

**FACULDADES INTEGRADAS DE TAQUARA
CURSO DE HISTÓRIA**

**AFASTA DE MIM ESSE CÁLICE: A CENSURA E SUA REPERCUSSÃO NA
PRODUÇÃO MUSICAL NA DITADURA**

TIAGO FERNANDO KOHLRAUSCH

Taquara

2017

TIAGO FERNANDO KOHLRAUSCH

**AFASTA DE MIM ESSE CÁLICE: A CENSURA E SUA REPERCUSSÃO NA
PRODUÇÃO MUSICAL NA DITADURA**

Trabalho de Conclusão apresentado ao
Curso de História das Faculdades
Integradas de Taquara, sob orientação da
Prof^a. Dr^a. Sandra Cristina Donner.

Taquara

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais, Delmiro e Liane, que muito me apoiaram e incentivaram nesta caminhada, dando todo tipo de suporte que lhes era possível. A compreensão de familiares e amigos que conviveram e viram de perto as muitas vezes que deixei de participar de momentos agradáveis foi fundamental. Em muitos momentos, levei a bolsa com materiais da faculdade para poder estudar ou fazer trabalhos.

Quero lembrar ainda de algumas pessoas especificamente. Minha irmã, Fernanda, que acompanhou também de muito perto esta caminhada e ouviu, às vezes sem muito interesse, meus devaneios sobre o que é fazer História e dar aula. A minha prima, Daniele, e os amigos, Daia, Michel e Vagner, que, muitas vezes, participaram (de forma forçada até) dos meus trabalhos, nos momentos em que estávamos juntos e que eu estava lendo ou produzindo algum trabalho que estava com o prazo apertado para ser entregue. Aos colegas de faculdade que já são muito mais que isso; são amigos que levarei para a vida, Eliton, Gabriel, Gislaine e Vitória. Eles participaram de muitos debates e rodas de conversa. Preciso lembrar aqui dos muitos intervalos e lanches quando falávamos das aulas, dos trabalhos e, não pode faltar, das muitas vezes que combinamos uma saída ou uma janta que logo era desmarcada em função das muitas tarefas que precisavam ser cumpridas por todos ou por alguns do grupo!

Enfim, muito obrigado a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram, mesmo que pouco, para que este sonho se tornasse realidade.

RESUMO

A Ditadura Militar Brasileira foi marcada por uma forte repressão aos meios de comunicação, principalmente às artes. No entanto, a prática da censura não se extingue completamente fora dos períodos de maior controle do governo. Dessa forma, faz-se imperativo falar sobre a censura e como sua prática afetou a produção musical das décadas de 1960 até 1980. De antemão, destacam-se a constante perseguição aos artistas, o consequente exílio de muitos deles e o constante medo que pairava no ar com relação às ações governamentais. Para tentar driblar a ação dos censores, os compositores se valiam de vários artifícios, como palavras com duplicidade de sentido e pseudônimos. Dessa forma, eles conseguiam a liberação de algumas músicas. Por outro lado, muitas canções foram censuradas, algumas liberadas mais tarde, outras lançadas apenas após o fim do regime autoritário. Este trabalho tem, então, como propósito apresentar uma discussão sobre a censura e sua prática sobre a produção musical empreendida durante o período da Ditadura Militar Brasileira, que vigorou de 1964 até 1985. Para tanto, serão apresentadas algumas correntes musicais que influenciaram o período, bem como uma análise de determinadas músicas que foram censuradas em épocas diferentes da ditadura no Brasil.

Palavras-chave: Censura. Música. Ditadura Militar. Música Popular Brasileira.

LISTA DE SIGLAS

AI	Ato Institucional
AI-5	Ato Institucional nº 5
CGT	Comando Geral dos Trabalhadores
DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas
DFSP	Departamento Federal de Segurança Pública
DOPS	Departamento de Ordem e Política Social
EUA	Estados Unidos da América
FIC	Festival Internacional da Canção
FMI	Fundo Monetário Internacional
IGP	Instituto Geral de Perícia
LP	Long Playing
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MPB	Música Popular Brasileira
PAEG	Programa de Ação Econômica do Governo
PDS	Partido Social Democrático
PIB	Produto Interno Bruto
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
SIGAB	Serviço de Informação de Gabinete
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

LISTA DE FIGURAS

Figura I – Tiro ao Álvaro.....	43
Figura II – Cálice.....	44
Figura III – Deus Ihe Pague.....	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 O CENÁRIO POLÍTICO E SOCIAL DO GOVERNO MILITAR – 1964 A 1985.....	12
2.1 Os Militares no Governo.....	12
2.2 A censura sobre a produção escrita e a imprensa a partir de 1968.....	14
2.3 A censura contra a produção musical a partir de 1968.....	17
3 AS CORRENTES MUSICAIS QUE AGITARAM O PERÍODO DA DITADURA.....	25
3.1 A MPB e sua influência social no sudeste do Brasil.....	27
3.2 A tropicália e sua agitação no mercado do Sudeste.....	32
3.3 A Jovem Guarda como corrente “neutra”.....	34
4 AS COMPOSIÇÕES MUSICAIS NO CENTRO DO DEBATE POLÍTICO....	38
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	60

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresentará uma discussão sobre a produção musical e a censura que era infringida contra ela no período da Ditadura Militar no Brasil. Nesse sentido, será montado um panorama da situação política e socioeconômica do país dentro do regime ditatorial. Além disso, é claro, serão apontadas as principais correntes musicais que se desenvolveram durante esse período.

A proposta de discussão surgiu a partir de leituras realizadas para o desenvolvimento de projetos de pesquisa preparatórios, bem como o grande interesse de se estudar este período tão dinâmico da história da música nacional. Assim aparecem questões relacionadas ao tema: A censura ocorria da mesma forma na música e na imprensa? Todos os movimentos musicais buscavam fazer um questionamento com relação ao sistema de governo vigente?

Para melhor andamento do estudo, foram estabelecidos ainda alguns objetivos. Nesse sentido, destacam-se: entender como a censura modificou a produção musical no país e como essa afetou os músicos e os compositores do período; conhecer o contexto histórico e político das décadas de 1960 e 1970; entender como os mecanismos de controle influenciaram a produção musical; e conhecer parte da produção musical oriunda do período do governo militar.

No que tange aos métodos de produção deste trabalho, esse se propõe a fazer uma pesquisa bibliográfica qualitativa acompanhada de uma análise de documentos e fontes. Dessa forma, o corpo do trabalho será dividido em três grandes momentos, cada um deles contemplando aspectos específicos da pesquisa.

É importante lembrar que, naquele momento, o rádio ainda era um dos grandes meios de propagação do pensamento em nível nacional, estando presente no país desde a década de 1920. Somado a isso, tem-se a presença cada vez maior de aparelhos televisores, que chegaram ao país na década de 1950. Nesse sentido, os militares fizeram uso desses meios de comunicação para propagar suas ideias. Por outro lado, a nova classe média que estava em processo de consolidação colocava seus filhos em universidades. Esses, então, buscavam se associar aos grupos de resistência, fazendo, também, uso desses meios de comunicação para tentar espalhar suas ideias, com o intuito de oferecer um contraponto aos militares.

Assim, quando os militares tomam o controle do país, esquematizam um sistema de controle que se torna eficaz no ato de coibir a ação dos grupos formadores

de opinião e dos artistas de vários segmentos que poderiam fazer com que as pessoas concordassem com o governo ou o questionassem. Destaca-se, aqui, de antemão, a homologação do Ato Institucional nº5. Este breve estudo pretende, ainda, compreender a ação dos censores bem como dos artistas.

Dessa forma, o uso da música como fonte de estudo histórica é feito através da possibilidade de análise do discurso e de padrões comportamentais e culturais da sociedade em que essa está inserida. Assim, seu estudo está ligado ao campo da história cultural, em que traços sociais estão sempre mais expostos aos olhos dos pesquisadores. Corroborando essa ideia, Marcos Napolitano (2002) afirma que música, além de um bom veículo de circulação de ideias, pode ajudar a pensar uma sociedade e sua relação com a história. Outro aspecto que fundamenta a importância do uso da música como fonte histórica é a capacidade que ela tem de aglutinar grupos sociais ao seu redor, principalmente em eventos que possibilitam ao ouvinte a prática da dança, mantendo essas duas manifestações populares sempre ligadas.

Como já comentado, a música está diretamente ligada aos campos de pesquisa da história cultural. Esta, por sua vez, ganhou espaço considerável nos últimos anos, tendo como ponto de ampliação o crescimento da Escola dos Annales, que trouxe uma nova perspectiva de estudo da história, fazendo maior uso de aspectos culturais em detrimento dos aspectos políticos da sociedade, tornando seu discurso menos positivista e, assim, mais atrativo para os leitores.

Por se tratar de um trabalho de análise do discurso, faz-se importante apoiar esse discurso no texto de Roger Chartier, denominado "*Textos, Impressões, Leituras*", que, apresentando diferentes livros de peças tragicômicas do período moderno, mostra a disparidade no entendimento de uma obra escrita por parte dos leitores, bem como o quanto o entendimento é diferente de acordo com a camada social em que o público-alvo se encontrar. Outro ponto importante que Chartier apresenta é que as produções literárias podem ter uma linguagem diferente de acordo com o público ao qual se destina:

Portanto, a especificidade cultural dos materiais publicados na Bibliothèque Bleue não provinha dos próprios textos, eruditos e diversificados, mas de uma intervenção editorial cuja finalidade era fazê-los ajustar-se à aptidão de leitura dos compradores que os editores desejavam atrair. (CHARTIER, 2001, p. 224).

Assim, através do entendimento que o autor apresenta sobre as diferentes visões que um texto pode trazer ao seu leitor ou ouvinte, o estudo do tema proposto será por entender, ou vislumbrar, por que os censores do período militar selecionavam e classificavam músicas como nocivas ou inofensivas para a manutenção do sistema vigente. Aliado às análises textuais das músicas, é preciso ainda entender o que exatamente elas representavam para aqueles que as ouviam, ou para aqueles que eram afetados por elas.

Dessa forma, dentro daquilo que Chartier produziu, tem-se a construção do conceito de representação, bem como as formas variadas com que os grupos recebem determinados textos. Então, é também com base neste autor que será trabalhada a significância das músicas para a sociedade daquele período.

Para Chartier (1991), a representação vai além daquilo que se escreve ou se lê. Ela está diretamente ligada às vivências que cada pessoa, ou grupo, tem com relação a determinado assunto. Aliado a isso, o autor apresenta uma relação entre a representação escrita com a representação imaginária, que faz uso de símbolos para materializar pensamentos e ideias, tornando, assim, seu entendimento facilitado.

Essa noção de representação ajudará a entender por que determinadas músicas, ou grupos que as produziam, foram censuradas em detrimento das demais. Além disso, a partir desse entendimento, compreender-se-á por que algumas músicas passavam “despercebidas” pelos censores e eram cortadas somente quando tocavam nas rádios do país. É importante ainda pensar que, além de todos os pontos que envolvem o ato censório exercido pelo governo e a luta dos compositores e cantores em fazer com que suas canções fossem ouvidas, existia ainda um grupo de advogados e juristas que prestavam um apoio aos artistas a fim de que as canções fossem liberadas no mercado fonográfico brasileiro.

Dessa maneira, este trabalho foi organizado da seguinte forma. No próximo capítulo, será apresentado um apanhado dos decretos-leis que foram aprovados pelos militares a fim de regulamentar a censura e seu funcionamento em todo o território nacional durante os 21 anos de permanência no poder. Para complementar este capítulo, será feita ainda uma discussão sobre a forma como a censura era praticada, suas etapas e os processos envolvidos, a rotina de avaliação e a presença de agentes censores em eventos públicos com o objetivo de limitar a ação do meio artístico junto à sociedade.

Uma vez tendo este panorama do cenário social e político brasileiro, bem como do funcionamento da censura, serão compiladas, no terceiro capítulo, três das principais correntes musicais que surgiram e se destacaram na ditadura militar. Para tanto, será preciso ainda fazer uma breve retomada do período imediatamente anterior à década de 1960, pois um gênero musical de destaque, surgido na década anterior, foi a base de influência para muitos cantores dos mais variados gêneros da música brasileira: a Bossa Nova. Assim, os estilos musicais de destaque, no período, eram a MPB (Música Popular Brasileira), a Tropicália e a Jovem Guarda. Todos esses tiveram os seus artistas de destaque que influenciaram não apenas os demais artistas do seu estilo, mas também moldaram a sequência musical dos outros grupos que eram contemporâneos a eles.

Essas correntes musicais merecem destaque, pois, assim como as demais que aqui não serão lembradas, serviram de válvula de escape, principalmente para a juventude do Sudeste, possibilitando falar dos problemas que assolavam o Brasil nesse momento. Destaca-se ainda a ação da classe média, principalmente os universitários, que organizavam eventos com fins lucrativos e acabavam dando espaço para a propagação das músicas de protesto que eram produzidas. Além desse espaço, muitos dos novos cantores e compositores que apareceram dentro do regime militar eram oriundos da classe média, principalmente do campus universitário, e viviam de maneira mais próxima e intensa a repressão exercida pelos agentes do governo em todo o país.

Para fazer um fechamento do trabalho, serão apresentadas algumas composições que foram censuradas, algumas delas com os pareceres dos censores anexados. Buscar-se-á, nesse sentido, apresentar ao leitor, de forma mais clara, os temas que eram controlados de maneira mais ativa pela atividade censória governamental. Além dessa apresentação, serão mencionados, de forma específica, trechos das composições, os quais foram, possivelmente, parte da justificativa para que as canções fossem barradas. Para caracterizar uma imparcialidade na análise, serão apresentadas músicas compostas por pessoas diferentes, cada uma delas com vivências diferentes e que apresentavam um discurso muito distinto.

Assim, o trabalho apresentará uma abordagem ampla acerca da produção musical ocorrida dentro do governo militar e nos anos imediatamente seguintes ao fim do regime. Serão apontados, também, os principais pontos que chamavam a atenção

dos censores durante a prática da censura. Além disso, será apresentado um panorama geral da situação do país no período.

2 O CENÁRIO POLÍTICO E SOCIAL DO GOVERNO MILITAR – 1964 A 1985

O Brasil da década de 1960 estava vivendo um momento bastante conturbado. Em nível global, o mundo experimentava as tensões provocadas pela Guerra Fria, divisão mundial que colocou em linhas opostas os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Com o clima pesado fora do país, a situação dentro dele não estava muito melhor. Existia um grande medo de que o então presidente João Goulart guiasse o país para um rumo mais próximo dos socialistas. Isso se explica, pois havia um temor muito grande de que o mundo fosse “dominado” por grupos que simpatizassem com as ideias da social democracia.

Outro complicador que contribuiu fortemente para a instabilidade do governo vigente foi a situação caótica que a economia nacional vivia. Depois de experimentar um período de crescimento significativo, além de uma relativa estabilidade econômica e inflacionária, o país passava por uma crise muito forte que levou o PIB a um nível de crescimento mínimo, como aponta Hermann (2011):

Ao longo de 1963 e até o início de 1964, a economia brasileira operou em verdadeiro estado de ‘estagflação’ — estagnação da atividade econômica, acompanhada de aumento da inflação. Após um crescimento real médio de 8,8% ao ano no período 1957-62, o PIB brasileiro cresceu apenas 0,6% em 1963, enquanto a inflação (medida pelo IGP) elevou-se da média de 32,5% ao ano naqueles anos para 79,9% em 1963. (HERMANN, 2011, p. 51, grifo do autor).

Em consonância com esse estado de alerta dos empresários, o governo Jango apresentava fortes inclinações à luta operária do país, dando apoio a movimentos sindicais e, principalmente, ao Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Assim, o presidente sofria uma pressão muito forte dos empresários, que temiam o fortalecimento da classe trabalhadora. Com esse temor da elite, os empresários aliaram-se aos militares, que juntaram seus interesses aos da classe dominante.

2.1 Os Militares no Governo

Com essa situação conturbada, dentro e fora do país, não tardou para que a elite empresarial, que havia se aliado aos militares, articulasse a derrubada do presidente de seu cargo. Com o início das ações objetivando a queda do Presidente,

ainda na madrugada de 31 de março de 1964, além do posterior exílio do ex-presidente João Goulart, teve início, então, o regime de governo militar, que perdurou até o ano de 1985.

Com o propósito de se estabelecer no poder, os militares e seus aliados deram início a uma série de alterações nas bases institucionais da república. Para tanto, fizeram uso dos chamados Atos Institucionais (AI). O AI-1 foi aprovado ainda em nove de abril de 1964, com vigência até 31 de janeiro de 1966. Esse documento tinha como intuito normatizar assuntos práticos do funcionamento do governo, dando mais poder ao executivo, principalmente sobre o Congresso. Conferia ao Presidente, ainda, o privilégio de enviar projetos de lei para a Câmara, que deveriam ser apreciados em um prazo máximo de 30 dias, devendo obedecer aos mesmos protocolos no Senado. Caso contrário, seriam considerados aprovados por decurso de prazo, o que se tornou uma prática muito comum durante toda a vigência do governo militar.

Nos primeiros meses do regime, foram mantidas normas gerais de liberdade de imprensa e os cidadãos ainda gozavam de determinados direitos, como *habeas corpus*¹. Por outro lado, o AI-1 deu a liberdade para a instauração de investigações e o julgamento de crimes contra o governo, como comenta Fausto (2014):

A partir desses poderes excepcionais, desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas. Mas o sistema ainda não era inteiramente fechado. Existia a possibilidade de se utilizar do recurso do *habeas corpus* perante os tribunais e a imprensa se mantinha relativamente livre. (FAUSTO, 2014, p. 258).

Assim, em linhas gerais, o AI-1 derrubava a Imunidade Parlamentar, dando maior facilidade de cassação de mandatos dos políticos para então enfraquecer a oposição ao novo regime instaurado.

Outro aspecto que é importante salientar é o chamado “*Milagre Econômico*”. Às custas de grandes empréstimos internacionais, os militares conseguiram colocar o país no rumo do crescimento e da expansão da indústria. Parte desse

¹ Art 141 - A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, a segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

§ 22 - A prisão ou detenção de qualquer pessoa será imediatamente comunicada ao Juiz competente, que a relaxará, se não for legal, e, nos casos previstos em lei, promoverá a responsabilidade da autoridade coatora.

§ 23 - Dar-se-á *habeas corpus* sempre que alguém sofrer ou se achar ameaçado de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, por ilegalidade ou abuso de poder. Nas transgressões disciplinares, não cabe o *habeas corpus*.

desenvolvimento se deve também às condições favoráveis no mercado externo, bem como às novas políticas econômicas adotadas pelo governo, como a criação do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG), implantado ainda em 1964 e que teve seus frutos colhidos mais tarde, a partir de 1969. No entanto, esse “milagre” teve um tempo de duração relativamente curto, pois já na segunda metade da década de 1970 o país passava por um período de encolhimento significativo da economia, com aumento da inflação e diminuição nas exportações.

Dentro desse período de grande crescimento, o país investiu bastante em infraestrutura, melhorando e ampliando a malha rodoviária. Assim, as condições de vida da sociedade como um todo melhoram consideravelmente. A inflação estava relativamente controlada, e o PIB voltava a ter índices de crescimento bastante consistentes. Isso tudo contribuiu para que a população em geral adotasse uma postura mais branda com relação à presença dos militares no governo.

Tendo uma maior liberdade de articulação, o grupo governista passou a enviar mais e mais propostas de emendas constitucionais. Quando necessário ainda, baixou os AIs, totalizando 17 durante o regime. Eventualmente a imprensa, que inicialmente apoiava o governo, passou a fazer duras críticas e denúncias contra o governo, principalmente envolvendo casos de tortura. Com essas denúncias e a perseguição política cada vez mais implacável, grandes figuras do cenário artístico nacional passaram a criticar publicamente os militares como um todo.

Assim, em um ato de controle da opinião pública, o governo chegou ao AI-5 que, em linhas gerais, destituiu o Congresso e dava total liberdade ao governo, além de limitar, consideravelmente, os direitos dos civis. Assim, dava maior liberdade de ação à polícia. Nesse momento, também, a censura se tornou mais implacável, uma vez que *habeas corpus* para crimes políticos havia sido destituído, apertando o cerco contra os intelectuais e artistas que faziam críticas públicas ao regime.

2.2 A censura sobre a produção escrita e a imprensa a partir de 1968

A imprensa dentro do Brasil gozava de certa liberdade, nos mesmos moldes das manifestações culturais. Como indica a Lei de Liberdade de Imprensa nº 2.083, de 12 de novembro de 1953, em seu artigo primeiro, quando afirma que todos os jornais e periódicos têm a circulação livre em todo o território nacional, sendo proibida

apenas a circulação de volumes produzidos de maneira clandestina ou quando atentarem à moral e aos bons costumes da sociedade brasileira.

Assim, com essa lei dando respaldo ao trabalho dos editores jornalísticos, os jornais tinham, de fato, uma maior liberdade na hora de elaborar os textos a serem publicados. Para corroborar essa relativa liberdade que os jornais e demais periódicos tinham, Doberstein (2007) apresenta o icônico caso do filme “Laranja Mecânica”, que havia sido censurado por conter cenas de cunho sexual. O autor cita esse exemplo, pois a proibição do filme foi amplamente divulgada nos jornais de todo o país e, anos mais tarde, quando finalmente foi liberado, os jornalistas tornaram a fazer reportagens acerca do assunto devido à forma grosseira como o filme havia sido editado para ser liberado nas salas de cinema de todo o país.

No entanto, nem tudo era tão simples. A imprensa, assim como a música e as demais artes, passava por um sistema de censura prévia dos conteúdos a serem publicados, dentro dos padrões legais que estavam em vigência no país desde os anos de 1930, com limitações no que diz respeito aos valores morais da sociedade. Para a imprensa, a censura ocorria, na maioria das vezes, de forma clandestina. Isso se explica pelo fato de muitas vezes o DCDP, Departamento de Censura de Diversões Públicas, receber cartas da sociedade com o pedido de censura contra algum periódico e não se atender à solicitação pelo simples fato de a imprensa estar fora de sua zona de controle. Assim, para que o governo pudesse, de alguma forma, exercer um controle sobre os jornais, aparece um órgão fantasma, como indica Doberstein:

A tarefa de censura prévia da imprensa constituía encargo do Serviço de Informação do Gabinete (SIGAB), um órgão fantasma que, embora vinculado à pasta da Justiça, estava ‘fora do organograma tanto da Polícia Federal quanto do Ministério da Justiça’. (DOBERSTEIN, 2007, p. 58, grifo do autor).

Com relação ao SIGAB, Serviço de Informação de Gabinete, não há um consenso acadêmico a respeito da verdadeira nomenclatura do órgão. Assim, a única certeza é seu caráter de ação “por debaixo dos panos”.

Esse caráter clandestino do SIGAB vem ainda fazer um forte contraponto à prática adotada pelo DCDP, que fazia tudo às claras e usava a publicidade ao redor de sua atuação para legitimar sua ação. No entanto, mesmo atuando de forma duvidosa, o SIGAB fazia uso, basicamente, do mesmo respaldo legal que o DCDP, o Decreto 20.493/46 e, mais tarde, o Decreto-Lei 1.077/70, com ressalvas, afinal, em

linhas gerais, ambos os decretos tratavam da defesa da moral e dos bons costumes. Nesse sentido, enquanto no campo artístico a censura estava mais voltada para a defesa moral da sociedade, a prática censória na imprensa vinha com intuito de controlar a formação de opinião através das matérias publicadas.

Com a proximidade dos anos de chumbo e logo depois o período propriamente dito, os periódicos passaram a sofrer com uma censura mais rigorosa, a partir, principalmente, de 1968 com a aprovação do AI-5. Nesse momento, todo e qualquer texto que tivesse uma menção, por menor que fosse, com relação ao governo seria cortado na íntegra. Assim, os jornais que mais sofreram limitações foram os de grande circulação, dada a grande repercussão que tinham. É importante salientar ainda que, apesar de estarem claramente distintas as duas censuras praticadas, caso viesse a se tentar publicar algo com teor pornográfico nos jornais e nas revistas, os censores do SIGAB aplicariam a censura segundo os padrões morais da sociedade. Isso também valia para o DCDP. Caso chegasse ao seu conhecimento a tentativa de divulgação de músicas ou qualquer outro material com teor político, a censura ocorreria da mesma forma.

Assim, com a prática censória abordando cada vez mais assuntos, o número de matérias censuradas nas redações crescia muito. Nesse sentido, com o intuito de minimizar os efeitos que a censura provocava no processo de edição dos periódicos, as redações passaram a praticar o que se chama de “autocensura”, gerando uma controvérsia entre os estudiosos do período. Corroborando essa ideia, Fico (2004) indica que:

Outra controvérsia que a análise da censura da imprensa enseja é a que se refere à prática que ficou conhecida como ‘autocensura’. Tendo sido usada com frequência nas redações dos jornais para designar a obediência às proibições determinadas pelo Ministério da Justiça, a expressão, quando usada na análise histórica, presta-se a equívocos, pelo comprometimento que sugere. (FICO, 2004, p. 94, grifo do autor).

A “autocensura”, dessa forma, foi pouco prática no meio editorial por indivíduos específicos. Ela ocorria de forma mais ampla em todo o processo das redações, como aponta Doberstein (2007), quando afirma, fazendo uso de suas fontes, que a “censura patronal” era, de certa forma, mais eficaz do que a censura prévia realizada pelo governo, uma vez que os patrões ou diretores de redação não queriam ver os seus periódicos fora de circulação por não acatarem as ordens dos agentes do governo.

Mesmo com essa prática da autocensura presente dentro das redações, não significava que os jornais eram completamente coniventes com a prática ou com o governo. Apenas um número limitado de editoras se beneficiou com a instauração do regime e prestou algum apoio. Fico (2004) destaca os jornais *Folha da Tarde*, na década de 1970, e *O Globo*, durante todo o período de vigência do Governo Militar, como grandes beneficiários do Regime. Os demais jornais de grande tiragem como o *Opinião*, *O Estado de São Paulo* e a *Tribuna da Imprensa* usavam de alguns artifícios para mostrar aos seus leitores que a censura se fez presente em suas edições periódicas. Nesse sentido, esses jornais colocavam, no lugar das reportagens censuradas, receitas de bolo, letras de música, poemas ou imagens irrelevantes e fora de contexto.

Esse “hábito” que se criou tornava pública uma prática que, muitas vezes, ocorria de forma clandestina, mostrando para os cidadãos que a censura nos jornais existia. No entanto, em termos práticos, não era propriamente uma luta pela liberdade de imprensa e de expressão.

Outro mecanismo de controle usado pelo SIGAB era, da mesma forma que o DCDP, a censura prévia dos textos. As redações de jornais, revistas e outros periódicos passaram a adotar como prática rotineira o envio de seus materiais para uma análise preventiva, quando os censores dariam o aval para a publicação, ou fariam o veto do material, em sua íntegra ou parcialmente. Como último recurso, caso suas indicações de alterações não fossem acatadas, os departamentos responsáveis pela censura, com o apoio da Polícia Federal, faziam o que foi chamada de “censura repressiva” que nada mais era senão o ato de fechar, temporariamente, ou definitivamente a instituição responsável por descumprir as determinações, bem como a retirada completa do material de circulação. Esta última iniciativa era usada apenas como “cartada final”, caso realmente não fossem acatadas as ordens enviadas aos editores.

2.3 A censura contra a produção musical a partir de 1968

Falar de censura no Brasil é falar também de um hábito que se criou na sociedade brasileira, uma vez que esta, ou parte dela, busca defender o que alguns chamam de “moral e bons costumes da sociedade”. Isso está presente ainda hoje quando se acompanham, na mídia, muitas críticas a determinados estilos musicais e

a grupos de cantores, que acabam entrando em uma espécie de mercado paralelo e tem um público comercial completamente diferente. É caso do funk carioca, que é muito difundido dentro do estado do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a censura, antes do Governo Militar, ocorria de forma mais ampla ou “defendendo a moral” da sociedade, principalmente no que dizia respeito ao domínio público das manifestações artísticas. Quando se fala em censura na atualidade, os jovens e as pessoas que viveram no período, automaticamente, se remetem ao momento em que essa ocorreu de forma mais estruturada, a ditadura civil-militar.

Fico (2004) afirma que a censura sempre esteve presente no Brasil, tendo sido praticada de forma sistemática e ostensiva nos períodos de ditadura, durante o governo Vargas, entre 1937 e 1945, e os presidentes militares, entre 1964 e 1985. Assim, já na Constituição de 1934, foi introduzida a censura prévia a espetáculos e outras diversões públicas, tendo sua área de abrangência ampliada com a Constituição de 1937. Com o passar dos anos, foram feitas mudanças e por um período a censura acabou ocorrendo de forma mais esporádica. Com a instauração da Ditadura Civil-Militar, a partir de 1965, passaram a ser feitas uma variedade de alterações nas leis que já existiam acerca da censura, tornando a sua prática cada vez mais sistemática.

Nesse sentido, quando se afirma que os primeiros quatro anos de governo militar foram isentos de censura está se fazendo uma afirmação um tanto quanto ingênua (FICO, 2004). Por outro lado, é válido lembrar que a censura constante ocorria, principalmente, sobre a imprensa e a mídia escrita, delegando, assim, ao campo musical, teatral e cinematográfico, a régua censória do senso de valores sociais comuns à sociedade brasileira. O que de fato aconteceu foi uma intensificação da prática da censura na ditadura a partir de 1968, com a homologação do AI-5 que apertava o cerco sobre a imprensa e dava mais poder aos censores para inibir toda e qualquer manifestação pública acerca do governo.

Com a criação do AI-5, a censura passou a obedecer, ainda, a uma série de normas e a assuntos específicos a serem revisados. Dentro das redações dos jornais, passou a se adotar como “etapa” de trabalho enviar para os censores cópias dos textos que seriam publicados nos jornais, a fim de que recebessem o aval para serem publicados.

No caso da música, ou das manifestações públicas variadas, os censores buscavam sempre estar presentes nos eventos. Em shows de talentos e eventos

organizados a fim de apresentar novas músicas, a presença de algum representante era sempre notada. Essa prática acontecia para se verificar se as ordens e alterações indicadas haviam sido acatadas. Isso porque todas as composições que seriam apresentadas deveriam ser enviadas para que os agentes do governo fizessem a filtragem, delegando alterações ou excluindo a música do referido evento, caso julgassem necessário.

No que diz respeito aos termos práticos da censura nas mídias, essa vinha baseada no Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que tratava, na verdade, sobre as circunstâncias nas quais se encaixariam os itens censurados, bem como o que seria, ou não, aceito pelos censores. Esse Decreto-Lei tinha, ainda, um amparo muito forte no artigo nº 9 do Ato Institucional 5, que havia sido implantado ainda em dezembro de 1968. Na época de sua promulgação, havia sido feito um pronunciamento acerca do assunto, preparando a população para mais um decreto que seria aprovado. Assim, quando o Decreto-Lei chegou, acabou sendo, como indica Doberstein (2007), “mais aplaudido, que criticado”. O próprio Presidente Médici foi elogiado pela vitória, e a imprensa em geral prestou apoio à iniciativa, uma vez que, como já mencionado, a lei tratava mais de questões morais e de costumes que permeavam a sociedade.

Com as medidas tomadas pelo governo e a crescente popularização da MPB (Música Popular Brasileira), não tardou para que os censores voltassem seus olhos aos festivais de música que eram televisionados desde 1965, segundo Napolitano (2004). Isso se explica pela grande audiência, tendo em vista que, aliado a isso, a própria MPB abrangeu mais camadas da sociedade e atingiu mais locais no país, conquistando muitos adeptos, principalmente no meio universitário.

No período inicial da Ditadura no Brasil, a música alcançava grandes índices de adesão na sociedade como um todo. Isso se deve, principalmente, à introdução de equipamentos mais sofisticados na produção fonográfica, que teve início ainda na década de 1920. Essa grande massificação da produção musical, aliada à relativa queda de preços dos equipamentos televisores no país, transformou a música em um grande formador de opinião. Quando se volta aos três gêneros musicais que estavam em destaque na década de 1960, isso se torna ainda mais evidente, pois se fala especificamente da MPB, do samba e do rock.

As emissoras de TV, empolgadas com a popularização dos televisores, além de contarem com o aprimoramento da tecnologia de filmagem e transmissão e com a

possibilidade de gravar e editar vídeos, passaram a organizar os Festivais de Música, nos anos de 1960. Esse momento de efervescência musical nas rádios e a chegada dos cantores aos palcos de TV deram início ao período chamado de “*A Era dos Festivais*”, que teve pouca duração. Toda essa visibilidade girando ao redor dos artistas, aliado ao aspecto cada vez mais engajado das composições, principalmente da MPB, foram os catalisadores para uma supervisão mais atenta dos censores em relação às músicas lançadas no momento.

Assim, passou a ser muito comum os casos em que músicas eram vetadas na íntegra ou parcialmente. Em contrapartida, para tentar burlar a censura, ou até mesmo evidenciá-la, os compositores e intérpretes passaram a fazer uso de figuras de linguagem e outros artifícios, como aponta Carocha (2006):

Alguns deles desenvolveram mecanismos muito específicos tentando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carro, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil. (CAROCHA, 2006, p. 193-194).

Isso contribui para evidenciar também o crescente caráter de militância que a produção musical em geral e a MPB, especificamente, passou a adotar com a sequência do regime militar. Esse aspecto será aprofundado no próximo capítulo.

Com o avanço da prática da censura sobre os compositores, muitos deles deixaram o país, em exílios voluntários ou forçados. Nessas condições, muitos desses compositores, que ainda continuavam compondo de lá para lançarem aqui, passaram a praticar a autocensura, para evitar que suas composições fossem, de alguma forma, barradas pelos censores.

Ao se falar dos mecanismos e da normatização da prática da censura, é importante lembrar que, com os meios legais que já haviam sido criados ainda por Getúlio Vargas, o ato censório ocorria de forma fragmentada. Assim, cada região ou estado realizava, de forma independente, as fiscalizações acerca daquilo que deveria ser censurado ou não. Como indica Carocha (2006), foi apenas em 1966, com a homologação do Decreto-Lei nº 43, que a União passou a exercer, de forma quase exclusiva, a prática censória, isso porque, nas atribuições gerais do texto, que passou por várias revisões, ficou estabelecido que caberia apenas à União a prática da censura na produção cinematográfica, conforme artigo 26 deste decreto. A outorgado

do mesmo ocorre juntamente com a inauguração do novo prédio do Departamento Federal de Segurança Pública, o DFSP em Brasília, centro criado para finalidade analisar materiais a serem ou não censurados.

Nesse ínterim, do início da Ditadura até a criação dos decretos que tratam da censura, os responsáveis durante o período debatiam como funcionaria a prática censória em seu período de vigência. Foram adotados pontos específicos dentro da legislação vigente até então, dando evidência para dois decretos: o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, e o Decreto nº 30.008, de 08 de março de 1955. O primeiro Decreto trata de forma mais direta de como funcionaria a censura prévia, bem como quais seriam os segmentos e assuntos afetados por esse decreto. Já o segundo Decreto, 30.008, indicado por Carocha (2006), não foi encontrado para se ter conhecimento do seu conteúdo.

No que diz respeito ao funcionamento diário da censura, com a centralização que ocorreu a partir de 1966, ela ficou, além de sistematizada, mais fácil de ser realizada, conforme Carocha (2006). Do ponto de vista dos censores, esses podiam ter um controle em nível nacional acerca dos eventos realizados por todo o país. Já para músicos e diretores, entre outros responsáveis, essa centralização diminuiu uma série de burocracias, possibilitando que apenas um documento de liberação fosse aceito em todo o território nacional para a realização de eventos ou a transmissão de músicas nas rádios nacionais.

No entanto, essa centralização acarretou ainda vários tipos de problemas. Uma vez que os departamentos censores estaduais ainda estavam em atividade, era muito comum acontecer de os censores estaduais liberarem algum material, enquanto os censores federais faziam o corte desse material, ou até mesmo a situação inversa. Assim, em muitas ocasiões, os músicos, compositores, atores e diretores entravam com recursos judiciais apontando que um departamento havia liberado o conteúdo e que, assim, não havia justificativa para o conteúdo ser censurado por outros. Isso acontecia por uma razão muito simples. Como aponta Carocha (2006), o departamento de censura em Brasília estava muito isolado dos grandes centros e efervescência cultural, sendo impossível desarticular completamente os departamentos estaduais. Esses, por sua vez, queriam manter certa autonomia com relação ao poder centralizado.

Outro aspecto importante é o caráter investigativo que muitas vezes acontecia com algum compositor de forma mais específica. Isso porque vários deles acabaram

assumindo uma forte postura de contestação com relação ao regime implantado. Assim, quando algum compositor tivesse um número muito elevado de composições barradas pela censura, era encaminhado ao DOPS (Departamento de Ordem e Política Social), a fim de prestar esclarecimentos e fazer um fichamento da pessoa.

Um ponto interessante da prática censória durante todo o Regime Militar foi a maneira como muitos grupos sociais ou até mesmo cidadãos específicos a abraçaram. Como afirma Napolitano (2004):

A obsessão pela vigilância como forma de prevenir a atuação "subversiva", sobretudo naquilo que os manuais da Doutrina de Segurança Nacional chamavam de "propaganda subversiva" e "guerra psicológica contra as instituições democráticas e cristãs", acabava por gerar uma lógica da suspeita ou 'ethos persecutório'. Os milhares de agentes envolvidos, funcionários públicos ou delatores cooptados, eram regidos por essa lógica e, ao incorporá-la, acabavam produzindo um fenômeno que é típico de regimes autoritários e totalitários: mais importante do que a produção da informação em si, era a produção da suspeita. (NAPOLIOTANO, 2004, grifos do autor).

O que corrobora isso são as muitas cartas encontradas nos arquivos governamentais que foram endereçadas ao DCDP fazendo pedidos pela proibição de algum tipo de conteúdo, pelo fato de aqueles que enviaram as cartas se sentirem ofendidos com o material ou por, em seu entendimento, fazer algum tipo de apologia, como a violência doméstica. Esses atos serviam para legitimar a prática censória em todo o território nacional. Além disso, isso só foi possível justamente pelo fato de sempre haver no país algum tipo de censura, seja ela por questões étárias ou por questões morais.

Dentre os muitos aspectos que cercam a censura na ditadura brasileira, está o caráter público que ela adotara. Mesmo existindo uma forte ação censória sobre a imprensa, essa gozava de certa liberdade para tornar público os casos de impedimentos com relação a músicas, peças de teatro, produções de cinema e literatura, por exemplo. Isso porque, como indica Doberstein (2007), o DCDP tinha certo orgulho de ver o seu trabalho evidenciado nos jornais e demais periódicos, porque dava uma espécie de credibilidade ao seu trabalho, creditando um caráter oficial ao trabalho do departamento. Existe ainda outro hábito envolvendo o DCDP, fazendo-o ficar tão conhecido no país, como indica Doberstein (2007):

Há, porém, outros indícios relevantes de toda essa publicidade em torno da DCDP. O próprio Carlos Fico registra um deles ao constatar que a censura de diversões públicas se tornou 'bastante conhecida do público, nos anos 1970, em função da obrigatoriedade de exibição, nos cinemas, nas TVs e nos teatros, do certificado de censura', permitindo 'saber de sua existência, do nome dos seus diretores e do jargão utilizado pela repartição pública'. (DOBERSTEIN, 2007, p. 55, grifos do autor).

Para dar mais credibilidade ao trabalho do órgão e evidenciar a sua esquematização, segundo Doberstein (2007):

Havia, também, a publicação no *Diário Oficial da União* de portarias espedidas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. Além disso, eram frequentes as declarações à imprensa dos diretores responsáveis pelo órgão. Some-se a isso o fato de que a legislação basilar da atividade era de domínio público e sancionada pelo poder legislativo, e teremos esboçado um quadro de função estatal exercida às claras, de modo transparente, o que denota um evidente e significativo 'contraste com o caráter oculto da censura à imprensa'. (DOBERSTEIN, 2007, p. 56, grifos do autor).

Assim, o órgão estava sempre em evidência e a população sabia quem eram os responsáveis pela liberação ou não do material ao qual eles teriam acesso. Por isso, era tão comum o envio de cartas pelos civis ao departamento solicitando a censura deste ou daquele material.

Com esses mecanismos amplamente estruturados em todo o país, além do crescente teor politizado que vários artistas adotavam, o Decreto-Lei 1.077/70, que trazia apenas uma pequena menção sobre o controle censório contra publicações de cunho pornográfico e erótico, passou a ser usado para dar respaldo às intervenções sobre composições musicais, teatrais e cinematográficas, justamente por não trazer em seu texto nada específico. Essa nova postura do DCDP, como aponta Doberstein (2007), veio para dar lastro às acusações que a oposição do governo havia feito quando da aprovação do referido Decreto, momento em que esta dizia que o texto dava margem a um possível controle geral da produção intelectual e artística do país. Com essa guinada nos interesses dos censores, muitos foram os casos em que foi usado o pretexto de averiguação acerca da moral e dos bons costumes. O DCDP teve acesso ao conteúdo de diversos textos e, quando necessário, censurava-os com base no Decreto-Lei 1.077/70 para limitar publicações de cunho político.

Para compreender como o DCDP exercia tanta influência sobre a produção intelectual e cultural do país, Doberstein (2007) afirma que a prática censória exercida pelo departamento vinha, na verdade, ao encontro dos interesses de alguns

segmentos da sociedade brasileira, entre eles os mais conservadores. Essa, por sua vez, estava genuinamente interessada em manter os padrões da moral da sociedade em geral. E é justamente através dos apelos desses grupos que vêm o respaldo social de que o DCDDP tanto precisava para manter a sua posição de destaque na “luta contra os desvios da moralidade social brasileira”.

Era essa a influência que o DCDDP exercia na sociedade como um todo, através, também, do apoio de alguns segmentos. No próximo capítulo, há uma análise das principais correntes musicais que agitaram o cenário artístico nacional durante grande parte do período de duração do Governo Militar.

3 AS CORRENTES MUSICAIS QUE AGITARAM O PERÍODO DA DITADURA

Este capítulo será dedicado a uma análise ampla do cenário musical brasileiro imediatamente anterior e durante o regime ditatorial. Para tanto, serão apresentadas as correntes musicais que mais se destacaram no período, sejam elas com um caráter contestatário ou de convivência. Inicialmente, será feita a análise do movimento musical conhecido como MPB (Musica Popular Brasileira), que surge a partir da Bossa Nova. Em seguida, será apresentada a Tropicália, que teve suas origens relacionadas à MPB e agitou os eventos musicais no país. Por fim, será discutida a Jovem Guarda, corrente que menos sofreu com as ações do DCDP dentro do Governo Militar, justamente por não fazer nenhum tipo de contestação explícita ao sistema de governo vigente.

Durante as décadas de 1960 e 1970, a música brasileira passa por um processo de consolidação, iniciado na década anterior pela Bossa Nova. O estilo musical que floresceu no país derivada do jazz norte americano e sofreu grandes transformações no final da década de 1950. No início dos anos de 1960, ela se firmou como produto cultural brasileiro de exportação, como indica Sukman (2011) quando aponta o show no Carnegie Hall, em Nova York, como um dos grandes momentos da Bossa Nova, bem como a aparição no cenário internacional de cantores e compositores como João Gilberto, Tom Jobim e Carlos Lyra. É essa grande repercussão dentro e fora do país que influencia novos compositores e cantores que se lançam em busca de sucesso. De acordo com Sukman (2011):

Todos os compositores revelados por Elis, em 1966, despertaram para a música por causa da bossa nova. E, mais especialmente, por causa de João Gilberto, de 'Chega de saudade', da música modernista de Tom e da poesia coloquial de Vinicius. (SUKMAN, 2011, p. 12, grifo do autor).

A Bossa Nova é, de modo mais específico, um movimento musical com composições elaboradas e com melodias muito ricas, segundo Sukman (2011). Traz um caráter minimalista no ato de dedilhar o violão e com um canto mais introspectivo, característico de João Gilberto. Assim, os artistas desse estilo musical produziam canções bastante agradáveis de ouvir. É nesse sentido que a bossa se apresenta como parte da linha de evolução da música brasileira. Como já mencionado, tem suas origens no jazz americano e traz um “abrasileiramento” quando os compositores

adaptam instrumentos já amplamente utilizados para tocar os sambas, principalmente no Rio de Janeiro.

A bossa era ainda uma linha musical de nível internacional que não havia sido dominada, de acordo com Sukman (2011), pela febre do rock. Representava também parte das manifestações culturais do modernismo brasileiro que foi fortemente caracterizado no pós-guerra (TINHORÃO, 2010), dando norte para os compositores brasileiros que estavam em alta no mercado fonográfico de então.

A Bossa Nova merece ainda um grande destaque, pois se trata de um gênero musical desenvolvido por jovens da classe média ascendente carioca, que viviam fora do centro de influência da tradição musical da cidade do Rio. Isso ocorre, pois, no processo de expansão da cidade, acontece uma separação entre a elite, que se manteve nas partes planas da zona sul da cidade, com relação às classes mais baixas, que não tinham condições financeiras de adquirir moradia na região e se deslocaram para a região que mais tarde foi anexada à cidade. É essa separação que provoca o crescimento de uma geração de jovens sem contato com a tradição musical da cidade. Como indica Tinhorão (2010):

Esse isolamento da primeira geração da classe média carioca do pós-guerra levava ao advento, em Copacabana, de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular da cidade, ante a ausência daquela espécie de promiscuidade social que havia permitido, até então, uma rica troca de informações entre classes diferentes. (TINHORÃO, 2010, p. 326).

Essa separação que ocorreu também possibilitou a criação de uma nova maneira de compor as melodias, descompassadas e “birritmadas”, como indica Tinhorão (2010);

Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem ‘na pele’ os impulsos dos ritmos dos negros, seria representado pela substituição daquela intuição rítmica, de caráter improvisativo, por um esquema cerebral: o da multiplicação das síncopes, acompanhada da descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento. A essa espécie de birritmia, originada pelo desencontro dos acentos, se daria o expressivo nome de *violão gago*, e sobre esse esquema iria repousar, basicamente, o acompanhamento dos sambas de bossa nova. (TINHORÃO, 2010, p. 326, grifos do autor).

Dessa forma, dá-se a origem da Bossa Nova no Rio de Janeiro. Esse estilo musical surge ainda como um contraponto ao aumento de consumo dos ritmos

importados e popularizados no país a partir do estreitamento dos laços econômicos com os EUA, conforme afirma Tinhorão (2010).

Foi a partir da experiência com a Bossa Nova que, já nos anos de 1960, aparecem nomes como Baden Powell, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e mais tarde Chico Buarque. Esses compositores aprofundam suas pesquisas e passam a produzir composições mais voltadas à cultura brasileira, com um canto mais aberto, expansivo, sendo o violão tocado com o uso dos acordes, deixando de lado o toque dedilhado. Esse estilo caracterizaria, então, a MPB.

Assim, chega ao gosto popular a MPB, que atuava de maneira intensa no Rio de Janeiro. Trazia, além de cantores que impactavam por suas interpretações, músicas com letras marcantes e que, não raras vezes, falavam da realidade do povo e de situações da sociedade e da política. Com a MPB tendo este caráter ativista, passou a ser acompanhada de perto pelos agentes da censura que atuavam junto aos órgãos de controle.

3.1 A MPB e sua influência social no sudeste do Brasil

A MPB tem suas origens a partir da Bossa Nova, e um de seus grandes líderes foi Vinícius de Moraes, que também influenciou fortemente a própria Bossa Nova. Como grandes influenciadores musicais para essa nova corrente musical que chegava destacam-se: Tom Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell que, como indica Sukman (2011), ficaram conhecidos como a “Santíssima Trindade” da música brasileira.

Em suas raízes, a MPB trazia ao público, da mesma forma que a Bossa Nova, assuntos do cotidiano da população. Por se tratar de um gênero musical genuinamente urbano de classe média, apresentava fortes questões sociais, além de falar dos amores e desamores da juventude carioca que permeava as rodas musicais. Tendo o seu florescimento no ano de 1963, anterior ao Golpe Militar, as composições tinham caráter mais leve.

Nessa noite, ao ouvir ‘Berimbau’, o revolucionário afro-samba de Baden Powell e Vinicius de Moraes, que começava a, mais do que fazer sucesso, transformar para sempre a música popular, [...] Porém, naquela festinha, no final de 1963, mudara o mundo ou mudara a bossa nova? Seguramente, ambos. Nem o primeiro permaneceria plácido às vésperas do Golpe Militar de 1964, [...] nem a segunda se congelaria na sua forma hedonista clássica ou – com seus jovens compositores, músicos e cantores – passaria incólume ao tempo. (SUKMAN, 2011, p. 58, grifo do autor).

Nesse sentido, seu uso como música de protesto, feito de forma bastante corriqueira durante todo o período de vigência do Governo Militar, se tornou mais intenso para denunciar algumas práticas abusivas dos agentes do governo, tema evidenciado por Sukman (2011) ao falar do espetáculo “Opinião”:

O espetáculo *Opinião*, um musical de teatro que seria a primeira manifestação cultural contra o golpe de 1964, trazendo a ‘questão’ (termo usual na época) da música operária e da música camponesa e introduzindo oficialmente, na música brasileira, o conceito de canção de protesto (ainda chamada, em inglês, ‘protest song’). (SUKMAN, 2011, p. 61, grifos do autor).

Assim, a MPB se transforma em um alvo constante dos agentes oficiais da censura brasileira. Um ponto que também contribui fortemente para as transformações musicais é o constante aumento no número de televisores vendidos², fazendo com que o rádio³ perdesse espaço no mercado e nas casas da elite e da classe ascendente do país, principalmente no Rio de Janeiro.

Nesse momento, tendo o recurso visual para tornar as apresentações mais completas e dramatizadas, os cantores precisam lançar mão de novos recursos para se firmar nesse novo meio de comunicação. Surgem, então, cantores com uma linha mais performática, que chamaram a atenção de seu público não apenas por suas vozes, mas também pela forma como lidavam com seus ouvintes e interagem com sua plateia, seja ela presencial ou pela televisão. Esses cantores, como Elis Regina e Jair Rodrigues, conquistaram o povo e tiveram o seu espaço em programas de auditório na TV brasileira. Faria (2015) aponta, como exemplo, as apresentações performáticas de Elis Regina nos Festivais de Música e seu lugar cativo como apresentadora do programa “Dois na Bossa”, da TV Excelsior.

Em seus primeiros momentos, a Música Popular Brasileira passava por um processo de consolidação, marcado pela transição da própria Bossa Nova até MPB. Assim, reafirmam-se grandes nomes da bossa que estava em constante adaptação, como Tom Jobim, Baden Powell, Carlos Lyra e Chico Buarque de Holanda. Esses estavam, como aponta Sukman (2011), se voltando às origens da música brasileira e buscando renovação ao mesmo tempo que traziam a afirmação da história da música

² Os primeiros aparelhos televisores chegam ao Brasil em meados da década de 1950 e se popularizam entre as camadas mais abastadas da sociedade brasileira.

³ O rádio está presente no Brasil já na década de 1920 e tem vendas em massa a partir da década de 1930.

brasileira através de suas pesquisas para novas composições, dando prioridade ao uso de instrumentos não eletrônicos.

Paralelo a isso, acontece a influência do espetáculo “Opinião” entre os cantores e compositores baianos que saíram, em sua maioria, de Salvador para chegar ao sudeste do país nesse momento de efervescência musical. Destacam-se nesse grupo Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Tom Zé e Maria da Graça (mais tarde conhecida como Gal Costa). Existia aí, como aponta Sukman (2011), uma forte manifestação folclórica nos discos lançados no período. Folclórica no sentido de fazer uso das cantigas e ditos populares que estavam bem difundidos entre a sociedade brasileira (SUKMAN, 2011). Na impressão do autor, o referido espetáculo abre espaço para o início do engajamento dos cantores, mencionado por Sukman no livro *“Histórias Paralelas 50 anos de música brasileira”*.

Aliado a esse contexto, aparece também Geraldo Vandré, que vinha de uma pequena parceria com Carlos Lyra no auge do movimento da Bossa Nova e havia se mudado para São Paulo. Ele apresenta composições que se originam em pesquisas sobre a música do centro sul do Brasil e da música do sertão. Além disso, tem, também, o grande momento dos festivais da canção que aconteceram na segunda metade da década de 1960 e lançaram novos compositores e cantores, trazendo ao cenário nacional nomes que já faziam sucesso em determinadas regiões do Brasil, ou em eventos nas pequenas casas shows do sudeste do Brasil, como é o caso de Elis Regina.

Com isso, tem-se na própria aparição de Elis, no Primeiro Festival da Música Popular Brasileira, um dos marcos que caracterizam a MPB como um novo produto de mercado e que, definitivamente, se qualificava como canção menos introspectiva e de caráter mais expansivo. Isso acontece quando Elis canta a música “Arrastão”, de Edu Lobo, em uma apresentação muito aplaudida, como salienta Sukman (2011), ganhando, assim, o prêmio de melhor música e melhor intérprete, como afirma Faria (2015):

Com a voz solta, o peito aberto e os braços balançando frenéticos na coreografia aprovada por Dale, o que Elis conseguiu foi uma façanha dupla: o já citado apelido de Hélice Regina e o sepultamento definitivo da estética bossa nova [...]. Elis cunhava ali a expressão festivaleira ‘defender uma música’. (FARIA, 2015, p. 56, grifo do autor).

Assim, apresenta-se em rede nacional uma cantora icônica para a música brasileira, não apenas para a MPB. Elis, conforme Faria (2015), era uma mulher de atitude e de opinião, sempre trazendo o melhor para o seu público. Ela deixou uma grande contribuição para a música. Foi, como muitos outros cantores, para o Rio de Janeiro na expectativa de fazer sucesso e conquistar fama. Uma vez que se estabilizou no mercado do Sudeste, ela passou a lançar compositores que mandavam suas músicas para que ela ouvisse e aprovasse, como indica Faria (2015) ao mencionar suas ligações para Milton Nascimento procurando por composições, ou então as indicações de conhecidos acerca de outros compositores.

Com toda essa efervescência provocada pela chegada de novos cantores nos grandes centros urbanos, ocorre outro fenômeno, aliado ao caráter controlador do regime militar, que é a ampliação dos movimentos universitários, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa maior adesão pelos universitários aos grupos de militância provoca também um aumento no número de compositores engajados, que acabavam se aproximando desses grupos, principalmente pelo fato de poderem expor o seu trabalho (CAROCHA, 2006).

A partir disso, ocorrem shows dentro do então conhecido “Circuito Universitário”, como aponta Napolitano (2004):

A partir de 1971, os shows do chamado ‘Circuito Universitário’ passam a ocupar a maior parte dos informes e relatórios. O inimigo número 1 do regime passou a ser Chico Buarque, secundado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins. (NAPOLITANO, 2004, grifo do autor).

Esse crescente número de eventos organizados por universitários em parceria com os cantores, bem como o caráter de militância das composições apresentadas nesse momento transformou o campo das diversões públicas e, principalmente, a MPB no grande alvo, tanto dos censores oficiais, quanto de civis que buscavam a aprovação de autoridades, além de “zelarem pela moral e pelos bons costumes” da sociedade brasileira de então.

Nesse sentido, Napolitano (2004) apresenta em seu estudo:

Todas as ações e declarações que se chocassem contra a moral dominante, a ordem política vigente, ou que escapassem aos padrões de comportamento da moral conservadora, eram vistos como suspeitos. No caso da música, o conteúdo das letras cantadas, a *performance* e as eventuais declarações que o artista proferisse durante os seus shows, também poderiam agravar o seu 'perfil suspeito', ganhando destaque nas anotações dos agentes da repressão política. (NAPOLITANO, 2004, grifo do autor).

Mostra-se, assim, o traço politizado da Música Popular Brasileira com relação ao sistema vigente no período. Além desses eventos organizados por acadêmicos, principalmente concluintes de graduação para arrecadar fundos, acontecem os grandes festivais de música, que eram produzidos e transmitidos por emissoras de TV como a Excelsior, a Tupi e a Record. Acerca disso, Zan (2001) esclarece que:

A TV se transformou, nesses anos, num importante meio de divulgação de música popular. Além de inúmeros programas musicais de grande sucesso como *O Fino da Bossa*, *Bossaude* e *Jovem Guarda* da TV-Record, e *Spot-Light-BO 65*, da TV Tupi, iniciou-se, a partir de 1965, o ciclo dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses certames funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação de música popular. A relação com esse novo meio levou os artistas a desenvolverem novas habilidades interpretativas. Enquanto na época do rádio os artistas valorizavam principalmente o desempenho vocal, com a TV tornava-se necessária a preocupação com a performance gestual ou cênico-expressivo. (ZAN, 2001, p. 114, grifos do autor).

Esse fenômeno se caracterizou como a era dos festivais, nos quais grandes nomes da música se apresentavam e ganhavam premiações segundo a votação de jurados e de participação da plateia. Faria (2015) aponta as premiações de Elis Regina, destacando sua participação no primeiro festival da TV Excelsior, de 1966, quando foi premiada como melhor intérprete por apresentar a música *Arrastão*, que também recebeu o prêmio de melhor canção do festival.

Nos festivais de música que aconteciam principalmente no eixo Rio – São Paulo, eram apresentadas canções das principais correntes musicais em alta no mercado nacional do período. É possível fazer um perfeito balanço entre a MPB e seus instrumentos amplamente usados nos sambas e em músicas dos círculos mais baixos da sociedade do país e a Tropicália, que ganhava espaço no mercado fonográfico nacional, trazendo como proposta o amplo uso de um instrumental eletrônico, grande parte dele importado, alinhando-se ao ideal comercial da política econômica do momento.

Além dessas duas correntes que faziam um claro contraponto uma a outra, aparecia também o rock nacional, tendo em sua vanguarda cultural a Jovem Guarda, liderada pelos irmãos Roberto e Erasmo Carlos. Esse estilo era chamado em alguns momentos de *iê-iê-iê*. Além disso, de forma mais ampla, não trazia, em seus versos, assuntos pertinentes à sociedade. Era apenas uma música que visava à diversão daqueles que a ouviam.

3.2 A Tropicália e sua agitação no mercado do Sudeste

A Tropicália, ou Tropicalismo, teve início em São Paulo, no final da década de 1960, fora do grande centro de efervescência carioca. Isso contribuiu para que o movimento tivesse uma linha de sequência completamente diferente da MPB, mesmo tendo como idealizadores compositores que haviam iniciado suas carreiras no Rio de Janeiro, apoiando-se em nomes consagrados dentro da MPB.

Nesse sentido, um nome que merece destaque é o baiano Caetano Veloso. Ele foi bastante influenciado pela Bossa Nova, principalmente por João Gilberto, quando a bossa se fez presente no meio universitário baiano, como cita Tinhorão (2010):

O movimento denominado tropicalismo ou tropicália, surgido em São Paulo no fim da década de 60 por iniciativa de compositores baianos herdeiros da repercussão da bossa nova carioca nos meios universitários de Salvador, constituiu a tentativa de – como definiria o próprio líder, Caetano Veloso – obter ‘a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez’. (TINHORÃO, 2010, p. 339, grifos do autor).

A partir daí se expandiu para o restante da região sudeste do país, com o objetivo de contribuir com o cenário musical da época. Assim, este pequeno grupo trouxe ideias de aproximação com o que se ouvia fora do país.

Enquanto no Rio de Janeiro, como já citado anteriormente, os compositores se voltavam para uma “folclorização” da canção, na busca de aproximar a música do grande público e fazer com que ela perdesse seus traços de refinamento ligados à elite da classe média que frequentava as universidades, visando manter uma música tipicamente brasileira, os tropicalistas introduziam nesse cenário um novo estilo. Alinhados com o pensamento do governo de internacionalização e a chegada das multinacionais ao país, buscaram uma constante modernização da música brasileira, fazendo uso do rock internacional, que, neste momento, era consumido em larga

escala com o sucesso dos Beatles. Apresentaram, assim, um trabalho parecido com o qual os bossa-novistas fizeram na década de 1950, apoiando-se no jazz americano daquele período. Tinhorão (2010) esclarece que:

Assim, enquanto os criadores de música de linha nacionalista, politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais, reagiam usando recursos da bossa nova (não mais americanizadas) na procura de um tipo de canção baseada em sons da realidade rural (Edu Lobo, Vandré) ou da vida popular urbana (Chico Buarque), os baianos ligados ao tropicalismo faziam exatamente o oposto. Alinhados com o pensamento expresso por seu líder Caetano Veloso, ‘Negome a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas’, os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posi o político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da domina o do rock americano (então enriquecido pela contribui o inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econ mico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país. (TINHORÃO, 2010, p. 341, grifos do autor).

Estabelece-se, assim, uma linha paralela   MPB em vários sentidos, como o caráter politizado e os padrões de interpreta o das influências vindas de fora do país. Essa diferença está muito caracterizada no tipo de instrumentos usados. Segundo Tinhorão (2010), os tropicalistas faziam amplo uso de instrumentos eletrônicos oriundos da cultura rock. Aliado a isso, tem-se o aspecto de “liga o” entre a MPB e a Jovem Guarda, uma vez que se apresentavam fazendo uso de instrumentos da cultura rock, produzindo can es que tinham uma proximidade com a poesia cantada pela MPB, como aponta Zan (2001):

No festival de 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil, compositores identificados com a MPB, transgrediram essa polariza o ideológica. Em suas apresenta es, incorporaram elementos est ticos do rock/pop, recebendo aplausos e vaias do público. Iniciava-se o Tropicalismo, que, caracterizado por um repertório que incorporava elementos da antropofagia oswaldiana, trabalhava poeticamente a desigualdade e a superposi o de tempos históricos inerentes à realidade brasileira, buscava linguagens experimentais a partir do contexto urbano-industrial e explorava o potencial crítico da paródia e do *ready-made*. (ZAN, 2001, p. 115, grifos do autor).

Para os tropicalistas, os festivais de música também tiveram relativa importância, principalmente o de 1968, quando, em uma de suas etapas preliminares, uma can o alcançou o primeiro lugar, como indica Sukman (2011):

O festival de 1968 foi importante para o tropicalismo também por outro motivo, pois foi o único em que uma canção defendida pelo grupo venceu: Tom Zé, com 'São, São Paulo meu amor'. Com toda a polêmica que causaram e o sucesso que obtiveram, 'Domingo no parque' ficou com o segundo lugar e 'Alegria, alegria', em quarto, no festival de 1967. 'É proibido proibir' alcançou somente o quinto lugar na fase paulista do Festival Internacional da Canção, em 1968, e sequer chegou à etapa nacional, permitindo, contudo, que Caetano fizesse um enfático discurso contra a esquerda universitária; na opinião dele, careta, em que declarou: 'Mas é essa juventude que diz que quer tomar o poder?'. (SUKMAN, 2011, p. 225, grifos do autor).

Dessa forma, os tropicalistas agitaram o mercado fonográfico do país, tendo a sua volta um grande número de pessoas que os adoravam e de outros tantos que não simpatizavam com seu estilo eclético de se apresentar e de interpretar as canções. Por outro lado, como esclarece Sukman (2011), o grupo pretendia trazer ao público uma renovação no sentido de música jovem e globalizada, acessível ao grande público. A partir dessa ideia de integração musical, chega-se à Jovem Guarda e seu iê-iê-iê.

3.3 A Jovem Guarda como corrente “neutra”

A Jovem Guarda teve início a partir de um programa de televisão na TV-Record, programa batizado com o mesmo nome, que foi ao ar pela primeira vez em 1965, marcando presença na grade de programação da emissora até 1968. O programa era apresentado pelos amigos Roberto e Erasmo Carlos em parceria com Wanderléia. Segundo Zan (2013), o programa, originalmente, deveria ser apresentado por Roberto Carlos e Celly Campello, mas não se concretizou a assinatura do contrato da cantora com a emissora. Sua base de influência foi o rock internacional, que, naquele momento, estava em alta, principalmente com o grande sucesso dos Beatles que vinham fazendo apresentações lotadas desde 1960. Zan (2013) aponta ainda o ponto de grande fama de Roberto Carlos:

Em 1959, gravou, na Polydor, o 78 rpm contendo duas composições de Carlos Imperial, “*João e Maria*” e “*Fora do Tom*”, ao estilo bossa nova, com interpretação fortemente influenciada por João Gilberto. Com o fracasso do disco em termos de vendagem e o desinteresse da gravadora, Roberto Carlos foi procurar outras alternativas. O sucesso chegou apenas em 1963, com a versão/adaptação, feita por Erasmo Carlos, do rock “*Splish Splash*”, um *hit* internacional de Bobby Darin. No mesmo ano, sai com outro sucesso, o “*Parei na contramão*”, composição sua e de Erasmo. (ZAN, 2013, p.104, grifos do autor).

No Brasil, o grupo de Roberto Carlos fez algumas transformações, criando um estilo que foi chamado *iê-iê-iê*, com músicas de caráter mais leve e com intuito apenas de divertir o ouvinte, como escreve Zan (2001):

Em meados dos 60, o rock transformou-se no *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Concebido pela empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, o programa musical Jovem Guarda, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965, pela TV-Record, representou o maior empreendimento de marketing, relacionado à música popular, já registrado no Brasil. Animado pelo cantor e compositor Roberto Carlos, acompanhado por seus amigos Erasmo Carlos e Wanderléia [...] De um modo geral, os músicos ligados a essa tendência eram de origem interiorana e suburbana, e estavam distantes da politização do ambiente universitário. Voltado para um público juvenil, o repertório desse segmento era caracterizado por roques e baladas com letras ingênuas, românticas e, às vezes, com elementos de humor e rebeldia adolescentes. (ZAN, 2001, p. 114).

Com uma música mais voltada ao público jovem e com integrantes fora do círculo de debate político universitário do momento, a Jovem Guarda não apresentava em seu repertório qualquer tipo de canto de protesto, muito típico entre os cantores da MPB. Nesse sentido, não havia nenhuma ideia de se fazer algum tipo de contestação ao sistema vigente, uma vez que, segundo Oliveira (2009), os cantores desse grupo cantavam o amor, o sofrimento e as desilusões amorosas, por exemplo.

Os integrantes da Jovem Guarda eram pouco visados pelos agentes da censura. Assim, tinham uma liberdade criativa que não era conferida da mesma forma aos integrantes da MPB. Dessa forma, ocorre uma polarização dos artistas e do público, originada pelas fortes críticas que os “*emepebistas*” faziam sobre os integrantes da Jovem Guarda, como indica Oliveira (2009, p. 2): “Para muitas pessoas, especialmente no meio universitário, o movimento é considerado alienado e despolitizado”. Nesse sentido, Zan (2001) corrobora:

Na segunda metade da década, os conflitos se intensificaram no campo da música popular. Artistas e público ligados à MPB criticavam a Jovem Guarda não só pelo seu não comprometimento com questões políticas mas por identificá-la como elemento do imperialismo cultural norte-americano. Em contrapartida, os artistas do *iê-iê-iê* diziam-se mais identificados com o povo brasileiro uma vez que apresentavam maiores índices de vendagem de discos e de audiência através dos meios. Palavras de ordem específicas do campo político daquela época, como Frente Ampla e Frente Única, eram reproduzidas pelos artistas da MPB no combate aos roqueiros da Jovem Guarda. (ZAN, 2001, p. 114-115).

O sucesso que o programa alcançou, bem como sua grande influência entre o público jovem fez com que, gradativamente, o nome do programa delegasse o nome do estilo musical que o grupo cantava. Aliado a isso, ocorre também a caracterização do iê-iê-iê, como salienta Zan (2013):

Gradativamente, o nome Jovem Guarda passou a ser associado ao estilo musical desses artistas. Eram versões/adaptações de canções *pop/rock* norte-americanas e inglesas (especialmente de bandas como The Beatles, Rolling Stones, Gerry and Pacemakers, Gary Lewis and The Playboys, dentre outros), e de baladas italianas. Dentre os que ousavam compor seus rocks e baladinhas aboleradas estava a dupla Roberto e Erasmo Carlos cuja produção contribuiu para melhor definir o estilo do iê-iê-iê nacional. Suas letras continham temas básicos da canção popular como a felicidade dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou dos amores não correspondidos, ou mesmo episódios triviais do cotidiano, sempre tratados de maneira direta, com uma linguagem extremamente simples e recursos de tematização relacionados a aspectos típicos de comportamentos juvenis como aventura, humor e irreverência. (ZAN, 2013, p. 106, grifos do autor).

Outro ponto de destaque para a Jovem Guarda é sua influência sobre as correntes musicais que surgiram após o seu advento, como, por exemplo, da “música brega”, apontada por Oliveira (2009) como um dos grandes destaques do processo de industrialização da cultura nacional, já nos anos de 1980. Esse traço de popularização da Jovem Guarda é exemplificado quando Sukman (2011) apresenta o “casamento perfeito” entre as músicas lançadas e sua inserção nas trilhas de telenovelas que as emissoras de TV lançavam naquele momento:

Unir o alcance e a popularidade das novelas à qualidade da música brasileira era o ovo de Colombo, que espera que alguém o colocasse de pé. A coisa aconteceu não por uma pessoa, mas por uma confluência de intuições de homens da música, dos discos e da televisão. (SUKMAN, 2011, p. 119).

Com o passar dos anos, o rock brasileiro, que foi difundido pela Jovem Guarda, manteve o amplo uso de equipamentos e instrumentos importados e eletrônicos. Mas mais importante que isso é o caráter de adaptação que o rock nacional viveu nesse contexto. Isso é elucidado por Tinhorão (2010) ao falar sobre a relação tropicalismo e rock:

E, assim, a partir de 1970, em lugar do produto musical de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a ‘retomada da linha evolutiva’, instituiu-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do rock. Ao qual, aliás muito tropicalisticamente, o espírito satisfeito dos colonizados passaria a chamar, a partir da década de 1980, de ‘rock brasileiro’. (TINHORÃO, 2010, p.343, grifos do autor).

Até mesmo os integrantes da Jovem Guarda já davam sinais de transformação, deixando de lado seu caráter “inofensivo” e passaram a fazer composições com um pensamento social mais relevante. Porém, sempre se mantiveram dentro dos padrões aceitáveis para que não fossem afetados pela repressão da censura, que, neste momento, já era amplamente esquematizada e estruturada em todo o território nacional, tendo como principal base de apoio o AI-5, de 1968.

4 AS COMPOSIÇÕES MUSICAIS NO CENTRO DO DEBATE POLÍTICO

Como apresentado no segundo capítulo, o Brasil vivia, entre as décadas de 1960 e 1980, um regime de governo ditatorial, e a repressão ficou mais intensa com o passar dos anos. A censura era praticada de forma prévia e também sobre os veículos de comunicação ao vivo. A imprensa era fortemente controlada, sob alguns aspectos, e as mídias eram acompanhadas diariamente em suas programações.

Como a música se destaca como um dos grandes veículos de propagação do pensamento político da sociedade ascendente do país, bem como evidencia a realidade da sociedade, é grande o número de músicas censuradas, pois traziam nos seus versos a voz ativa de seus compositores. É importante salientar ainda que nem sempre as canções que eram vetadas tinham um conteúdo relacionado à política. A questão política, claro, estava sempre no topo da lista de motivações para o veto de uma canção, mas outro grande alvo da censura prévia infringida às músicas eram os temas eróticos, que, corriqueiramente, apareciam nas composições.

Nesse sentido, este capítulo se dedicará a um debate relacionado ao uso da música como agente disseminador dos pensamentos que permeavam os grupos sociais que as compunham, bem como sua percepção pelo restante da sociedade. Dessa forma, serão apresentadas algumas composições e relativizadas o seu conteúdo com os interesses dos agentes do governo para que fossem barradas. A opção por se trabalhar apenas com as composições, não com a música em si, se dá pelo fato de ser apenas esse o material que era enviado aos agentes censores para alcançar a liberação da letra para que ela fosse gravada posteriormente.

Dessa forma, destacam-se algumas músicas que tiveram grande repercussão e que foram, em determinado momento, censuradas. São elas: *“É proibido proibir”*, composta por Caetano Veloso e gravada em parceria com o grupo Os Mutantes em 1968; *“Pra não dizer que não falei de flores”*, composta e gravada em 1968 por Geraldo Vandré para o III Festival Internacional da Canção; *“Cálice”*, de Gilberto Gil e Chico Buarque, censurada em 1972 e gravada em 1978 por Chico e Milton Nascimento; *“Acorda Amor”*, composta por Chico Buarque sob o pseudônimo de Julinho de Adelaide em parceria com Leonel Paiva, em 1974; *“O bêbado e a equilibrista”*, composta por João Bosco e Aldir Blanc e gravada por Elis Regina em 1978, considerada o hino da anistia; *“Deus lhe pague”*, composta por Chico Buarque de Hollanda, em 1971; *“Que país é esse?”*, gravada pela banda de rock Aborto

Elétrico, em 1978, e regravada pelo grupo Legião Urbana; “*Polícia*”, gravada em 1986, já fora do governo militar, pela banda Titãs; e “*Geração Coca-Cola*”, gravada em 1985 pela banda Legião Urbana. Essas últimas músicas foram escolhidas, pois foram compostas ainda dentro do governo militar e puderam ser gravadas apenas quando a ditadura havia acabado.

A censura ocorreu, como já visto, de maneira muito forte sobre o mercado da música, e isso se explica pelo poder de alcance que ela tem sobre a população. Mostrando o forte traço politizado dos compositores da MPB, aparece, no ano de 1968, a música gravada por Geraldo Vandré, “*Pra não dizer que não falei de flores*”, para o III Festival Internacional da Canção (III FIC). Segue a composição disponível:

*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
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.
(VANDRÉ, 1968)*

A música foi inscrita e apresentada na mostra competitiva do FIC de 1968, quando obteve um polêmico segundo lugar. Logo após o festival, a canção foi vetada pelos censores. Esse fato se deu pela homologação do AI-5, ocorrida em dezembro de 1968, como aponta Fico (2004). Antes disso, porém, já existia uma grande pressão sobre a comissão julgadora para que a música não alcançasse o primeiro lugar, que ficou com a canção “*Sabiá*”, de Tom Jobim, em parceria com Chico Buarque.

A polêmica se dá porque o ano de 1968 foi marcante, como lembram Homem e Oliveira (2012), quando apontam os acontecimentos na França. Os autores indicam ainda as preferências do público com relação a músicas com temas politicamente engajados:

O que o público queria era música politicamente engajada. E ela existia. Era ‘Pra não dizer que não falei de flores’ ou ‘Caminhando’, de Geraldo Vandré. A canção com poucos e simples acordes, mas com refrão de forte apelo político, ficara em terceiro lugar em São Paulo e, portanto, foi ao Rio de Janeiro para disputar a final nacional. (HOMEM; OLIVEIRA, 2012 p. 172-173, grifos do autor).

Essa predileção do público aponta para o papel de destaque que as canções tinham. As músicas eram, principalmente, a válvula de escape para se falar de política dentro do país.

No trecho “Vem, vamos embora, que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora, não espera acontecer” (VANDRÉ, 1968), o interlocutor busca, claramente, instigar seus ouvintes a buscar por alternativas e não se acomodar diante de situações de repressão ou dificuldade, seja ela particular ou social. Em outro trecho, o cantor busca ainda evidenciar a realidade vivida nos centros urbanos do país: “Pelos campos há 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, 1968), apontando, como visível nos versos apresentados, a falta de provimentos.

Em seguida, apresenta uma provocação aos militares com relação à alienação dos soldados, visto que eles estavam sempre cumprindo ordens e também tinham algum receio com relação ao não cumprimento dessas: “Há soldados armados, amados ou não/Quase todos perdidos de armas na mão/Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/De morrer pela pátria e viver sem razão” (VANDRÉ, 1968). Para complementar, já nos trechos finais da canção, o compositor aponta para a

necessidade de luta por parte da população: “Nas escolas, nas ruas, campos, construções/Somos todos soldados, armados ou não/Caminhando e cantando e seguindo a canção” (VANDRÉ, 1968). Mais uma vez o cantor busca instigar a população a lutar pelos seus direitos. Infelizmente, não se teve acesso aos documentos originais do veto da canção que poderia dar a exata visão dos censores com relação ao conteúdo da letra da música analisada.

No mesmo ano de 1968, mais uma música despertou a atenção dos censores. Trata-se de “*É proibido proibir*”, de Caetano Veloso, gravada em parceria com o grupo Os Mutantes. É uma das músicas que simboliza a contribuição dos tropicalistas para a música brasileira. Essa, ao contrário da canção de Vandré, não caiu nas graças do público, principalmente pelo fato de, como indicam Homem e Oliveira (2012), os ouvintes não gostarem das experiências musicais que os tropicalistas apresentaram ao público. Da mesma forma que a can o apresentada anteriormente, não se teve para esta pesquisa acesso aos documentos que registrassem os critérios de censura. Assim, segue a letra de “*  proibido proibir*” disponível em sites de busca musical:

*A mãe da virgem diz que não.
E o anúncio da televisão.
E estava escrito no portão.
E o maestro ergueu o dedo.
E além da porta há o porteiro, sim.
Eu digo não.
Eu digo não ao não.
Eu digo.
É proibido proibir.
É proibido proibir.
É proibido proibir.
É proibido proibir.*

*Me d  um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes
As vidraças, louças, livros, sim
Eu digo sim
Eu digo não ao não
Eu digo
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir. (VELOSO, 1968)*

Essa música foi inscrita no mesmo FIC de 1968, no entanto não passou da etapa regional, alcançando a quinta colocação. A música pode ter sido proibida pelo fato de, na segunda estrofe, dar a possibilidade de os ouvintes entenderem que ela induz a algum tipo de atitude violenta. É possível fundamentar isso nos versos: “Os automóveis ardem em chamas/Derrubar as prateleiras/As estátuas, as estantes/As vidraças, louças, livros, sim” (VELOSO, 1968). O próprio título, “*É proibido proibir*”, indica um caráter de repulsa à prática restritiva que o governo aplicava sobre a sociedade.

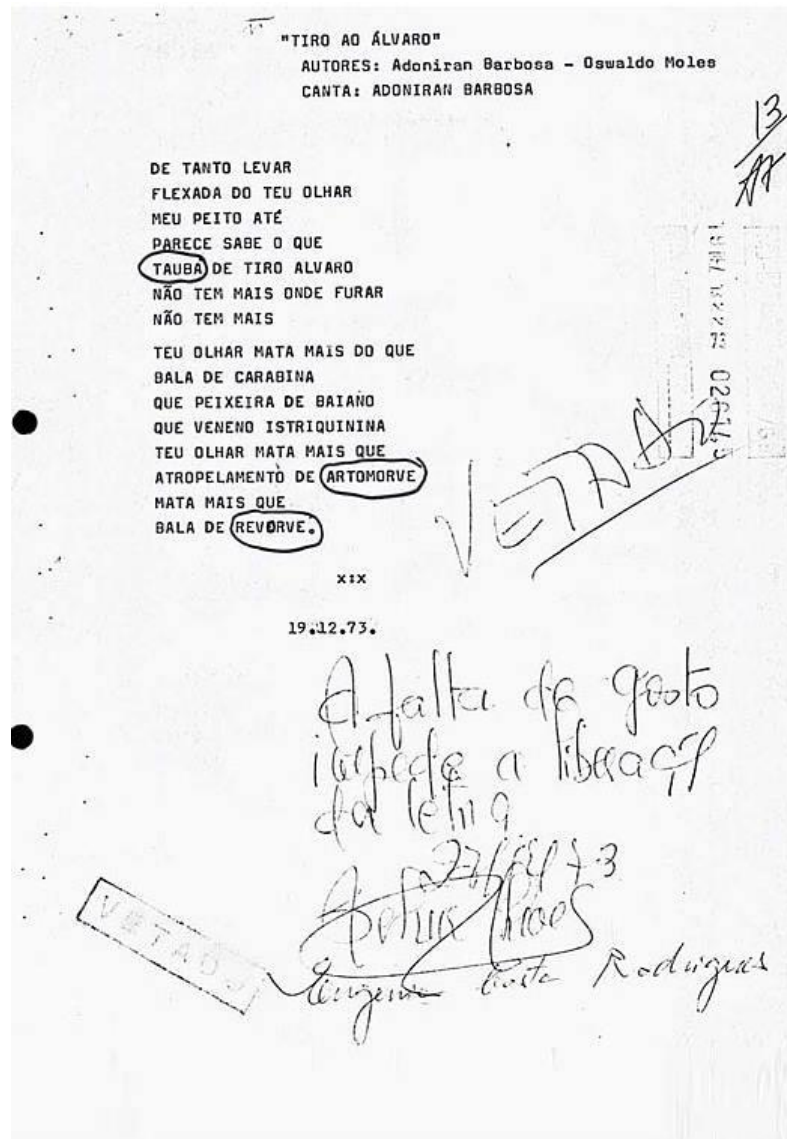
Cabe lembrar aqui que o ano de 1968, com o AI-5, dá abertura para um período de agravamento da censura, que ficou conhecido como “Anos de chumbo”, perdurando até 1975. Assim, o próprio nome da canção, que é repetido várias vezes, provocava certo estado de alerta nos agentes do governo, uma vez que estava diretamente ligado ao lema do movimento estudantil de 1968, na França.

Para dar ênfase ao grau de rigidez que era imposto pelos censores, Napolitano (2017) comenta:

O Ato Institucional nº 5, promulgado em 1968, foi considerado um ‘golpe dentro do golpe’, fazendo com que a repressão se tornasse mais direta e ampla. Se a perseguição ao meio intelectual não era novidade, ela conheceria uma nova escala e novos meios de ação repressiva, como a censura e vigilância policial constante. (NAPOLITANO, 2017, p. 215, grifo do autor).

Por outro lado, este forte controle da censura dava margem aos censores de simplesmente censurarem uma canção por não a acharem adequada para o momento, segundo seu gosto musical. Para registrar esses acontecimentos, tem-se a canção “*Tiro ao Álvaro*”, de Adoniran Barbosa, que, mesmo tendo sido gravado na década de 1950, passou pelo crivo da censura em 1973, sendo vetada. Na imagem anexada a seguir, lê-se apenas, no laudo do censor escrito à mão, “A falta de gosto impede a liberação da letra”:

Figura I – Tiro ao Álvaro



Fonte: www.documentosrevelados.com.br (2017)

Assim, chega-se à década de 1970, que tem sua primeira metade marcada pelos já mencionados “anos de chumbo”. Nesse contexto, recebem os censores a música “Cálice”, de autoria de Chico Buarque e Gilberto Gil. A letra da canção já havia sido censurada em 1973 e liberada cinco anos mais tarde, em 1978. Segue, na sequência, a composição com anotações feitas à mão pelo agente do DCDP:

campo artístico e pela forte perseguição aos meios de comunicação que foi infringido principalmente após o AI-5:

No começo dos 1970, o campo artístico-cultural protagonizado pela esquerda viveu um momento paradoxal. Por um lado, estava cerceado pela censura rigorosa às artes, sofrendo com a repressão direta a artistas engajados. Por outro, passava por um momento criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado e pelo papel político que assumiu como lugar de resistência e da afirmação de valores antiautoritários. (NAPOLITANO, 2017, p. 173).

Com relação à música de Chico e Gilberto, a duplicidade da palavra cálice, que já foi apresentada, indica um tom de protesto com relação à censura em si, na busca de evidenciar que a censura existia e era praticada de forma muito sistemática. Já na sua primeira estrofe, a música de Buarque e Gil traz os seguintes versos: “Como beber dessa bebida amarga/Tragar a dor, engolir a labuta/Mesmo calada a boca resta o peito/Silêncio na cidade não se escuta” (BUARQUE; GIL, 1973), indicando, talvez, que os compositores tivessem conhecimento de alguma prática de tortura usada naquele período.

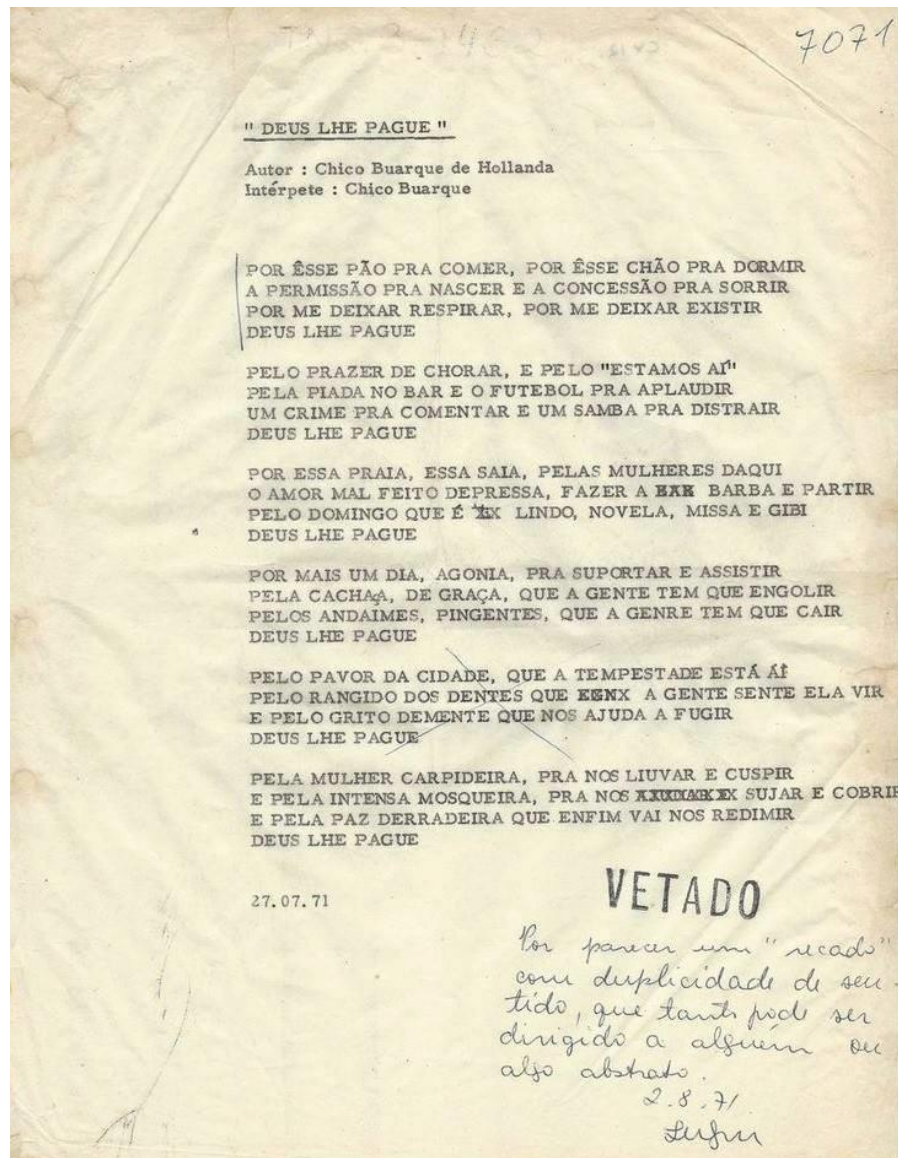
Em seguida, no verso “De que me vale ser filho da santa/Melhor seria ser filho da outra” (BUARQUE; GIL, 1973), é possível ver também uma duplicidade de sentido e um tom de crítica à igreja, que, de certa forma, apresentava apoio ao regime imposto no país. Mais adiante, tem-se o verso “Como é difícil acordar calado/Se na calada da noite eu me dano/Deixa eu lançar um grito desumano/Que é uma maneira de ser escutado” (BUARQUE; GIL, 1973) que busca mostrar ainda as práticas dos serviços de espionagem que agiam no sumiço repentino de pessoas, falando mais uma vez da censura que tinha como intuito calar a voz dos cantores. Na mesma estrofe da música, são cantados os versos: “Esse silêncio todo me atordo/Atorreado eu permaneço atento/Na arquibancada prá a qualquer momento/Ver emergir o monstro da lagoa” (BUARQUE; GIL, 1973). Nos versos apresentados, o monstro da lagoa também pode ser entendido como uma figura de linguagem que pode se referir à prática abusiva dos órgãos do governo responsáveis pelo controle da população.

Em sua última estrofe, a música ainda apresenta alguns versos de destaque: “Talvez o mundo não seja pequeno/Nem a vida um fato consumado/Quero inventar o meu próprio pecado/Quero morrer do meu próprio veneno/Quero perder de vez tua cabeça/Minha cabeça perder teu juízo” (BUARQUE; GIL, 1973). Esses versos, de certa forma, incitam o povo a lutar por maior liberdade e mostram que o mundo, ou

suas vidas, não é algo estático, limitado e preestabelecido. Os versos evidenciam que as pessoas podem e devem buscar se libertar das condições limitadas em que viviam.

Além dessa música, muitas outras foram as canções cortadas em sua íntegra, impedidas de serem gravadas e reproduzidas no país todo ou em determinados estados. É o caso também da música "Deus lhe pague", de Chico Buarque de Hollanda, composta em 1971. Ela teve sua liberação com a abertura política ocorrida em 1978, quando muitos exilados puderam voltar ao país. Na sequência, segue imagem com a letra da música:

Figura III – Deus lhe pague



Fonte: Arquivo Nacional, Serviço de Censura de Diversões Públicas, TN_2.3.7462

Em seu parecer, feito à mão, o censor que vetou a canção escreveu apenas: “Por parecer um ‘recado’ com duplicidade de sentido, que tanto pode ser dirigido a alguém ou algo abstrato”, tendo destacado apenas a primeira estrofe e riscado a quinta estrofe da música. O segundo verso da primeira estrofe “A permissão pra nascer e a concessão pra sorrir” (HOLLANDA, 1971) faz alusão ao alto controle que os agentes e a polícia faziam sobre a população. Já na segunda estrofe, é apresentado o verso “Pela piada no bar e o futebol ora aplaudir” (HOLLANDA, 1971), quando o autor faz menção ao tricampeonato mundial da seleção brasileira de futebol, conquistado no ano anterior à composição desta música, servindo como grande atração para desviar o foco da população com relação aos problemas internos do Brasil. Já na estrofe que foi riscada, Buarque faz clara menção ao clima tenso que se vivia nas cidades, diretamente relacionado ao medo que o povo sentia das ações da polícia.

Para fazer um contraponto a esse período, será apresentada mais uma canção da segunda metade da década de 1970. Trata-se da música “O Bêbado e a Equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, e gravada por Elis Regina, em 1979. A canção já está fora do período de maior repressão da censura, mas, ainda assim, foi censurada por muitos motivos que ficaram entendidos nas entrelinhas da canção. Um dos primeiros pontos de contestação é justamente a lembrança dos exilados, na figura de Henfil que, como indica Faria (2015), havia “enterrado” Elis em suas charges de jornal quando a cantora entoou o Hino Nacional nas Olimpíadas Militares de 1972. Segue a letra da canção “*O bêbado e a equilibrista*”:

Caía a tarde feito um viaduto
 E um bêbado trajando luto
 Me lembrou Carlitos...
 A lua
 Tal qual a dona do bordel
 Pedia a cada estrela fria
 Um brilho de aluguel
 E nuvens!
 Lá no mata-borrão do céu
 Chupavam manchas torturadas
 Que sufoco!
 Louco!
 O bêbado com chapéu-coco
 Fazia irreverências mil
 Pra noite do Brasil.
 Meu Brasil!...
 Que sonha com a volta
 Do irmão do Henfil.
 Com tanta gente que partiu

Num rabo de foguete
 Chora!
 A nossa Pátria
 Mãe gentil
 Choram Marias
 E Clarices
 No solo do Brasil...
 Mas sei, que uma dor
 Assim pungente
 Não há de ser inutilmente
 A esperança...
 Dança na corda bamba
 De sombrinha
 E em cada passo
 Dessa linha
 Pode se machucar...
 Azar!
 A esperança equilibrista
 Sabe que o show
 De todo artista
 Tem que continuar
 (BOSCO; BLANC, 1978)

A música em si não apresenta um texto explicitamente engajado, como outras canções do mesmo período. O que ela apresenta, na verdade, é o amplo uso de figuras de linguagem com o intuito de burlar os agentes da censura. Nesse sentido, o bêbado faz uma analogia à sociedade brasileira que passava por um momento de aparente “inércia”, desacreditada com relação a uma perspectiva de mudança. Por outro lado, a equilibrista faz justamente uma analogia à esperança dessa sociedade de que as coisas pudessem realmente mudar.

Nos versos “Que sonha com a volta/Do irmão do Henfil/Com tanta gente que partiu” (BOSCO; BLANC, 1978), os compositores lembram Betinho, irmão do cartunista Henfil, que era sociólogo e estava exilado no México. O fato de lembrar alguém que estava exilado mostra o interesse dos compositores de evidenciar os problemas do país. Essa menção direta a um exilado faz com que a sociedade receba muito bem essa música, transformando-a ainda no hino da campanha pela anistia dos exilados. Em outra estrofe da canção, são apresentados dois nomes: “Chora!/A nossa Pátria/Mãe gentil/Choram Marias/E Clarices/No solo do Brasil”. Essas Marias e Clarices remetem a esposas de presos políticos, dos quais as esposas não tiveram mais notícias. Assim, a música foi vetada mesmo após uma diminuição na intensidade de prática censória.

Legalmente, os compositores já contavam com alguma liberdade que, no início da década de 1970, não tinham. Sem o respaldo do AI-5, que havia encerrado seu

período de vigência em 1978, a música foi liberada em pouco tempo. Por fazer ainda uma menção a pessoas exiladas, a canção foi entoada no retorno de Betinho ao Brasil, sendo, assim, reconhecida como o hino da anistia. Assim, Napolitano (2017) relaciona a anistia como parte integrante do processo de abertura política e menciona um fato ocorrido em novembro de 1978:

Em novembro daquele ano, realiza-se o Congresso pela Anistia, dando consistência às reivindicações da campanha que não apenas pediam ‘anistia, ampla, geral e irrestrita’, mas exigiam punição para torturadores, informações sobre os desaparecidos e incorporavam a luta pelas ‘liberdades democráticas’ e pela ‘justiça social’, cobrindo todo o arco das oposições. (NAPOLITANO, 2017, p. 297, grifos do autor).

Outro subterfúgio muito usado por alguns compositores era a criação de pseudônimos, a fim de desviar a atenção que os censores dedicavam para alguns deles em específico. Um compositor que se destaca com essa prática é Chico Buarque de Hollanda. Utilizando o pseudônimo de Julinho de Adelaide, enviou músicas usando esse nome para driblar o cerco da censura. Uma das músicas desse pseudônimo que merece destaque é “*Acorda, Amor*”, composta em 1974, e enviada para o DCDP para que adquirisse a liberação para a gravação. Segue a íntegra da letra:

Acorda amor
 Eu tive um pesadelo
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição
 Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão
 Acorda amor
 Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão da escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passa vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão
 Se eu demorar uns meses
 Convém, às vezes, você sofrer
 Mas depois de um ano eu não vindo
 Ponha roupa de domingo
 E pode me esquecer
 Acorda amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você o bicho pega
 Se fica não sei

Atenção
 Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa não reclame
 Clame, chame lá, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 (não esquece a escola, o sabonete e o violão)
 (ADELAIDE, 1974)

É interessante ressaltar que a canção foi liberada, uma vez que não se tratava, oficialmente, de Chico Buarque e sim de outro compositor, Julinho de Adelaide. A música trata de forma geral da ação da polícia chegando à residência de um indivíduo. Evidencia, também, algumas condutas não tão corretas adotadas pelos agentes oficiais, como a prisão na calada da noite e a invasão de residências a fim de levar pessoas para depoimentos e prisões arbitrárias. A música mostra ainda a incerteza vivida pelas pessoas que paravam dentro das delegacias e de outros prédios públicos, principalmente com relação a sua liberdade. Isso fica bem claro no trecho: "Se eu demorar uns meses/Convém, às vezes, você sofrer/Mas depois de um ano eu não vindo/Ponha roupa de domingo/E pode me esquecer" (ADELAIDE, 1974).

A aprovação da música pelos censores serviu ainda para dar comprovação a uma suspeita que muitos artistas tinham, mas que não havia provas concretas com relação a isso: a existência de uma lista com os nomes dos compositores que haviam sido censurados. Isso é também apontado por Homem (2009):

Compositores que já tivessem uma letra proibida ficavam marcados e passavam a integrar uma espécie de lista maldita da censura. Suas canções, muitas vezes, eram vetadas simplesmente por terem o nome nesse índice. Apostando na existência da tal lista e na falibilidade dos censores, Chico compôs 'Acorda, amor' com os pseudônimos de Juninho da Adelaide e Leonel Paiva, autores contra os quais não pesava nenhuma suspeita. Ele tinha razão. (HOMEM, 2009, p. 125, grifo do autor).

Com a progressiva liberdade que os compositores passaram a ter para elaborar suas canções, chega-se à década de 1980, quando o rock nacional ganha força, junto com o surgimento e grande repercussão das bandas de rock que foram criadas, principalmente, na Capital Federal, como, por exemplo, Capital Inicial, Legião Urbana e Aborto Elétrico. Essas bandas tinham nas suas canções um apelo politizado muito forte.

É importante lembrar que, nesse momento, o Brasil já vivia um progressivo processo de abertura política, permitindo justamente que as músicas evidenciassem

mais as situações vividas na sociedade brasileira. Assim, apresenta-se a música “*Que país é esse?*”, gravada pela primeira vez pela banda Aborto Elétrico, sendo censurada à época e regravaada pela banda Legião Urbana em 1986:

Nas favelas, no Senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a Constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é esse?
 Que país é esse?
 Que país é esse?

No Amazonas, no Araguaia
 Na Baixada Fluminense
 No Mato Grosso e nas Gerais
 E no Nordeste tudo em paz

Na morte eu descanso
 Mas o sangue anda solto
 Manchando os papéis, documentos fiéis
 Ao descanso do patrão

Que país é esse?
 Que país é esse?
 Que país é esse?
 Que país é esse?

Terceiro Mundo se for piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão
 Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão

Que país é esse?
 Que país é esse?
 Que país é esse?
 Que país é esse?
 (RUSSO, 1986)

Já nos primeiros versos da música, o compositor sugere que existiam muitas “sujeiras” nem tão escondidas, inclusive no Senado Nacional. Isso fica bem claro quando se leem os seguintes versos: “Nas favelas, no Senado/Sujeira pra todo lado/Ninguém respeita a Constituição” (RUSSO, 1978), tornando, assim, evidente o período conturbado que se vivia no Distrito Federal.

Em seguida, no refrão, aparece o verso que dá nome à canção. Em todas as versões em que a letra da música foi gravada, essa parte geralmente é cantada quase que aos gritos, sugerindo um tom de indignação com relação à situação vivida no Brasil, naquele momento. Essa forma de se cantar a música se perpetua e, em muitos

momentos, os interlocutores ainda fazem algum tipo de discurso na busca de evidenciar os problemas existentes. Na atualidade, essa possibilidade de se cantar tais canções e ainda acrescentar uma fala se deve à abertura política que ocorreu e, conseqüentemente, o fim da ditadura militar brasileira, que o “presidente Geisel definiu como ‘lenta, gradual e segura’” (FAUSTO, 2014, p. 270, grifo do autor).

Outra música que marcou época e foi gravada já fora do período de durabilidade do governo militar foi “*Polícia*”, da banda brasileira de rock Titãs. Foi composta pelo guitarrista da banda, Tony Bellotto, e gravada pela primeira vez em 1986:

Dizem que ela existe pra ajudar
 Dizem que ela existe pra proteger
 Eu sei que ela pode te parar
 Eu sei que ela pode te prender

Polícia! Para quem precisa!

Polícia! Para quem precisa de polícia!

Polícia! Para quem precisa!

Polícia! Para quem precisa de polícia!

Dizem pra você obedecer
 Dizem pra você responder
 Dizem pra você cooperar
 Dizem pra você respeitar

Polícia! Para quem precisa!

Polícia! Para quem precisa de polícia!

Polícia! Para quem precisa!

Polícia! Para quem precisa de polícia!
 (BELLOTTO, 1986)

Essa canção apresenta, já em seus primeiros versos, um questionamento com relação à atuação da polícia na sociedade de então: “Dizem que ela existe pra ajudar/Dizem que ela existe pra proteger/Eu sei que ela pode te parar/Eu sei que ela pode te prender” (BELLOTTO, 1986). Nesse momento, o país passava pelos seus primeiros meses após o fim do regime ditatorial, buscando uma reorganização interna que viria com o tempo, como indica Fausto:

Quando Sarney assumiu o governo, em 1985, o quadro econômico era menos grave que em anos anteriores. O grande impulso proveniente das exportações permitira a retomada do crescimento. A queda das importações e o avanço das exportações resultaram em um saldo da balança comercial de US\$ 13,1 bilhões. Esse saldo permitia pagar os juros da dívida. Além disso, o Brasil acumulara reservas que chegavam a US\$ 9 bilhões no fim de 1984. Havia assim folga para negociar com os credores externos e o governo podia dar-se o luxo de dispensar o mal-estar causado pelas idas ao FMI, concentrando-se no acordo direto com os bancos credores privados. Mas o problema da dívida externa e interna subsistia a longo prazo, assim como o da inflação, que chegou aos níveis dramáticos de 223,8% em 1984 e 235,5% em 1985. (FAUSTO, 2014, p. 286).

Mais uma música de grande destaque da banda Legião Urbana é “Geração Coca-Cola”, lançada em 1985, também fora do Governo Militar. Ela foi composta pelo vocalista da banda, o cantor Renato Russo. Ela não sofreu nenhum tipo de censura e carrega em seus versos um teor crítico com relação à imposição cultural e comercial dos produtos oriundos dos EUA dentro do mercado de consumo brasileiro, principalmente a classe média. Isso acontece, pois o período da ditadura é marcado pela aproximação com o mercado norte-americano, importando uma variedade muito grande de produtos de lá. Em seguida, apresenta-se a letra de “*Geração Coca-Cola*” na íntegra:

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados dos Usa, de 9 às 6

Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola
Geração Coca-Cola

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião

Somos o futuro da nação
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola

Depois de vinte anos na escola
 Não é difícil aprender
 Todas as manhas do seu jogo sujo
 Não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa
 E aí então, vocês vão ver
 Suas crianças derrubando reis
 Fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução
 Somos burgueses sem religião
 Somos o futuro da nação
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 Geração Coca-Cola
 (RUSSO, 1985)

As músicas escolhidas para apresentar a década de 1980 apontam para a progressiva liberdade de se expressar o que se vivia naquele momento. Por outro lado, essa liberdade era “utilizada” com maior “destreza” no meio musical. Nesse sentido, é nítido que, enquanto se apresentavam esses temas polêmicos nas canções, a sociedade em geral ainda não se sentia confortável para debater sobre política de forma mais aberta. A crítica à política mercadológica nacional se torna evidente nos versos iniciais da música: “Quando nascemos fomos programados/A receber o que vocês/Nos empurraram com os enlatados dos Usa, de 9 às 6” (RUSSO, 1985). Além dessa crítica, fica evidente ainda um apelo ao consumo em excesso, que foi possível através de políticas de controle da inflação implantadas pelo novo Presidente José Sarney, como esclarece Fausto:

A 28 de fevereiro de 1986, Sarney anunciou ao país o Plano Cruzado, por uma rede nacional de rádio e televisão. O cruzeiro seria substituído por uma nova moeda forte – o cruzado – na proporção de 1000 por 1; a indexação foi abolida; os preços e a taxa de câmbio foram congelados por prazo indeterminado e os aluguéis por um ano. Houve preocupação em não se agravar e até em melhorar a situação dos trabalhadores. Reajustou-se o salário mínimo pelo valor médio dos últimos seis meses, mais um abono de 8%. Os reajustes posteriores seriam automáticos, sempre que a inflação chegasse a 20%. (FAUSTO, 2014, p. 287).

Essas políticas governamentais geraram ainda, segundo Fausto (2014), uma espécie de euforia e confiança exagerada na recuperação da economia nacional. Incentiva-se, assim, um aumento repentino no consumo da população em geral e da classe média especificamente.

Em seguida, o compositor insere na canção os seguintes versos: “Somos os filhos da revolução/Somos burgueses sem religião/Somos o futuro da nação” (RUSSO, 1985). Isso indica o quanto os representantes dos movimentos culturais estimulavam a sociedade, como um todo, a participarem de forma mais ativa dos acontecimentos que permeavam suas vidas e a vida do país. Em seguida, nos versos “Vamos fazer nosso dever de casa/E aí então, vocês vão ver/Suas crianças derrubando reis/Fazer comédia no cinema com as suas leis” (RUSSO, 1985), o autor sugere que as novas gerações devam tomar a frente na luta ativa, para fazer parte, ou até mesmo, protagonizar as transformações que eram necessárias para a sociedade de então.

Assim mesmo, depois do governo militar ter fim, é possível notar que grande parte da população ainda não se sentia confortável para falar da política nacional. Por essa razão, as canções apresentadas anteriormente, referentes à década de 1980, causaram, em certo ponto, espanto entre os ouvintes mais conservadores. Isso porque os compositores consideravam não ser de bom tom veicular canções que questionassem tão abertamente o sistema de governo que vigorava até pouco tempo atrás.

Atualmente, já é perceptível que tais canções não causam mais estranheza ou espanto aos ouvintes que, em geral, até gostam de ouvir algumas das canções aqui citadas. No entanto, não se dão conta de quão impactantes essas letras foram a seu tempo ou do quanto elas desafiaram o Governo Militar. É a história viva que a música perpetua para as próximas gerações acerca de um período histórico marcado pela falta de liberdade de expressão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A censura foi praticada de forma muito intensa durante todo período da Ditadura Militar. Em alguns momentos, envolveu diferentes temáticas, em outros, foi um pouco menos diversa na sua abrangência. É possível ainda perceber que a censura foi exercida de forma diferenciada se comparada a sua prática sobre a imprensa e aos métodos utilizados no meio artístico em geral e musical especificamente. No decorrer dos anos em que o regime permaneceu em vigência, muitas foram as restrições impostas para a população.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é que originalmente a prática censória não contava com um aparato legal que atendesse plenamente às necessidades dos militares. Nesse sentido, os agentes do governo se valeram de leis de censura anteriores, que não tinham como propósito direto controlar a opinião pública, estabelecendo apenas conteúdos aceitáveis. Assim, já com o governo militar em andamento, foram implantados Decretos-Leis e Atos Institucionais com o propósito de regulamentar a censura e dar a ela todo o aparato de que precisava para, realmente, barrar manifestações públicas de artistas que eram contra o sistema vigente.

É importante destacar ainda que havia realmente “dois tipos” de censura: uma pública, que contava com o apoio de uma grande parcela da população e estava sempre na mídia, e uma outra que tinha um caráter “clandestino”, que funcionava de forma mais camuflada e exercia um controle mais direto sobre grupos específicos, dando suporte para a primeira funcionar com força máxima. Justamente por haver um controle muito grande, foi percebido, também, que, em vários momentos, os jornalistas e compositores acabavam infringindo a si mesmos a autocensura, ato de coibir sua própria produção a fim de alcançar a liberação do seu trabalho. Homem (2009) ressalta esse traço do trabalho de Chico Buarque de Hollanda quando apresenta trechos de entrevistas do cantor falando de sua prática de autocensura.

Para reforçar as averiguações com relação à censura, foi constatado que havia ainda uma prática diversificada da censura. Ela acontecia de forma prévia. Nesse momento, os materiais que seriam lançados eram enviados aos departamentos responsáveis, como o DCDP, por exemplo. Além desse caráter prévio de aprovação, ainda ocorria a “censura presencial”. Assim, em muitos momentos, era notada a presença de um ou mais agentes dos departamentos de controle que ali estavam para

averiguar se o material censurado em sua íntegra ou parcialmente seria apresentado com as alterações indicadas ou se não seria apresentado. Essa segunda forma de censura ocorria mais comumente nas emissoras de TV que contavam ainda com uma grade de programação com muitos programas ao vivo, além dos rádios e eventos públicos, como os Festivais de Música das décadas de 1960, 1970 e 1980.

É nítido ainda que a presença de equipamentos de mídia em massa, como a televisão e o rádio, facilitou a circulação de ideias. Esse aspecto de massificação preocupou os agentes censores que dedicaram uma atenção redobrada sobre esses dois meios de comunicação.

Foi constatado ainda que muitos foram os artistas que trabalharam de forma mais ativa na luta contra a censura ou para evidenciar a sua prática. Nesse sentido, foram destacadas algumas correntes musicais, bem como artistas que dentro delas atuaram. Ficou nítido que os cantores e compositores da MPB assumiram, de forma mais aberta, sua opinião com relação à política brasileira. Cada artista e cada corrente musical mostraram sua militância de formas diferentes. A própria Tropicália apresentava um forte discurso antimilitarista tendo nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil seus maiores expoentes de militância. Na MPB, destacam-se nomes como Geraldo Vandré, Aldir Blanc e Chico Buarque.

Ficou visível ainda como alguns grupos de cantores e compositores passaram quase “ílesos” pelo período da ditadura, como é o caso de alguns cantores da Jovem Guarda. Essa, por ter um caráter mais divertido e ter composições aparentemente inofensivas, sofreu pouco com a ação dos agentes dos departamentos de controle governamentais.

É bastante perceptível ainda como alguns cantores tinham a capacidade de arrebanhar grandes públicos e alcançar altos índices de audiência na TV. Além disso, fica claro também como isso incomodava os agentes. Faria (2015), em sua biografia musical sobre Elis Regina, aponta para a atenção especial que era dedicada à cantora por parte do DCDP, além do grande público que sempre acompanhava a cantora em seus shows. Um catalisador para este grande público, não apenas de Elis, foi justamente a massificação da venda dos aparelhos televisores e o barateio nos custos de transmissão, uma vez que, em meados dos anos 1960, sua tecnologia foi aprimorada, dando a possibilidade de gravar programas em estúdio para posterior transmissão. Outros cantores que agitavam milhares de pessoas são Jair Rodrigues,

que tinha espaço cativo em programas de TV semanais, além de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que comandavam o programa Jovem Guarda da TV Record.

Um facilitador de disseminação da cultura musical do sudeste foram os festivais de música, que ocorriam nos teatros e eram televisionados em rede nacional. Esses geravam uma premiação e contavam com uma participação em larga escala do público, que participava ativamente dos eventos. Foi nesses festivais que muitos dos grandes compositores do período se lançaram no mercado fonográfico da época, buscando sempre apresentar suas músicas engajadas com o intuito de mostrar ao público a dura realidade por eles vivida. Zan (2001) aponta esses festivais como uma das grandes vitrines do trabalho dos compositores de então.

Quanto a uma possível neutralidade da Jovem Guarda, essa pode ser justificada pelo fato dessa não ter sofrido com os ataques dos censores. Em geral, o programa de TV que deu origem ao movimento buscava apenas o entretenimento de seu público, apresentando um trabalho mais leve para que seus espectadores pudessem relaxar ouvindo suas músicas. Por outro lado, é essa mesma Jovem Guarda e seu produto cultural, o iê-iê-iê, que darão origem, aliados ao tropicalismo e ao rock engajado dos anos de 1980. Em bandas como a Aborto Elétrico e seus compositores, Renato Russo e Tony Bellotto, há as principais manifestações antimilitares da década de 1980.

Por fim, a análise das composições permitiu ter uma ideia geral de como os censores enxergavam a ação de alguns compositores. Foi possível perceber que nem sempre as músicas tinham um teor politizado, como se esperava. Inclusive foi apresentada a canção “*Tiro ao Álvaro*”, que havia sido composta e gravada ainda na década de 1950. Mesmo assim, a canção foi submetida ao crivo da censura, não alcançando aprovação. Como mencionado, o parecer do censor não deixa muito claro se a reprovação da canção se dá pelos erros ortográficos utilizados para satirizar a canção ou se pela falta de identificação do estilo musical a que a música pertence.

Fica claro ainda que, em muitos casos, músicas foram censuradas, mesmo não apresentando conteúdo nitidamente engajado, simplesmente por terem sido compostas por este ou aquele compositor. É o caso de Chico Buarque, que, para burlar a censura que lhe era infringida, criou um pseudônimo. Nesse caso, o cantor alcançou a aprovação até mesmo de canções que abordavam temas “críticos” para o contexto.

Outro subterfúgio que ficou evidente neste estudo foi o uso de palavras com duplicidade de sentido e interpretação. Essa prática ficou muito clara. Mas nem sempre ela era eficiente. É o caso, por exemplo, da canção “*Cálice*”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, que foi censurada em sua íntegra e no parecer feito à mão pelo censor na própria folha datilografada com a letra consta anotações do mesmo com relação a palavra “cálice. Assim, fica evidente a intenção dos compositores e o entendimento que o censor teve em relação a isso.

Em tempo, os anos de 1980 oferecem uma relativa liberdade produtiva, uma vez que a vigência do AI-5 havia se encerrado e o país passava por um gradual processo de abertura política até o fim por completo do Governo Militar, com as eleições à presidência da República. Nesse contexto, as bandas de rock estavam em alta e ganhavam muito espaço no mercado. Mesmo assim, composições como “*Polícia*”, “*Geração Coca-Cola*” e “*Que país é esse*”, todas da banda Aborto Elétrico, foram censuradas por apresentarem alguma crítica ao governo ou a políticas econômicas. Essas canções foram liberadas, conseqüentemente, com o final da Ditadura. No entanto, percebe-se que, mesmo com o fim da Ditadura, os grupos mais conservadores ficavam escandalizados com o teor das músicas que vinham sendo lançadas naqueles anos.

Este trabalho, todavia, não esgota as possibilidades de estudo. Muito pelo contrário, ele abre espaço ainda para buscar mais canções a serem analisadas. Além de poder sempre lançar novos olhares sobre a temática, buscaram-se novas abordagens. Dessa forma, ampliam-se os conhecimentos sobre esse período e temática, que muito tem a oferecer para que se possa ter um panorama geral das origens e conseqüências da música brasileira das décadas de 1960 até 1980.

REFERÊNCIAS

ADELAIDE, Julinho; PAIVA, Leonel. *Acorda Amor*. In HOMEM, Wagner. *Histórias de Canção: Chico Buarque*. São Paulo, SP: Leya, 2009.

BARBOSA, Adoniran. *Tiro ao Álvaro*. Disponível em: <<https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/documento-mostra-censurada-letra-de-tiro-ao-alvaro-de-adoniram-barbosa/>>. Acesso em: 11 set. 2017.

BELLOTO, Tony. *Polícia*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/titas/policia.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

BOSCO, João; Blanc, Aldir. *O bêbado e a equilibrista*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/elis-regina/o-bebado-e-a-equilibrista.html>>. Acesso em: 12 set. 2017.

BRASIL. *Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm ato institucional 5>. Acesso em: 21 jun. 2017.

_____. *Constituição dos Estados Unidos do Brasil (de 18 de setembro de 1946)*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm>. Acesso em: 04 nov. 2017.

_____. *Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

_____. *Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0043.htm>. Acesso em: 24 jun. 2017.

_____. *Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm>. Acesso em: 21 jun. 2017.

_____. *Lei nº 2.083, de 12 de novembro de 1953*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L2083.htm>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BUARQUE, Chico. *Deus lhe pague*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/deus-lhe-pague.html>>. Acesso em: 12 set. 2017.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales*. São Paulo, SP: UNESP, 2. ed, 1992.

_____. *O que é história Cultural?* Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2 ed. 2008.

CAROCHA, Maika Lois. *A Censura musical durante o regime militar (1964 – 1985)* 2006. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940/5584>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

CHARTIER, Roger. *O Mundo como Representação*. 1991. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 23 maio 2017.

_____. *Textos, Impressões, Leituras*. In. HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2. ed, 2001.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. *As duas censuras no Regime Militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 1978*. 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13815>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

FARIA, Arthur de. *Elis, uma biografia musical*. Porto Alegre, RS: Arquipélago Editorial, 2015.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo, SP: Edusp, 2. ed, 2014.

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

_____. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.

GIL, Gilberto; BUARQUE, Chico. *Cálice*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/calice.html>>. Acesso em: 11 set. 2017;

HERMANN, Jennifer. *Reformas, endividamento externo e o “Milagre” Econômico*. In. GIAMBIAGI, Fabio; VILLELA, André; CASTRO, Lavinia Barros de; HERMANN, Jennifer. *Economia Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2. ed, 2011.

HOMEM, Wagner. *Histórias de Canção: Chico Buarque*. São Paulo, SP: Leya, 2009.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Histórias de Canção: Tom Jobim*. São Paulo, SP: Leya, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, SP: Contexto, 2017.

_____. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política*. In. Revista Brasileira de História. Vol. 24 nº 47. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010201882004000100005&script=sci_arttext&tIng=es>. Acesso em: 04 mar. 2017.

_____. *A Música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2017.

_____. *História e Música: História cultural da Música Popular*. Belo Horizonte, MG: Autentica, 2002;

_____. *Os Festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966 – 1968)*. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *O Golpe e a Ditadura Militar 40 anos depois (1964 – 2004)*. Bauru, SP: EDUCSC, 2004.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. *A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o Programa Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0139.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2017.

RUSSO, Renato. *Que país é esse?* Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/que-pais-e-esse.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. *Geração Coca-Cola*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/geracao-coca-cola.html>>. Acesso em: 16 set. 2017.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *A Modernização Autoritária: Do Golpe militar à redemocratização*. In: LINHARES, Maria Yeda (org); CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; MONTEIRO, Hamilton de Mattos; FRAGOSO, João Luís; MENDONÇA, Sônia Regina de; BASILE, Marcello Otávio N. de C. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 9. ed, 1990.

SUKMAN, Hugo. *Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, SP: Editora 34, 2. ed, 2010.

VANDRE, Geraldo. *Pra não dizer que não falei de flores*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/pr-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores.html>>. Acesso em: 10 set. 2017.

VELOSO, Caetano. *É proibido proibir*. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/e-proibido-proibir.html>>. Acesso em: 12 set. 2017.

ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*. In: *Música Popular em Revista*. Ano 2, vol 1, Campinas, SP, 2013. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/169/173>>. Acesso em: 03 set. 2017.

_____. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. In: *EccoS Revista Científica*. Vol 3, nº 1. São Paulo, SP, 2001. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/715/71530108.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2017.