria por estudantes, grande parte oriunda da classe média jovem Carioca ou Paulistana – as sedes recorrentes desse tipo de festival – como referência o documentário *Uma Noite em 67*. Tratava-se, portanto, de um território da Esquerda, um oásis em meio ao caos político instaurado, o que, entretanto, estava longe de significar unidade opinativa.

Em 15 de Setembro de 1968 Caetano Veloso recebe vaias da plateia do Festival Internacional da Canção, o FIC, defendendo a música "É Proibido Proibir", explodindo logo em seguida um discurso inflamado contra a plateia e contra o júri (TURRA; CALIL, 2013). Essas vaias não foram direcionadas à temática da música em si. É provável que a maioria dos presentes estivesse de acordo com a lírica de Caetano contra a opressão. No entanto, o desgosto com

o compositor se ateu ao fato de ele, em conjunto com Gilberto Gil e outros compositores, introduzirem a Guitarra Elétrica – Símbolo estético do “Imperialismo Norte-Americano” na música popular brasileira, em pleno palco do festival. Hollanda defende que

O panorama crítico e criativo da música popular era dominado pela presença de uma forte corrente nacionalista e engajada que, com o declínio da Bossa Nova e a subida ao poder das forças conservadoras, encontravam um terreno propício para desenvolver, especialmente entre o público estudantil, avesso às formas culturais que pudessem ser relacionadas a uma indesejável “invasão cultural imperialista”. (HOLLANDA, 1984, p. 53).

Não só Caetano foi alvo de críticas. O próprio Chico Buarque, que anos mais tarde se tornaria símbolo da resistência artística contra a Ditadura, foi vaiado ao apresentar a obra “Sabiá”, com co-autoria de Tom Jobim, no III Festival da Canção Popular de 1968, realizado pela TV Globo, do Rio de Janeiro, mesmo ano em que *Pra não dizer que falei das flores*, de Vandrê, veio a público. O motivo foi o triunfo da primeira citada – uma música supostamente “alienada” - sobre a última, de poética literal, objetivamente uma canção de protesto, conforme se depreende do documentário *Uma noite em 67*.

Sabiá, de lírica suave e harmonia complexa, não deixava de carregar uma mensagem à Ditadura: tratava-se de uma referência dos compositores à *Canção do Exílio*, poema de Gonçalves Dias, alusão direta aos artistas, políticos e intelectuais brasileiros que estavam sendo presos ou deportados do país por incitarem a “revolução comunista” ou por simplesmente não se submeterem às restrições ideológicas impostas pelos militares.

Mesmo assim, tais nuances passaram despercebidas do público, que clamava por canções e ações diretas. A negação de influências norte-americanas na cultura era tamanha que poderia ser comparada, no polo oposto, ao nacionalismo ufanista apregoado pelos detentores do poder.

Caetano, que defendia a tese e a práxis da *Tropicália* - calcada no Antropofagismo de Oswald de Andrade e na semana de arte moderna de 1922, além de conceber o Brasil como um espaço de eterna confluência cultural e apropriação de signos de origem global -, narra um episódio simbólico envolvendo Vandrê, talvez o maior representante da Canção de

Protesto e de suas características nacionalistas:

Minha alegria ao ouvir, no estúdio, a adequação do estilo Gal à canção [Baby] (Sendo a um tempo bossa nova e rock`n`roll, mas sendo algo diferente disso) e, sobretudo, a graça e a inteligência do arranjo de Duprat, levou a um incidente profundamente desagradável. Nós saímos do estúdio para o Patachou, o restaurante com nome de cantora que frequentávamos na Rua Augusta, para jantar em clima comemorativo. **Geraldo Vandré, que estava em outra mesa, veio até a nossa e, ao perceber nosso entusiasmo pela gravação, pediu que Gal lhe cantasse a canção recém-gravada. Quanto tinha ouvido o suficiente para ter uma ideia do que era, ele a interrompeu bruscamente, batendo na mesa e dizendo: “Isso é uma merda!”. Gal calou-se assustada e eu, indignado, disse a ele que saísse dali. Ele ainda quis argumentar dizendo que nós estávamos traindo a cultura nacional,** mas não permiti que ele concluísse o discurso e, gritando, exigi que nos deixasse, ressaltando que ele ao menos deveria ter sido cortes com Gal, cujo canto suave ele interrompera de forma tão grosseira. (VELOSO, 1993, p. 305) [grifo nosso].

Para Vandré, uma canção exaltando símbolos norte americanos como a Coca-Cola, Lanchonete, entre outros termos americanos, era um verdadeiro ultraje àquela altura. Percebemos, hoje, que a Tropicália pode ser considerada um movimento político e estético que simbolicamente demarcou o espaço de síntese dialética a partir do embate entre a canção de protesto e a canção de glória à nação, tendo ambas características de ufanismo exacerbado.

Diante do exposto, é possível considerar, também, que o cenário político contribuiu para que os festivais se tornassem, em última instância, palco propício para a amplificação e disputa de discursos sociais de massas. O avanço das tecnologias de comunicação e das empresas midiáticas – as promotoras dos Festivais – deram início a uma nova era de dispersão de informação em escala nacional e confluíram com a vontade da classe artística de utilizar a música como meio de propagação de ideias, principalmente no período anterior ao AI-5, instaurado em dezembro de 1968.

Com base no trabalho de Ferrari e Pereira, podemos traçar uma linha histórica dos principais festivais musicais realizados no Brasil, como segue:

- 1965 - I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (TV Excelsior do Guarujá), nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Música Vencedora: “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.

- 1966 – II Festival Nacional de Música Popular Brasileira (TV Excelsior), na cidade de São Paulo. Música Vencedora: “Porta Estandarte”, de Geraldo Vandré e Fernando Lona.
- 1966 – II Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), na cidade do Rio de Janeiro. Músicas Vencedoras: “A Banda” de Chico Buarque e “Disparada”, dos compositores Geraldo Vandré e Theo de Barros.
- 1966 – I Festival Internacional da Canção Popular (TV Rio), na cidade do Rio de Janeiro. Música Vencedora: “Saveiros”, de Dori Caymmi e Nelson Motta.
- 1967 – III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), na cidade de São Paulo. Música Vencedora: “Ponteio”, compositores Edu Lobo e Capinam.
- 1967 – II Festival Internacional da Canção Popular da Secretaria de Turismo de Guanabara (TV Globo). Música Vencedora: “Margarida”, de Gutemberg Guarabira e Grupo Manifesto.
- 1968 – III Festival da Canção Popular (TV GLOBO), nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Música Vencedora: “Sabiá”, de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque.
- 1968 – IV Festival da Música Popular Brasileira (TV RECORD) na cidade São Paulo. Música Vencedora: “Benvinda”, de Chico Buarque.
- 1969 – V Festival da Música Popular Brasileira (TV RECORD) na cidade de São Paulo. Música Vencedora “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola.
- 1970 – V Festival Internacional da Canção Popular (TV GLOBO), na cidade do Rio de Janeiro. Música Vencedora “BR-3”, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar.
- 1971 – VI Festival da Canção Popular (TV GLOBO), na cidade do Rio de Janeiro. Música Vencedora “Kyrie”, de Marcelo Silva e Paulinho Soares.
- 1972 – VII Festival Internacional da Canção Popular (TV GLOBO), na cidade do Rio de Janeiro. Música Vencedora “Fio Maravilha”, de Jorge Ben. (FERRARI; PEREIRA, 2009, p.14).

Vejamos que após o AI-5, em novembro de 1968, o exílio forçado de artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Vinícius de Moraes, entre outros, contribuiu para o declínio de popularidade dos festivais e o esvaziamento artístico dos mesmos. Não havia mais clima, liberdade de expressão e espaço político para a realização destes. Como veremos no capítulo

final deste trabalho, a censura intensa forçou os artistas brasileiros a acharem meios cada vez mais criativos para driblar os censores e propagar ideais de liberdade e contra-cultura.

4. O DIREITO À SERVIÇO DA REPRESSÃO: INSTRUMENTOS POLÍTICO-JURÍDICOS DE CENSURA MUSICAL.

O presente capítulo objetiva tratar da legislação que legitimou a prática censória no período ditatorial militar. Parece contraditório, uma vez que – ao menos no imaginário popular – falar sobre direito é falar do resguardo das liberdades do povo de uma nação. No entanto, para um pesquisador interessado, basta uma investigação superficial da nossa trajetória política em pouco mais de 500 anos para notar que o Brasil teve apenas lapsos democráticos em meio a uma história de dominação aristocrática que passa por diversos níveis.

Assim, faz-se necessário retomar brevemente as raízes da legislação censória que culminaram no corpo normativo utilizado no período ditatorial militar. Garcia é pontual ao lembrar que a censura marca não só períodos ditatoriais, como o Estado Novo de Vargas (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985), como está presente desde o período colonial, com o controle da Igreja Católica e a instauração dos processos da Inquisição, adentrando pelo período imperial, a partir da chegada da corte portuguesa e da presença dos censores régios, até chegar ao período republicano, em que, além do auxílio de membros da sociedade, vamos ter a criação de órgãos especializados. (GARCIA, 2008 apud DE SOUZA, 2010).

De Souza refere que Getúlio, “[...] ao chegar à presidência da República, na década de 1930, deu tratamento especial à prática censória.” (DE SOUZA, 2010, p. 57). Quanto às diversões públicas, por exemplo, a Constituição promulgada por ele em 16 de julho de 1934, estabelecia no inciso IX, do artigo 113, que

Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, **salvo quanto a espetáculos e diversões públicas**, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do poder público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política e social. (BRASIL, 1934). [grifo nosso]

Infere-se, disto, que o então presidente sabia do poder que a arte, como manifestação cultural, pode exercer sobre a população. Não por acaso criou, em dezembro de 1939 o DIP, (Departamento de Imprensa e Propaganda) com o objetivo de assumir o monopólio da comunicação social e eliminar a contrapropaganda dos opositores políticos, consolidando o autoritarismo e a centralização dos poderes políticos (DE SOUZA, 2010).

Assim, com divisões da censura destinada à Imprensa, à radiofonia, ao Cinema e Teatro, ao Turismo, entre outros, o DIP passa a censurar “[...] não apenas manifestações artístico-culturais, como também avaliar a pertinência do tema e corrigir a grafia das palavras, sendo este último aspecto um lado mais sutil da censura e mais difícil de ser percebido pelos leitores.” (DE SOUZA, 2010, p. 59). Ou seja, à censura de caráter político-ideológico que já existia agregava-se a questão ético-moral e vice-versa (GARCIA, 2008).

O que ocorria, de fato, é que a censura prévia vigiava de perto a música popular, sendo que as canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando ao elogiosas ao Estado. Segundo Alberto Moby, “[...] interessava ao Estado Novo, mais que reprimir, ‘transformar’ a música (e o músico) popular numa testemunha do ‘Brasil Grande’ proposto pela ideologia dominante.” (MOBY, 2007, p.105).

Após a deposição de Vargas, em 1945, a censura não desapareceu, apenas se modificou, como pontua Creuza Berg (2002). Por intermédio do Decreto n. 20.493/46, foi estabelecida a oficialização e a regulamentação do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), que fora criado em 26 de dezembro de 1945 por outra normativa, o Decreto-Lei n. 8.462 (BRASIL, 1946).

O regulamento do SCDP funcionou por mais de quarenta anos e foi considerado pelo censor Coriolano de Loyola Fagundes, em 1974, como “a coluna vertebral” do organismo censório, ao passo que o dirigente censório José Vieira Madeira chegou a afirmar, em 1981, que “os agentes censórios utilizavam-no diariamente.” (GARCIA, 2008, p. 30).

Já Beatriz Kushnir trata o livro organizado em 1971 pelos censores Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson de Queiroz Garcia como “a bíblia dos censores”, uma vez que o texto, organizado pelo três jornalistas-censores, consistia na compilação da legislação vigente à época e embasava os pareceres técnicos da censura no Brasil durante o regime militar (KUSHNIR, 2004).

No capítulo 2, artigo 4º do Decreto-lei acima referenciado, foi estabelecido ao Serviço de Censura à competência de censurar previamente, tanto quanto autorizar assuntos relacionados com as diversões públicas, e dentro destas, aqueles assuntos relacionados à música, mais especificamente, como se percebe através de seus incisos VI e VIII, como segue abaixo, sendo complementado posteriormente pelo art. 40:

Art. 4º – Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

[...]

VI – as execuções dos discos cantados e falados em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;

[...]

VIII – as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos

Art. 40 – Dependência de censura prévia e autorização do S.C.D.P.:

[...]

II – as irradiações, pela radiotelegrafia, de peças teatrais, novelas, canções, discos, cantadas ou falados e qualquer matéria que tenha feição de diversão pública;

[...]

V – as execuções de discos cantados e falados; [...]

VIII – as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc., e estandartes carnavalescos. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 160-164 apud DE SOUZA, 2010, p. 64-65).

Não obstante, o Art. 41 do mesmo decreto estabelece os assuntos previamente censurados:

Art. 41 – Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de gerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir alguém aos maus costumes;
- d) for capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 160-164 apud DE SOUZA, 2010, p. 65).

Segundo Berg, esse decreto de 1946 será a essência da censura no regime militar, e todo trabalho que se destinasse ao público, durante o período militar, tinha como “pano de fundo” esses oito itens, estabelecendo “[...] a

censura prévia, organizada de maneira extremamente centralizada e dependente do Departamento de Polícia Federal.” (BERG, 2002, p.89).

Amilton de Souza refere ainda que, “[...] por outro lado, apesar de o artigo mencionado acima estar dentro do capítulo que se refere ao ‘teatro e diversões públicas.’”, não podemos deixar de dizer que, mais à frente, no artigo 53, a referência em relação à música aparece explicitada mais detalhadamente (SOUZA, 2010, p. 65-66). Ou seja, para que sejam observados atentamente, para as canções, os mesmos procedimentos censórios relativos ao setor teatral, como segue:

Art. 53. No caso de censura referente à execução de canções e pecas declamatórias, serão aplicados os mesmos processos adotados quanto às peças teatrais, excluídas as formalidades cênicas. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 160-164 apud DE SOUZA, 2010, p.65).

Quanto aos procedimentos que deveriam ser adotados pelos cantores e/ou compositores quando da solicitação da censura de discos, o artigo trata:

Art. 74. A solicitação da censura dos discos deve ser acompanhada de uma cópia fiel da peça nele gravada, falada ou cantada, qualquer que seja a sua natureza, e além disso, deve conter:
I – o título do disco e seu gênero;
II – o nome do autor da peça gravada;
III – o nome do gravador ou da fábrica;
IV – a procedência do disco (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 160-164 apud DE SOUZA, 2010, p.66)

Logo em seguida, no artigo 76 e em seu parágrafo único, podemos perceber, mais uma vez, essa abrangência e adaptação dos procedimentos da censura teatral para a censura musical, quando é referendado o seguinte:

Art.76. Nas cópias das peças gravadas é que se manifestará a censura aprovando-as ou não segundo o mesmo critério adotado quanto à censura das peças teatrais e número de variedades.
Parágrafo único. Cada cópia, em duas vias rigorosamente iguais, corresponderá a um disco, sendo uma via destinada ao arquivo da censura e a outra restituída ao interessado. (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 160-164 apud DE SOUZA, 2010, p. 66).

Foi a formulação desse decreto de 1946 que reestruturou o Serviço de Censura até o seu fim, com a Constituição de 1988, pois, de acordo com Beatriz Kushnir, “[...] por 42 anos, um mesmo conjunto de artigos e normas balizou as

atividades artísticas e orientou a programação de rádio, cinema, teatro, música e até mesmo da TV, muito embora tenha sido instaurado antes do advento deste último veículo.”(KUSHNIR, 2004, p. 83).

Ou seja, esse decreto de 1946, segundo Berg, também é a essência da censura no regime militar, não sendo jamais substituído ou modificado (BERG, 2002). Logo, a censura é que foi se adequando às necessidades do momento por outras legislações, as quais vieram a se somar, como as de 1961 (Decreto-lei n.50.518, 1965 (Decreto-lei n. 56.510/1965), 1968(Lei n. 5.536/68), 1969 (Decreto-lei n. 898' /69) e 1970 (Decreto-lei n. 1.077/70) (DE SOUZA, 2010). Stephanou comenta o Decreto n.50.518, assinado pelo então presidente Jânio Quadros em 1961:

Atendendo às reivindicações de setores conservadores, em especial das entidades católicas, como a Confederação das Famílias Cristãs, Jânio Quadros havia **assinado o Decreto n. 50.518, em 5 de maio de 1961, concedendo aos estados federativos o direito de exercer censura. A Censura Federal vinha sendo considerada, por esses setores conservadores, muito condescendente, principalmente quanto ao aspecto da moralidade.** (STEPHANOU, 2001, p. 268-269) [grifo nosso].

É preciso salientar que a formulação da legislação censória deve ser entendida como parte integrante do projeto político da Doutrina de Segurança Nacional, explicitada no Manual Básico da Escola Superior de Guerra, como vimos anteriormente. Assim, as temática consideradas proibidas inserem-se no ideário de preservação da segurança nacional interna (GARLET, 2006).

Como vimos no Capítulo 2 do presente trabalho, tal prática reflete materialmente a Ideologia da Segurança Nacional e, por sua vez, a Doutrina de Segurança Nacional, o cerne ideológico da censura (ALVES, 1985). Garlet conclui,

[...] com a Doutrina de Segurança Nacional contida nas obras de Golbery do Couto e Silva e principalmente no Manual básico da ESG, o Estado de Segurança Nacional encontrou subsídios para centralizar o poder e executar o controle da sociedade, tudo amparado e justificado pelo constante perigo da suposta Guerra Revolucionária patrocinada pelo comunismo internacional. Assim, diversas ações contra-ofensivas foram levadas a cabo, para satisfazer os Objetivos Nacionais, eliminando os supostos óbices, antagonismos ou pressões, sendo que na área cultural destacou-se a ação da censura, tornada imprescindível para o Estado no controle da difusão de ideias em um

Brasil que experimentava uma explosão gigantesca das telecomunicações [...] (GARLET, 2007, p. 23).

É evidente que as temáticas observadas pelos censores eram muito abrangentes, muitas vezes relacionadas de forma indireta com a dita *Segurança Nacional*. A divulgação ou indução aos maus costumes, a incitação à desordem, o desregramento moral dos cidadãos e a propagação de ideais comunistas eram identificados de forma subjetiva pelos trabalhadores que constituíam o corpo censório (GARLET, 2006).

Para tornar mais claro o índice de assuntos proibidos, recorreremos ao já mencionado estudo de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes intitulado “Censura e liberdade de expressão”, editado em 1974. Lembramos ainda que, segundo Garlet sua obra assemelha-se a um “manual para o censor”, não contendo um estudo crítico da censura, mas sim técnicas e metodologias para a execução da ação censória (GARLET, 2006, p. 24). Assim, segundo Coriolano,

Para congregar o elenco das coisas proibidas é necessário combinar o artigo 41 do Decreto n. 20.493/46, os artigos 2. e 3. Da Lei n. 5.536/68, o art.1 do Decreto-lei n.1.077/70, com o art. 20 do Decreto n. 69.845/71. Como resultado obtém-se que não será liberada a comunicação social, compreendida no campo da diversão pública, que:

- I) ATENTE CONTRA A SEGURANCA NACIONAL, por conter, potencialmente:
 - a) incitamento contra a ordem vigente;
 - b) ofensa à dignidade ou ao interesse pessoal;
 - c) indução de desprestígio para as forças armadas;
 - d) instigação contra a autoridade;
 - e) estímulo à luta de classe;
 - f) atentado à ordem pública;
 - g) incitamento de preconceitos étnicos;
 - h) prejuízo para as boas relações diplomáticas.
- II) – FIRA PRINCÍPIOS ÉTICOS, por constituir-se, em potencial, em
 - a) ofensa ao decoro público;
 - b) divulgação ou indução aos maus costumes;
 - c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
 - d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
 - e) sugestivo à prática de crimes.
- III) – CONTRARIE DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS, por representar, potencialmente:
 - a) ofensa à coletividade; ou
 - b) hostilização à religião. (FAGUNDES, 1974, p.144-145 apud GARLET, 2006, p. 24).

Há uma gradual evolução na legislação ao longo do avanço do período ditatorial, no sentido de normativas complementares. De acordo com Carocha, a partir de 1965 uma nova legislação foi sendo adaptada pelo regime militar, “[...]”

aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismo que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas [...]”, pois, como a censura musical era feita previamente, isso conferia ao processo censório “[...] uma grande capacidade de coerção”, além de “preservar a moral vigente e o poder constituído.” (CAROCHA, 2006a, p.195; 2006b, p.1).

Dentre as legislações supracitadas, o Decreto n. 56.510, de 28 de junho de 1965, foi utilizado para readaptar a censura de diversões públicas, principalmente a seção IV do referido decreto e suas subseções I, II, III, IV e V. A seção IV trata da competência do Serviço de Censura de Diversões Públicas em seu artigo 175, merecendo destaque seus incisos I e II, como seguem abaixo, além do artigo 176, que trata das incumbências relativas ao chefe do SCDP:

Art. 175. Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), diretamente subordinado à Polícia Federal de Segurança Pública, compete:

I – Coordenar, em todo o território nacional, do ponto de vista doutrinário e normativo, as atividades inerentes à Censura Federal, a serem desempenhadas pelo órgão Central e pelos demais descentralizados nas Delegacias Regionais;

II – Unificar a orientação da Censura Federal, em todo o território nacional.

Art. 176. Ao chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, [...] compete:

I – Coordenar e orientar em todo o território nacional os serviços de Censura Federal de Diversões Públicas;

II – Baixar portarias e instruções definidoras e reguladoras de todas as atividades operacionais a serem desempenhadas pelo órgão central e pelos serviços correspondentes;

[...]

VIII – Prestar às Delegacias Regionais da Polícia Federal todas as informações que lhe forem solicitadas, sobre assuntos de sua competência;

[...]

XI – Requisitar diárias, ajuda de custo ou quaisquer outras vantagens pecuniárias, para os funcionários do Serviço, que se devam deslocar da sede;

[...]

XVII – Solicitar às demais autoridades policiais as providências que julgar conveniente, para o fiel cumprimento das deliberações da Censura, bem como o perfeito funcionamento dos Serviços de Censura de Diversões Públicas;

XVIII – Aprovar ou não as multas aplicadas pelos fiscais, no campo da Censura Federal no cinema, rádio, televisão, clubes e outros caminhos de diversões. (BRASIL, 1965).

Em seguida, o artigo 177 sistematiza como se deu a composição do SCDP em suas respectivas partes:

Art.177. O Serviço de Censura de Diversões Públicas compreende:

I – Secretaria;

II – Seção de Censura;

III – Seção de Fiscalização;

IV – Arquivo

Art. 179. A Seção de Censura, compete:

[...]

II – Efetuar as censuras prévias determinadas diretamente pelo Chefe do Serviço;

III – Efetuar a censura em teatro, cinema, rádio, televisão, clubes, bailados e outros, inclusos no campo de censura de diversões públicas[...] (BRASIL, 1965).

Com o advento da Constituição de 1967, as normativas presentes na carta elaborada três décadas antes por Vargas são mantidas, de forma a corroborar a vigilância censória:

Art. 8. Compete à União:

[...]

VII – organizar e manter a polícia federal com a finalidade de prover:

[...]

c) a apuração de infrações penais contra a segurança nacional, a ordem política e social, ou em detrimento de bens, serviços e interesses da União, assim como de outras infrações cuja prática tenha repercussão interestadual e exija repressão uniforme, segundo se dispuser em lei;

d) a censura de diversões públicas.

Art. 150. A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

[Parágrafo] 8. É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, **salvo quanto a espetáculos de diversões públicas**, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe. (BRASIL, 1967). [grifo nosso]

Entre 1964 e 1968, portanto, a Censura Federal foi ficando, paulatinamente, com uma atuação mais centralizada, tendo cada vez mais ampliado seu poder e seu campo de atuação. Já no Festival de MPB de 1968, da TV Record, muitas canções acabaram sofrendo cortes (STEPHANOU, 2001). Em 13 de dezembro de 1968, ainda durante o governo de Costa e Silva, é outorgado o AI-5, que por suas imposições extremamente centralizadoras, coercitivas e antidemocráticas origina uma nova fase da Ditadura Militar, como foi aludido no capítulo dois.

Era patente a ideia de que o referido Ato Institucional era necessário à defesa do Golpe de 1964, ou melhor, daquilo que os militares chamavam de “Revolução”, como se percebe nos artigos a seguir:

Art. 4. **No interesse de preservar a Revolução**, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

[...]

Art. 9. O Presidente da República poderá baixar Atos complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, **se necessário à defesa da Revolução**, as medidas previstas nas alíneas D e E do [parágrafo] 2. Do artigo 152 da Constituição [de 1967] (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 76-77 apud DE SOUZA, 2010, p.75-76) [grifo nosso].

[...]

Art.5 A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa simultaneamente, em:

[...]

IV – aplicação, quando necessário, das seguintes medidas de segurança:

- a) liberdade vigiada;
- b) proibição de frequentar determinados lugares;
- c) domicílio determinado.

[...]

Art.10. Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 76-77 Apud DE SOUZA, 2010, p. 107).

Após o Ato Institucional n.5, de 13 de dezembro de 1968, com o “endurecimento” do regime pela chamada “linha dura” do governo, são criadas outras legislações censórias, como o Decreto-lei n. 898/69 e o Decreto-lei n.1.077/70, que serviam para dar mais legalidade ainda à censura. Porém, agora mais direcionadas para as questões políticas que de “moral e bons costumes”, sobretudo o decreto-lei de 1969 (DE SOUZA, 2010). Dessa forma, em 28 de setembro de 1969, o Decreto-lei n. 898, ou a “Lei de Segurança Nacional” como ficou conhecida, determina logo no terceiro artigo:

Art. 3. “A segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva” (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 76-77 apud DE SOUZA, 2010, p. 109).

Vê-se, a partir do texto, a Doutrina de Segurança Nacional – idealizada pelo general Golbery – aplicada na legislação. De acordo com Creuza Berg (2002), o Decreto-lei n. 1.077/70 é responsável por cobrir a programação de

televisão que não estava prevista na legislação de 1946, tendo em vista que a televisão chega ao Brasil em 1950. Reforça, nesse sentido, a censura prévia da legislação censória de 1946, no que se refere ao setor musical, a qual já se aplicava às diversões públicas em geral e à própria música popular, mais especificamente.

5. CENSURA POLÍTICA x CENSURA MORAL

O presente ponto deste trabalho tem por objetivo dissecar a suposta dicotomia entre Censura Política e Censura Moral, temática presente nos diversos autores visitados durante o processo de pesquisa bibliográfica. Sobre o ponto, Marcelino discorre que “[...] a discussão sobre o caráter moral ou político da censura do SCDP não pode deixar de considerar [...] a interconexão dessas duas dimensões no período. Determinados segmentos que atuavam dentro do governo militar [...] **faziam constantemente uma relação entre as questões comportamentais típicas daquela conjuntura e a atuação de grupos de esquerda.**” (MARCELINO, 2009, p.320) [grifo nosso].

O autor afirma, ainda, que a tese de que a propagação da dissolução dos costumes nos meios de comunicação fazia parte de uma estratégia do movimento comunista internacional era uma ideia corriqueira nos informes dos agentes dos órgãos de informações, os quais percebiam o ambiente de fortes mudanças dos padrões de moralidade como uma verdadeira derrocada em direção à “subversão” (MARCELINO, 2009).

Dessa forma, para uma parcela significativa dos censores e da população, a manutenção dos costumes vigentes – mesmo que através de práticas coercitivas – era absolutamente aceitável, se utilizada com o fim de gerir uma nação com ideais “de bem”, se podemos tomar emprestado um termo atualmente em voga na disputa política. O autor Carlos Fico retoma a ideia com propriedade,

A censura moderna de diversões públicas existia no Brasil, de maneira oficial, desde 1946. Integrava, por exemplo, a rotina profissional do pessoal do teatro, nada havendo de novo (após 1964) na presença de um censor durante o ensaio geral, nem nos atritos entre a classe e a censura moral das peças, com o tempo também praticada contra o rádio, o cinema, a TV e até mesmo os circos e as churrascarias com música ao vivo. [...] A Divisão assumia orgulhosamente o seu papel na sociedade brasileira e **supunha realmente expressar a vontade da maioria da população ao cuidar para que os “atentados à moral e aos bons costumes” fossem evitados.** (FICO, 2004b, p. 269) [grifo nosso].

Completa, ainda, que “[...] 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.” (FICO, 2002, p. 91-92).

Entretanto, não se depreende disso que os censores não utilizavam o conteúdo manifestadamente político de determinadas obras como motivo para o veto, pois “[...] embora na censura musical a dimensão moral estivesse muito mais presente, a dimensão política também foi apresentada como motivo para vetos.” (CAROCHA, 2006, p. 207). A diferenciação reflete, no discurso dos censores, da população e de alguns autores, essa suposta dicotomia.

A censura moral contribuía, no imaginário popular, para o Brasil que se queria criar através dos meios de comunicação. Seria um país cujo regime não se esgota, mercado sempre próspero, sem problemas sociais maiores, sem homossexuais nem comunistas. Um país da ordem, sem conflito (MEDEIROS, 2005). Dessa forma,

[...] ficavam vetadas quaisquer notícias sobre a inconformidade com a censura de qualquer tipo; campanhas de revogação dos Atos Institucionais, principalmente o AI5; contestação ao regime; campanha de descrédito sobre política habitacional e mercado de capitais; tensão entre Governo e Igreja e agitações nos meios sindicais e estudantis; publicidade sobre nações ou pessoas comunistas; acusação de uso da violência por parte dos Órgãos de Segurança; crítica sobre a situação econômico-financeira; notícias de choques armados entre policiais e terroristas; pronunciamento de determinados políticos (especificado nos pareceres) da Câmara; noticiar mortes ou prisão de elementos subversivos; notícias sobre as atividades de Segurança Nacional; notícias sobre passeatas, manifestações, reuniões, assembleias de estudantes. **Fica claro, que o Estado, em suas instituições repressoras, sabia exatamente o que queria censurar. O que devia ser calado, silenciado, para que um discurso de moralidade e fé nas instituições militares gritasse mais alto.** (MEDEIROS, 2005 p. 33).

Odette Martins Lanzotti foi técnica de censura durante quase toda a década de 1970 e trabalhava especificamente com letra de músicas. Aposentada da Polícia Federal desde 1980, a ex-censora de 85 anos contribuiu para os estudiosos com depoimentos interessantes para pensar nesta dimensão mais subjetiva das ações da censura:

Muitas vezes, a gente reprovava a música, mas se sentia como se estivesse se prostituindo, porque não concordava com aquilo. Mas os censores tinham de ter o máximo de cuidado. Recebíamos muitas orientações que deviam ser seguidas. Quem aprovasse uma música que depois fosse reprovada em Brasília tinha de responder processo interno. (...). Os censores eram saco de pancada. Recebiam ordens e tinham de executá-las. Recebíamos orientações dos chefes. **Algumas vezes, a recomendação era prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Outros chamavam atenção para a apologia das drogas, para a preservação dos bons costumes.** As autoridades

tinham supremo cuidado, às vezes até em excesso. (MEDEIROS, 2005, p.34) [grifo nosso].

Depreende-se que emprego de uma censura moral acarreta em uma parcela maior de subjetividade e relativismo, de acordo com a visão de cada censor. Medeiros aborda este ponto com bastante clareza, relacionando-o com as eventuais contradições entre pareceres sobre uma mesma obra:

Medeiros (2005) refere que “Um grau de subjetividade deve ser visto como pertencente a todo o aparato de repressão. Neste sentido, apesar das tentativas de uniformizar e centralizar a censura a partir do DCDP, os departamentos censores sofriam com grande falta de critérios já que estavam também sujeitos a impressões pessoais e subjetivismo.”

No mesmo sentido Fico atenta para o fato de que a censura praticada pelo regime militar não foi homogênea (FICO, 2004). Segundo ele, “[...] é possível distinguir uma série de diferenças entre a censura de diversões públicas e a censura feita à imprensa. Enquanto a primeira foi legal, conhecida do público, a última foi negada pelo regime e imposta por atos revolucionários como o AI-5.” (FICO, 2004, p. 88).

O referido autor relata, ainda, que a censura feita pela DCDP estava inserida em uma longa tradição de defesa da “moral e dos bons costumes” e já existia havia muitas décadas no Brasil, legalmente, ao contrário da censura da imprensa, “[...] que foi feita pelos militares envergonhadamente, pois lembrava o velho DIP do Estado Novo e os castelistas moderados tinham horror ao velho órgão.” (FICO, 2004. p. 88.)

Como já vimos, os censores de diversões públicas não se sentiam à vontade para realizar censura de temas políticos (embora o fizessem). Podemos perceber aí a dimensão moral de seu trabalho, ao contrário da censura imposta à imprensa, na qual o que prevaleceu foi a dimensão política manifestada. (CAROCHA, 2006, p. 205). Carocha, que em sua obra analisa o discurso de fichas censuradas pelo SCDP, complementa oportunamente que,

A grande maioria dos vetos foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira. Sob esta tópica circularam os mais variados tópicos, desde a defesa da religião católica até a proibição de assuntos em pauta na época, que foram considerados pela censura como atentatórios à tradição da família brasileira, como,

por exemplo, **referências ao uso de drogas, ao homossexualismo e à questão do divórcio, muito discutida na década de 1970.**

[...]

O veto também era apresentado como instrumento para aprimorar o gosto, elevar o nível cultural e o padrão moral do povo brasileiro. **Composições eram vetadas por serem inadequadas, ofensivas e até mesmo por conterem erros gramaticais e serem consideradas de péssima qualidade musical.** (CAROCHA, 2006, p. 206) [grifo nosso].

Em casos como este, os censores acabaram atuando como críticos musicais, além de sua função primeira, que era a de censurar. Carocha completa, com base no parecer n. 3533/72, 22 de julho de 1972. Caixa 217, (Série “Censura prévia”, Subsérie “Música”) que “[...] embora existisse um mal-estar da parte da DCDP em afirmar categoricamente que realizava uma censura política, em seus pareceres os censores não se sentiram incomodados em dizer que determinada música ‘fere as normas do regime vigente’ ou identificar ‘mensagem de teor subversivo’”. (CAROCHA, 2006, p. 208).

Embora na censura musical a dimensão moral estivesse muito mais presente, a dimensão política também foi apresentada como motivo para vetos. Na censura musical ocorreu uma mescla de preocupações morais já antigas na tradição do pensamento brasileiro com as questões concernentes especificamente ao regime militar, como, por exemplo, o comunismo, a luta armada, a defesa da segurança nacional, dentre outras (CAROCHA, 2006).

Nesse sentido, Maria Celina de Araújo refere que “[...] embora possamos perceber a existência de duas dimensões (moral e política) na censura musical, elas não conviveram separadamente, mas estiveram intimamente relacionadas.” (DE ARAÚJO, 1994. p. 9). A tentativa de manutenção, por parte do regime militar, de uma determinada moralidade foi fruto de um projeto político maior, da construção de uma chamada “utopia autoritária” na qual os militares acreditavam ser “[...] superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral.” (DE ARAÚJO, 1994. p. 9.)

A partir da análise bibliográfica, pudemos verificar que parte da sociedade civil corroborou e apoiou práticas de veto a determinadas formas de arte, especialmente as que tinham como intento a transmissão de novos valores culturais. Assim, a figura da *Super-Censura*, como o autor Amilton De Souza denomina em sua tese de mestrado, é também importante para entendermos a

dimensão da moralidade presente na prática censória. Segundo sua definição, a *Super-Censura*,

[...] são as cartas da Presidência da República, os consensos dos cineminhas nos ministérios, os assessores e amigos do ministro da Justiça. A essa legião de censores extra somam-se “juizes de menores e outras autoridades, ou cidadãos que comunicam suas objeções à circulação de determinadas obras.

A Super-censura não aparece, recaindo todo o ônus [...] sobre a censura profissional. O Ex-chefe do gabinete do ministro Armando Falcão, [...] tinha na sua mesa uma verdadeira banca de revistas e livros sobre os quais emitia pareceres ao ministro [...].

O ministro da Justiça faz consultas a amigos como o senador Dinarte Mariz, que certa vez o aconselhou [...] prender o escritor Rubem Fonseca, de cujo livro proibido *Feliz Ano*, o Sr. Armando Falcão guarda um exemplar em sua gaveta, no gabinete [...]. A proibição, por exemplo, do Ballet Bolshoi, foi ordem da Super-censura [...] (DE SOUZA, 2010, p. 95).

Ou seja, trata-se de uma instância civil da censura, ditada pela moral e “bons costumes” vigentes à época. A transgressão moral das gerações mais jovens do período representariam, para a Ditadura, uma comunicação com doutrinas comunistas, e para a sociedade civil, o padecimento das regras éticas sob as quais se havia sedimentado a estrutura social da nação. Sobre essa instância civil da censura, Carocha complementa:

Nos anos 1970, a DCDP era bastante conhecida do público, em virtude da obrigatoriedade de exibição nos cinemas, nas TVs e nos teatros do certificado de censura. Essa notoriedade, aliada ao fato de que a censura de diversões públicas era considerada “normal” por grande parte da população, levou um número considerável de pessoas a escrever cartas endereçadas à Divisão. Mesmo que haja cartas escritas individualmente ou por pequenos grupos, o conjunto da correspondência apresenta uma certa homogeneidade nos enunciados, sugerindo a presença de um mesmo padrão cultural. Além disso, a leitura dessa correspondência nos revela uma mesma temática, já que o tom das cartas, salvo algumas poucas exceções, era sempre o mesmo: **uma pessoa que solicitava providências acerca de um material que a ofendeu.**

[...]

Este tipo de atitude espontânea provinda de setores não militares e não governamentais serviu bem aos propósitos da Divisão, que se utilizou desta situação para argumentar a favor de sua legitimidade. (CAROCHA, 2006, p. 195) [grifo nosso].

De Souza (2010) pontua, ainda, que nesse universo da censura moral, portanto, primava-se pelo veto, nas letras das canções a qualquer referência a assuntos como drogas, homossexualismo, religião, prostituição etc., e

justamente no período que estava ocorrendo a chamada “revolução dos costumes”, sem esquecer da eclosão e desenvolvimento do movimento hippie.

Para o censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, um dos responsáveis pelo compilado legislativo utilizado na prática em questão, os censores seriam os “guardiões da sociedade”, protetores da moral e dos bons costumes e, referenciando Platão, teriam como característica o zelo em trabalhar para o bem do país (FAGUNDES apud DE SOUZA, 2010, p. 99).

Segundo Fico, a censura, portanto, estava imbuída de uma função dupla, saneadora e disciplinadora, isto é, “[...] a saneadora visava a ‘curar o organismo social’, extraíndo-lhe (fisicamente) o câncer do comunismo; a segunda, de base pedagógica, buscava suprir supostas deficiências do povo brasileiro, visto como despreparado e manipulável.” (FICO, 2004, p. 112.)

Podemos dizer, dessa maneira, que após o Golpe de 1964 aquela censura específica da “moral” e que atuava mais sobre as diversões públicas, passou a fazer parte de uma cultura política então em voga no Brasil, a qual veio se formando no processo histórico brasileiro desde antes do referido Golpe civil-militar, mas que atuou com mais vigor após o AI-5, com a radicalização da Doutrina de Segurança Nacional.

Ou seja, com base na formação desenvolvida na instituição militar, sobretudo a partir da criação da Escola Superior de Guerra na segunda metade da década de 1940, de que ao soldado competia uma suposta missão providencial de “salva a pátria”, vista desde a segunda metade da década de 1940 (mas não só), sob a ameaça e o perigo constante do comunismo (DE SOUZA, 2010).

Sendo assim, percebemos que a censura moral estava introjetada no ideário dos militares e, por conseguinte, dos censores, de modo a conduzir a prática censória tal qual idealizada pela Doutrina de Segurança Nacional de Golbery, exposta no Capítulo dois do presente trabalho.

Como síntese do ponto apresentado, no tocante a pretensa dicotomia existente em uma censura puramente moral e uma censura política *per se*, concordamos com Kushnir, que defende categoricamente: “Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização.” (KUSHNIR, 2004, p.106).

6. CASOS EMBLEMÁTICOS

O presente capítulo tem por objetivo trazer, como pesquisa bibliográfica, um recorte de alguns casos emblemáticos onde a censura incidiu na música brasileira, elucidando questões apresentadas em pontos anteriores.

Discorrer sobre censura e Ditadura no Brasil é passar, inevitavelmente, sobre o repertório de autores clássicos da música brasileira. Um deles é Chico Buarque, que, segundo Garlet (2006), Homem (2009) e De Souza (2010), foi um dos principais alvos dos censores ao longo do período.

Chico, que com o estrondoso sucesso de *A Banda*, 1966, tornou-se uma espécie de “queridinho do Brasil”, passou a ser perseguido pelos censores após uma sucessão de letras que continham reflexões políticas, diretas ou indiretas, e ironias aos costumes vigentes à época (GARLET, 2006).

O primeiro caso de censura que o livro *A História das Canções*, de Wagner Homem, aborda é “Tamandaré” em que Chico, comentando a desvalorização da moeda, brincava com a figura do almirante Joaquim Marques Lisboa, marquês de Tamandaré, estampada nas notas de um cruzeiro.

Homem refere que a “Marinha brasileira entendeu que havia na letra desrespeito à figura de seu patrono, e a música foi proibida. Já naquela época ele não levava desaforo pra casa.” (HOMEM, 2009, p.34-35). O psicanalista Roberto Freire conta que o compositor reagiu com bom humor à proibição, inserindo estes versos na melodia de “Meu Refrão” durante algumas apresentações:

Você me procura
 Pede explicação
 Depois me censura
 O que é de coração
 Mesmo assim não brigo
 Não me importo não
 Pois quem canta comigo
 Canta o meu refrão
 (HOMEM, 2009 p.35)

Em 1967, Chico apresenta junto ao MPB-4 a canção *Roda Viva*, naquele que iria ser considerado o festival mais importante da história da música popular brasileira (ver *Uma noite em 67*). Um ano depois, estreia a peça-musical homônima, dirigida por Zé Celso Martinez, que sofreu dura represália da

organização paramilitar conhecida como CCC – Comando de Caça aos Comunistas, como descreve Homem,

Na noite de 17 de julho, a organização paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu e depredou o teatro, destruiu o cenário e espancou violentamente os atores. Ninguém foi responsabilizado. Até mesmo um apoiador do regime como Nelson Rodrigues escreveu: “Desde a Primeira Missa, nunca se viu, aqui, indignidade tamanha”. No primeiro espetáculo após o ato terrorista, Chico estava presente, solidarizando-se com o elenco. Meses depois a agressão se repetiria em Porto Alegre, pondo um ponto final na carreira da peça. No dia 18 de dezembro, Chico foi retirado de dentro da sua casa, levado para o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e depois para um quartel do Exército. Após o interrogatório, foi informado de que deveria comunicar às autoridades militares toda vez que pretendesse sair da cidade. (HOMEM, 2009, p. 55).

Contudo, talvez o mais famoso caso envolvendo Chico e a censura se relaciona com a história de “Apesar de Você”. A canção foi escrita em 1970, dois anos após o AI-5, um ano após a instituição legal da pena de morte pelo Ato Institucional n.14 e em meio ao nacionalismo ufanista que envolvia a conquista da Copa do Mundo, o Milagre Econômico e outros subterfúgios para exaltar a nação e silenciar a violência que ocorria nos porões das casas e do DOI-CODI. Médici era o presidente no período que posteriormente os historiadores denominariam como os “Anos de Chumbo” da Ditadura. Homem refere que

Chico acabara de mostrar a nova composição para Vinícius, e, prevendo atritos com a censura, resolveu consultar o amigo Manuel Barenbein. O experiente produtor ponderou que só haveria problemas se os censores percebessem segundas intenções. E, de fato, num primeiro momento, não houve. Para surpresa geral, a letra foi liberada. Gravada, chegou a vender mais de 100 mil compactos em uma semana.

Tudo ia bem, até que uma notinha publicada num jornal do Rio de Janeiro insinuou que o “você” era na verdade o presidente Médici. Chico, já preparado, disse cinicamente que se tratava de uma mulher muito mandona. Não colou. A polícia recolheu as cópias das lojas, invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução nas rádios e, de quebra, puniu o censor que deixara escapar tamanho desrespeito. Felizmente, não conseguiu desaparecer com a matriz, que seria aproveitada em seu disco de 1978. (HOMEM, 2009, p. 86).

Garlet, cujo tema de trabalho inserido no campo do Pensamento Social Brasileiro é a dimensão poética de Chico Buarque, procede à análise das possibilidades semânticas da referida obra,

A composição em seu conjunto pode ser analisada a partir de três momentos. O primeiro faz referência à uma realidade autoritária, “Hoje

“você é quem manda/falou, ta falado/ não tem discussão, não”, onde o você pode ser compreendido politicamente como a personificação do presidente Médici.

Por conseguinte, temos aos olhos do censor a instigação contra a autoridade ao depreciar a imagem do presidente da república. Ao mesmo tempo, o você pode representar a ordem estabelecida, o sistema vigente no período e assim se enquadrar como ofensa a dignidade e ao interesse nacional. O você representando um sistema autoritário, sem possibilidade de debates, “falou, ta falado/ não tem discussão, não”, significava uma realidade não assumida pelo governo e a insinuação desta realidade poderia provocar agitações sociais contraditórias aos interesses nacionais. Neste primeiro momento ainda sofriamos o relato de uma situação quotidiana marcada pelo sofrimento em versos como “A minha gente hoje anda/falando de lado/ e olhando pro chão.../ esse meu sofrimento.../ todo esse amor reprimido.../esse grito contido/esse samba no escuro/você que inventou a tristeza”. Esta reiteração de aspectos negativos circunscreve-se a um possível incitamento contra a ordem vigente, principalmente se considerarmos que o segundo momento é de rompimento desta realidade “inda pago pra ver/ o jardim florescer/ qual você não queria/ você vai se amargar/ vendo o dia raiar/ sem lhe pedir licença.../ como vai abafar/ nosso coro a cantar/ na sua frente” em uma clara alusão a mudança de ordem repressora.

O Terceiro momento é o mais severo, onde se reserva um desfecho trágico para o você através de ameaças: “Apesar de você/ amanhã há de ser outro dia.../ eu pergunto a você/ aonde vai se esconder.../esse meu sofrimento/ vou cobrar com juros, juro” e, de forma mais incisiva, “você vai se dar mal/ etc. e tal” Novamente temos a instigação contra a autoridade, mesmo que de forma bastante implícita, afinal o compositor se utiliza de linguagem figurada. (GARLET, 2009, p.35-36).

Evidentemente, a análise posterior fica facilitada na medida em que nos distanciamos cronologicamente do período em questão e já temos diversos estudos caracterizadores do Estado de Segurança Nacional. Para o censor contemporâneo ao ano de edição da canção a tarefa era dificultada, pois como o próprio Chico justifica na ficha censória, a letra de “Apesar de você” poderia ser interpretada a partir de uma situação amorosa (GARLET, 2006). Por isso, muitas composições eram liberadas em uma primeira análise para serem proibidas a seguir, após a identificação do caráter subversivo na interpretação de palco do artista, ou pelo conteúdo político conferido à canção por outros grupos sociais.

Outro caso emblemático envolvendo o compositor trata da canção “Cálice”, composta em parceria com Gilberto Gil para o show PHONO 73, realizado em maio de 1973 pela gravadora responsável pela disseminação da obras dos artistas. No dia do show, souberam que a música havia sido proibida pelos censores. Decidiram cantá-la sem letra, entremeada com palavras e sílabas desconexas, recurso utilizado para escancarar o fato proibitivo.

Dessa vez, porém, a censura contou com a colaboração da própria gravadora, que operou o desligamento dos microfones dos cantores. Chico buscou outro microfone próximo, que também foi desativado, e assim sucessivamente, até que se rendeu com os dizeres “[...] então vamos ao que pode.” (HOMEM, 2009, p.120).

A referida canção ressalta um mundo onde se salienta o silêncio, a impossibilidade da livre expressão. Paralelamente, vai ao encontro desta repressão a experiência de sofrimento e desilusão e, como fechamento, surge um eu lírico inconformado, com o desejo de viver livre e exercer a sua individualidade expressando claramente o desejo de libertação frente a um contexto de repressão e cerceamento das liberdades individuais, que era o modo como as oposições em geral caracterizavam o regime (GARLET, 2007).

É possível estabelecer a relação entre o cálice e o vinho tinto de sangue como metáforas da violência da tortura executada pelos agentes do Estado de Segurança Nacional. Aí temos a possível relação com o tema referente à indução de desprestígio para as forças armadas, dado que o exército seria o responsável pela execução de tortura e da atitude coercitiva de “calar” a sociedade (GARLET, 2006).

De fato, esse deslocamento para uma “outra realidade”, seja ela situada no passado ou num espaço imaginário, era um recurso poético recorrente nas músicas apresentadas neste período, e pode ser considerado como “[...] uma rejeição do presente, um radical não-colaboracionismo: é também um modo de resistência.” (MENESES, 1980, p. 98). Muito menos literal do que as duas canções apresentadas acima, “Partido Alto” foi outra música de Chico vetada pelos censores. Homem recupera o despacho:

Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando seus discos, e pagando-o regamente nos shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto. (HOMEM, 2007, p.109).

Para liberá-la, segundo o autor citado, Chico teve que substituir “titica” por “coisica” e “brasileiro” por “batuqueiro”, e ainda ouviu uma estapafúrdia apreciação estética de sua obra feita pelo censor: “Como é que você, que fez uma música bonita como ‘Construção’, agora vem com esta, falando em titica e

saco cheio?” Sobre essa lista de palavras e conotações proibidas, Raul Seixas referência em um show ao vivo, realizado em 26 de fevereiro de 1983:

[...] Vocês sabem que existe um dicionário que saiu agora, chamado dicionário da censura. O dicionário da censura é o seguinte: todo compositor brasileiro tem a obrigação de receber um dicionário dessa grossura [sic], com todas as palavras proibidas. E, inclusive, uma palavra proibida é... – não sei porquê – é... povo, gente, universidade, escola; não pode se falar em música. (DE SOUZA, 2010, p. 86).

Entre outras canções desse período, destaca-se uma das precursoras do segmento cancionero que veio a se denominar “Música de Protesto”. “Opinião”, samba de Zé Keti, inserido na peça teatral homônima em 1965, foi interpretado por Nara Leão e apresentava versos como:

Podem me prender! Podem me bater! /Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião/Daqui do morro/Eu não saio não/[...]/Falem de mim quem quiser falar/ Aqui eu não pago aluguel/ Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu/[...] (DE SOUZA, 2010, p. 83).

Já em 1967, Geraldo Vandré dizia o seguinte, através da letra de Aroeira: “[...] Quem tem fé vai me esperar/Escrevendo numa conta/Pra junto a gente cobrar/ No dia que já vem vindo/ [...]/ Madeira de dá em doido/Vai descer até quebrar/É o cipó de aroeira!/Descendo no lombo de quem mandou dá.” (DE SOUZA, 2010). Todavia, depois de 1968, após AI-5, ficou mais difícil contestar assim tão explicitamente. Mesmo que não fosse o caso da letra invocar palavras de ordem direta com o regime, a censura incidia através da suposta defesa da moralidade, como vimos no capítulo anterior.

A canção “Je t`Aime... Moi non Plus”, do Francês Serge Gainsbourg, que narrava o ato sexual de um casal, através de gemidos e suspiros, lançada pela Philips em 1969, conseguiu sucesso, como também, a atenção do regime. Devido a ela, comentou-se que seria cancelado o registro da Philips no Brasil, notícia que repercutiu na imprensa da Holanda, sua sede. Por isso, “[...] o governo decretou que a partir dali a censura prévia valeria para canções em qualquer idioma.” (ARAÚJO, 2010).

Outro exemplo de censura de cunho mais voltado para a moral, ainda em 1973, Odair José teve sua música intitulada “Uma vida só”, mais conhecida como Pare de tomar a pílula – parte do refrão da música – vetada pelo SCDP da

Guanabara por ser destacado na letra um pedido de suspensão do uso da pílula, feito por um homem para sua mulher, dessa forma: (DE SOUZA, 2010)

Já não sei há quanto tempo/ Nossa vida é uma vida só/ e nada mais/
[...] Todo dia a gente ama/ Mas você não quer deixar nascer o fruto
desse amor.../ não entende que é preciso/ ter alguém em nossa vida/
seja como for.../ Você diz que me adora/ que tudo nessa vida sou eu/
Então pare de tomar a Pílula/ Pare de tomar a pílula/ Porque ela não
deixa o nosso filho nascer. (DE SOUZA, 2010, p. 224).

Outro veto incidiu sobre o disco “Banquete de Mendigos”, uma gravação do show idealizado e dirigido por Jards Macalé feita ao vivo em 13 de dezembro de 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em comemoração aos vinte e cinco anos da Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão. Em 1975, quando a censura apreendeu o referido disco, ao justificar a medida, segundo Ferretti, foi afirmado o seguinte pelo diretor do Departamento de Censura, Rogério Nunes: “as músicas do disco, interpretadas por vários autores, entre os quais Chico Buarque, Paulinho da Viola, Raul Seixas, Edu Lobo e Gal Costa, têm conotações políticas desfavoráveis ao governo.” (FERRETTI, 1983, p.78 apud DE SOUZA, 2010).

O artista Taiguara pagou alto preço da perseguição e da censura. Deparou-se com a atenção da censura em 1971, que esteve atenta às canções do álbum “Carne e Osso”. Em 1973 teve 11 músicas proibidas. Perseguido pela censura, Taiguara teve muitas das suas músicas assinadas por Ge Chalar da Silva, sua esposa na época. Exilado em Londres, Taiguara gravou o álbum “Let the Children Hear the Music”, em inglês. O disco foi proibido de ser lançado, pela EMI, por decisão da polícia federal brasileira. O compositor recorreu ao Conselho Superior de Censura, em 1982, tendo o disco finalmente liberado. Sua carreira, entretanto, foi marcada pela censura e nunca engrenou de fato (MEDEIROS, 2010).

Milton Nascimento padecia de mal semelhante no LP *Milagre dos Peixes*. É interessante notar as táticas para expressar suas emoções, usando a voz como instrumento musical e assim derramar todo o conteúdo emocional do que estava vivendo, sem o auxílio da palavra, interdita por esse parceiro inesperado – a censura. A censura vetou as letras de *Hoje é dia d’El Rei*; *Escravos de Jó*; *Cadê* e *Diálogo entre Pai e Filho*. Por “estar curtindo no

momento exatamente essas músicas”, Milton decidiu gravar apenas as melodias, superpondo-lhes ruídos, gritos, lamentações, ainda que isso, às vezes, agredisse os arranjos (MEDEIROS, 2010).

Aldir Blanc e João Bosco, parceiros de diversas composições que tocaram de maneira direta e indireta na situação política do Brasil – dentre elas, “O Bêbado e a Equilibrista”, que na voz da Elis tornar-se-ia um hino da abertura política,

[...] Também tiveram que enfrentar juntos os censores do regime militar. O caso mais notório foi o de “O mestre-sala dos mares”, nascido de uma idéia de Pedro Lourenco e Claudio Tolomei (parceiro em “O Caçador de esmeraldas”, “Beguine dodói” e outras) e cujo título original era “O almirante negro”. **As Forças Armadas não aceitavam essa exaltação a João Cândido**, o marinheiro que liderou em 1910 a Revolta da Chibata, contra os castigos físicos em navios. Ainda se tentou “O navegante negro”, mas a perigosa palavra “negro” permanecia um empecilho para a liberação da música. Por fim, chegou-se ao título definitivo, não sem também ter que trocar “negros” por “santos” no verso “Jorravam das costas dos santos entre cantos e chibatas.” (VIANNA; BLAC, 2013, p.58)

Um caso interessante que evidencia não só a repressão e a censura que invadiam o país, mas ainda a importância do campo musical no período, importância esta considerada e muitas vezes usada pela Ditadura, foi a visita de Caetano Veloso ao Brasil, que estava exilado em Londres. Isso ocorreu em 1971 quando Caetano voltou do exílio para participar das comemorações dos 40 anos de casamento dos pais. Foi pego no aeroporto e submetido a uma “entrevista” de 6 horas, na qual, além de tentarem obrigar o artista a compor uma canção de exaltação ao governo, exigiam que ele não cortasse o cabelo ou fizesse a barba, para aparentar normalidade e demonstrar que não houve violência por parte do governo (MEDEIROS, 2010).

Caetano teria ainda que participar de um programa de TV para poder passar um mês no país. Esses esforços fariam de Caetano um testemunho da normalidade do regime. Nesse episódio, mostra-se, ainda, a importância que tais artistas tomaram não só no campo musical e artístico, mas no contexto político do país. A canção que Caetano se negou a fazer exibiria ao público uma falsa normalidade e usaria o status do compositor em benefício do governo (MEDEIROS, 2010).

No capítulo 3, vimos a importância de Caetano Veloso no fim dos anos 60 para o posicionamento de uma terceira via de atuação artística, caindo fora da dicotomia canção ufanista (“Eu te amo meu Brasil”) e a canção de protesto (“Pra não dizer que não falei das flores”), criando – em conjunto com Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Gal Costa, Rogério Duprat e outros - as bases para o que viria a se conhecer como o movimento *Tropicalista*, como já foi delineado anteriormente. A *Tropicália* consistia, aos olhos dos governantes, na transgressão e profanação dos signos que deveriam ser cultuados para edificar a sociedade, como vemos:

A intervenção de Caetano Veloso era mais no sentido da contracultura do que contra o regime militar. Os tropicalistas estavam mais próximos dos acontecimentos do Maio de 1968 em Paris, do que das doutrinas de esquerda que vigoravam na época, como o marxismo-leninismo soviético e o maoísmo chinês. Mas os militares não souberam identificar esta diferença, perseguindo Caetano Veloso e Gilberto Gil pela **irreverência constrangedora que causavam**. Na época da prisão dos dois cantores, em dezembro de 1968, os militares tinham de concreto contra eles, a acusação de que tinham desrespeitado o Hino Nacional, cantando-o aos moldes do tropicalismo na boate Sucata, e uma ação que queria mover um grupo de católicos fervorosos, ofendidos pela gravação do “Hino do Senhor do Bonfim” (Petion de Vilar – João Antônio Wanderley), no álbum “Tropicália ou Panis et Circenses” (1968). **Juntou-se a isto a provocação de Caetano Veloso na antevéspera do natal de 1968, ao cantar “Noite Feliz” no programa de televisão “Divino Maravilhoso”, apontando uma arma na cabeça.** O resultado foi a prisão e o exílio dos dois baianos em Londres, de 1969 a 1972. Ainda do repertório do álbum mítico “Tropicália ou Panis et Circenses”, a música “Geléia Geral” (Gilberto Gil – Torquato Neto), sofreu o veto da censura por ser considerada de conteúdo política contestatória, além de segundo os censores, fazer um retrato equivocado da situação pela qual passava o país. (LEE-MEEDDI, 2017).

O próprio Caetano descreve um dos episódios que o levaram a prisão e, posteriormente, ao exílio:

[...] Hélio Oiticica, que involuntariamente dera nome ao nosso movimento, estava presente naquele próprio evento, com uma obra exposta perto do palco, complementando a mensagem de nossa atitude frente ao FIC, a MPB, a cultura brasileira e a realidade em geral: sua homenagem ao bandido favelado Cara de Cavalo, morto a tiros pela polícia, na forma de um estandarte em que se lia, sob a reprodução da fotografia do corpo do personagem estendido no chão, a inscrição “seja marginal, seja herói”. [...]

Uma noite, um juiz de direito que, não sei por que cargas d’água foi à Sucata ver o nosso show, indignou-se com o estandarte de Hélio. Sob uma ditadura militar, uma reação moralista contra uma obra que glorificava um marginal tinha tudo para crescer. Mesmo desproporcional como essa: o estandarte devia ter um metro quadrado e não ficava no palco nem era destacado pela iluminação. Só um

fanático se ateria a esse detalhe com tanta tenacidade. Sem embargo, o juiz conseguiu não apenas suspender o show como fechar a boate. (VELOSO, 1997, p. 306).

Vemos, diante disso, a aversão dos militares pela contracultura proposta por Caetano e Cia. A idealização do anti-herói marginal, através das letras e signos propostos pelo grupo, era o polo oposto do que foi concebido como arte possível e, uma vez que tais artistas exerciam considerável influência comportamental nas massas, a presença dos mesmos no cenário cultural representava uma real ameaça para o devido controle social.

Nesse sentido, como fechamento do presente capítulo, mostra-se oportuna a reflexão proposta pelo compositor Chico Buarque, quando indagado sobre o processo censório que incidia com frequência sobre sua obra, quando ressalta: “[...] às vezes me passa pela cabeça se a música, mesmo a música de forma mais revolucionária, teria mesmo condições de alterar, em alguma coisa, o processo político. Agora proíbem tanto que sou obrigado a acreditar que uma música, uma peça de teatro, um filme, importam, de fato, dentro de um contexto geral. Essa é uma impressão de fora para dentro, causada pelas proibições.” (BUARQUE, 1976 apud MEDEIROS, 2010, p. 38).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da leitura dos autores de referência, imperioso destacar certos pontos que irão compor a estrutura de nossas considerações finais. De plano, cabe destacar que a censura no Brasil marca não apenas os períodos ditatoriais vividos na nação no século passado, uma vez que está presente no período colonial, via Igreja Católica, no período imperial, através dos censores régios, até o período republicano, com órgãos especializados.

Pudemos averiguar que a essência jurídica da censura no regime militar tem raiz no Decreto n. 20.493/1946, conjunto de artigos e normas que por 42 anos balizou as atividades artísticas e orientou a programação de rádio, cinema, teatro, música e até mesmo da TV, posteriormente (BRASIL, 1946). Tal decreto não sendo jamais substituído ou modificado, tendo a censura se adequado às necessidades do momento por outras legislações posteriores.

É pacífico entre os autores que todas as legislações supervenientes ao decreto citado tiveram como plano de fundo ideológico a Doutrina de Segurança Nacional, que propunha a tese de que a disputa da Pátria não era mais externa, e sim interna. Não se tratava mais de preparar o Brasil para uma guerra tradicional, pois inimigo poderia estar em qualquer parte, dentro do próprio país, ser um nacional.

Para enfrentar esse novo desafio, tornou-se urgente estruturar um novo aparato repressivo através de conceituações como *guerra psicológica adversa*, guerra interna, guerra subversiva, que foram utilizadas para a submissão dos presos políticos a julgamento pela Justiça Militar. Com base nessa doutrina, foram decretadas no Brasil as sucessivas *Leis de Segurança Nacional* para dar cobertura jurídica à escalada repressiva.

Dentre as conceituações propostas por Golbery, o idealizador da Doutrina, voltamo-nos ao estudo ligado à Estratégia psicossocial, que se aplicaria com vistas ao controle da sociedade civil em suas mais diversas esferas como a família, a Igreja, a educação, os sindicatos, os meios de comunicação, a produção cultural entre outros.

É dentro dessa estratégia que o Estado de Segurança Nacional identificou a música como possível área de atuação dos agentes infiltrados do comunismo, uma vez que quanto maior o potencial de organização e penetração dos núcleos

de oposição na opinião pública, mais séria seria a ameaça para o Estado. Compreende-se que seria vital para o mesmo o controle da produção musical e também de toda produção de áudio, vídeo e imprensa, cultural destinada ao grande público.

Concomitante a estes acontecimentos, ocorria no Brasil o período de intensa produção musical reconhecido posteriormente como “A Era dos Festivais” é marcado principalmente pela resistência poética ao regime instaurado, tanto através da chamada *Música de Protesto*, com características objetivas e literais, quanto através de outras expressões de lírica mais sutil, porém não menos afrontosas. Outra vertente, conhecida hoje como o *Movimento Tropicalista* ou *Tropicália* propunha uma revolução focada na inovação de costumes, na liberdade irrestrita de escolhas estéticas e de apropriação cultural.

A discussão de luta social e política, a partir deste momento, foi canalizada para a música de forma arrebatadora, sendo possível considera que o cenário político de certa forma contribuiu para que os festivais se tornassem, em última instância, palco propício para a amplificação e disputa de discursos sociais de massas. O avanço das tecnologias de comunicação e das empresas midiáticas – as promotoras dos Festivais – deram início a uma nova era de dispersão de informação em escala nacional e confluíram com a vontade da classe artística de utilizar a música como meio de propagação de ideias, principalmente no período anterior ao AI-5, instaurado em dezembro de 1968.

A partir da análise bibliográfica, pudemos verificar que parte da sociedade civil corroborou e apoiou práticas de veto a determinadas formas de arte, especialmente as que tinham como intento a transmissão de novos valores culturais. Assim, a figura da *Super-Censura*, como o autor Amilton De Souza (2010, p.95) denomina, trata-se de uma instância civil da censura, ditada pela moral e “bons costumes” vigentes à época. A transgressão moral das gerações mais jovens do período representariam, para a Ditadura, uma comunicação com doutrinas comunistas, e para a sociedade civil, o padecimento das regras éticas sob as quais se havia sedimentado a estrutura social da nação.

Dessa forma, para uma parcela significativa dos censores e da população, a manutenção dos costumes vigentes – mesmo que através de práticas coercitivas – era absolutamente aceitável, se utilizada com o fim de gerir uma nação com ideais “de bem. Evidentemente, as temáticas observadas pelos

censores eram muito abrangentes, muitas vezes relacionadas de forma indireta com a dita “Segurança Nacional”. A divulgação ou indução aos maus costumes, a incitação à desordem, o desregramento moral dos cidadãos e a propagação de ideais comunistas eram identificados de forma demasiado subjetiva pelos trabalhadores que constituíam o corpo censório.

Por outro lado, depreende-se do material analisado que os censores de diversões públicas não se sentiam à vontade para realizar censura de temas políticos (embora o fizessem). Podemos perceber aí a dimensão moral de seu trabalho, ao contrário da censura imposta à imprensa, na qual o que prevaleceu foi a dimensão política manifestada.

No tocante a pretensa dicotomia existente em uma censura puramente moral e uma censura política *per se*, consideramos, em acordo com os autores estudado que a censura é ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização. A partir do material estudado e da narrativa apresentada, é possível estabelecer conexões entre nosso passado político e alguns episódios atuais ocorridos no cenário brasileiro em 2017.

A figura da *Super-Censura* se relaciona sobremaneira com as polêmicas envolvendo arte e moral no ano de 2017, com o fechamento da exposição *Queer* em Porto Alegre, no espaço cultural Santander, ocorrida após denúncias de integrantes da comunidade quanto ao conteúdo imoral de uma instalação que promovia a diversidade de gênero. As manifestações foram lideradas principalmente pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que “pediu o encerramento da exposição e pregou ainda um boicote ao banco Santander”, sendo corroborado pelo prefeito da cidade (MENDONÇA, 2017).

Mais recentemente, houve intensa manifestação popular visando impedir uma fala da socióloga Judith Butler, que desenvolve seu trabalho sobre questões de gênero e o papel social da mulher. Nesse episódio ocorreu inclusive, em frente ao espaço onde ocorreu o painel de discussões, protestos onde, pasmem, atearam fogo a um boneco que representava a socióloga, carregando cruces de madeira e aos gritos de “queimem a bruxa”, um ato simbólico forte que remonta à séculos de perseguição contra mulheres, principalmente as que sustentam opiniões contrárias à ordem patriarcal (GARCIA, 2017)

Há menos de um mês da data em que escrevemos estas linhas, Caetano Veloso foi impedido de tocar na ocupação do Movimento dos Trabalhadores

Sem-Teto (MTST) por ordem judicial. Teve, portanto, sua participação artística em forma de apoio à causa *censurada por vias legais*, em detrimento de sua liberdade de expressão e de exercício de trabalho.

A ordem judicial impôs multa de R\$500.000,00 caso houvesse descumprimento da ordem. Ironicamente, o montante indicado equivale ao valor acumulado de IPTU não pago por anos pelo proprietário do terreno ocupado. Moradores vizinhos à ocupação também haviam protocolado na Prefeitura um pedido de providências em relação ao evento, realizando inclusive uma manifestação pública contra a ocupação (REIS, 2017).

Estes três exemplos citados são emblemáticos para elucidar o imaginário de parte significativa da opinião pública e da opinião de parte do judiciária, exemplificada pela decisão da juíza responsável pelo caso. A atual conjuntura brasileira, no tocante à arte, parece retomar ao período sombrio dos “anos de chumbo”, onde qualquer transgressão da normalidade aparente era tida como subversiva e potencialmente perigosa.

Parece haver o mesmo emprego da visão utilitarista da produção artística, onde é considerado arte apenas aquilo que eleva a condição humana, onde o apreço pela virtuosidade técnica acaba por demonizar a produção que, de forma crua visceral, invade e revira os confortáveis lugares comuns do imaginário para desnudar tabus sociais como a sexualidade, entre outros tópicos.

A figura “sombria” que o comunismo representava no cenário nacional e no contexto mundial da Guerra Fria hoje é ocupada por questões de direitos das minorias sociais: gênero, diversidade afetiva e étnica são questões que mais de 60 anos após o Golpe ainda geram controvérsia e violência verbal, simbólica e, por que não, física.

Isso tudo tendo como plano de fundo um governo com aprovação de 3% da população impondo medidas legislativas extremamente lesivas aos direitos sociais dos trabalhadores, que levarão anos para serem revertidas, em hipótese otimista. Também como plano de fundo, desta vez considerando uma perspectiva local, temos manifestações de violência racista ocorrendo dentro das paredes da nossa Universidade Federal de Santa Maria, dentro de salas onde estudamos por anos à Carta Magna brasileira, que supostamente protege os cidadãos deste tipo de injúria. A opinião, portanto, de parte dos futuros juristas, que ocuparão cargos decisivos nas futuras engrenagens da máquina social.

Não cabe a este simples estudo apontar direções que possam nos guiar na busca por novos rumos. Tratamos de observar os paralelos históricos do controle social incidindo, através do Direito, no controle do que é dito e do que é silenciado. Observamos o processo histórico da censura brasileira para notar o quanto os ciclos se assemelham: do Estado Novo à Ditadura, ao momento presente. Claro, pode se tratar de uma análise histórica superficial e, em certa medida, o é, visto que o presente trabalho não é oriundo de um acadêmico da História, porém consiste no trabalho de conclusão de curso de um músico travestido de jurista, sejamos honestos. Sigo, bem antes da racionalidade, minha intuição.

Dessa forma, sinto que apontar uma conclusão geral para este estudo seria precipitado. Prefiro, portanto, alinhar-me à mensagem daqueles em que confio, por sua obra. Disse Drummond que “As leis não bastam. Os lírios não nascem da lei”. Ando com ele. Chico Buarque refletiu: “proíbem tanto que sou obrigado a acreditar que uma música, uma peça de teatro, um filme, importam, de fato, dentro de um contexto geral”. Diante de tanta preocupação com o impacto artístico no meio social, me vejo obrigado a concordar. Por essa mesma razão, é pra mim, conclusivo o entendimento de Vinícius de Moraes: “E, no entanto, é preciso cantar/Mais que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade.”

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- ALVES, Márcio Moreira. **68 Mudou o Mundo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- ALVES, Maria Helena M. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRASIL. **Decreto n. 56.510, de 28 de Junho de 1965**. DF. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-56510-28-junho-1965-396733-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 25 nov. 2017
- BRASIL. **Constituição Brasileira de 1967**. DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>. Acesso em: 25 nov. 2017
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1999.
- BERG, Creuza. **Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)**. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- CALICCHIO, Vera. **Os Atos Institucionais**. FGVonline. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/atos-institucionais>>. Acesso em: 11 nov. 2017.
- CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). In: _____. (Org.). **História: Questões e Debates**, Curitiba, UFPR, n. 44, 2006a, p.189-211.
- CERRY, Luis Fernando. **O Ensino de História e a Ditadura Militar**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2005.
- DE ARAÚJO, Maria Celina et al. (Org.). **Visões do Golpe: a memória militar sobre 1964**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DE SOUZA, Amilton Justo. **“É o meu parecer”**: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). João Pessoa, UFPB, 2010. p.327. Dissertação de Mestrado – Curso de Pós-Graduação na linha História Regional do Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
- DE QUEIROZ, Luiz. **Boaventura: O imperialismo norte-americano move José Serra**. Disponível em: < <https://jornalggn.com.br/noticia/boaventura-o-imperialismo-norte-americano-move-jose-serra> > Acesso em: 25 nov. 2017.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e Liberdade de Expressão**. São Paulo: EDITAU, 1974.

FERRARI, Julio Cesar. PEREIRA, Rafael Caluz. **A Influência Musical durante a Ditadura Militar**: uma analogia musical nas transformações sociais. UNISALESIANO - Centro Universitário Católico Salesiano. Auxilium: Curso de História, 2009.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA, Miliandre. **Ou Vocês Mudam ou Acabam**: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 420 p. Tese de Doutorado – Programa de Doutorado na linha de História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Janaína. Manifestantes Protestam contra e a favor de filósofa americana Judith Butler em São Paulo. **UOL notícias**. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/11/07/manifestantes-protestam-contra-filosofa-americana-judith-butler-em-sao-paulo.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

HEGEL, Georg Wilhelm Friederich. **Filosofia da História**. Brasília: UNB, 1999.

GARLET, Deivis Jhones. **Chico Buarque no contexto da Doutrina de Segurança Nacional**. Santa Maria: UFSM, 2006. p.59 . Monografia de Especialização – Curso de Especialização do Programa de Pós-Graduação em Pensamento Político Brasileiro, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Maria, 2006.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. In: _____. (Org.) **CPC, vanguarda e desbunde**: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-144.

HOMEM, Wagner. **Histórias das Canções**: Chico Buarque. 9. ed. São Paulo: Leya, 2009.

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

LE GOFF, Jacques. **Memória. História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996. 553 p. (Coleção Repertórios).

LEE-MEEDDI, Jeocaz. **A Música Brasileira e a Censura da Ditadura Militar**. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=159935 >. Acesso em: 14 nov. 2017.

- MAIA, Adriana Valério Maia e STANKIEWICZ, Mariese Ribas. **A Música Popular Brasileira e a Ditadura Militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão.** Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Sociedade. Pato Branco: Olhares Transversais/UTPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2015.
- MARCELINO, Douglas Atila. O Passado Recente em Disputa: memória, historiografia e as censuras da ditadura militar. In: Santos, Cecília M.; TELES, Janaína de A. (Orgs). **Desarquivando a Ditadura: memória e justiça no Brasil.** São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2009, p.312-333. 1.v.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos.** Petrópolis: Vozes, 2015.
- MENDONÇA, Heloísa. **Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo.** Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 25 nov. 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. O regime militar brasileiro: 1964-1968. São Paulo: Atual, 1998.
- _____. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980).** São Paulo: Contexto, 2001.
- REIS, Vivian. **Caetano Veloso chega a ocupação do MTST no ABC após Justiça proibir show.** G1 Portal de Notícias. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/caetano-veloso-chega-a-ocupacao-do-mtst-no-abc-apos-justica-proibir-show.ghtml>>. Acesso em: 19 nov. 2017.
- SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS. **Direto à verdade e à memória: Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos.** 1. ed. Brasília, 2007.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes.** Porto Alegre: Edipucrs, 2001. (Coleção História, 44).
- TURRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67.** São Paulo: Planeta, 2013.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Luiz Fernando. **Aldir Blanc: resposta ao tempo.** 1. ed. São Paulo, Leya, 2013.