

## **A censura política da Divisão de Censura de Diversões Públicas à música de protesto no Brasil (1969-1974)**

Amilton Justo de Souza \*

**Resumo.** O presente trabalho trata-se de pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em História da UFPB, e tem por objetivo discutir alguns critérios utilizados pelos Técnicos de Censura e/ou Censores Federais da ditadura militar brasileira, entre 1969 e 1974, para classificar uma canção como de protesto político contra a ordem vigente, contribuindo então para o conjunto de estudos historiográficos sobre a censura musical e a música de protesto no Brasil. Portanto, partimos da tese de que além da “censura moral e dos bons costumes” que imperava na música popular brasileira desde 1946, também houve no Brasil uma censura política em relação a essa mesma música, principalmente entre 1969 e 1974, quando do “endurecimento” do regime militar pela chamada “linha dura” do governo.

**Palavras-chave:** Censura Política, Música de Protesto, Ditadura Militar Brasileira.

**Abstract.** The present work treat of investigation in proceeding in the Program of Post-Graduation in History from the UFPB, and have by purpose to discuss any criterions utilizeds throughs Censure Technicians and/or Federals Censors from the military dictatorship brazilian, between 1969 and 1974, for to classify a song as of politics protest opposite the order in vigour, contributing then for the collection of studies historyspellings on the music censure and the protest music in the Brazil. So, departure from the thesis of which yonder from the “moral censure and habits good” which governed in the popular music brazilian since 1946, too happen in the Brazil a politics censure in relation the that even music, mainly between 1969 and 1974, when of “hardness” of military regiment through called “solid raw” of governement.

**Keywords:** Politics Censure, Protest Music, Military Dictatorship Brazilian.

Por tratar-se de pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em História da UFPB, optamos por fazer uma discussão introdutória relacionando algumas de nossas fontes com o nosso objeto de pesquisa: “A censura política da DCDP à música de protesto no Brasil, entre 1969 e 1974”.<sup>1</sup> Portanto, partimos da tese de que além da “censura moral e dos bons costumes” que imperava na música popular brasileira desde 1946, também houve no Brasil uma censura política em relação a essa mesma música, principalmente entre 1969 e 1974.

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História

<sup>1</sup> A DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) foi criada em 1946, pelo Decreto n° 20.493.

E assim, por abranger tanto a censura política quanto a música de protesto,<sup>2</sup> isto é, por estar na interface entre a história política e a história cultural, vamos falar um pouco, inicialmente, sobre esses dois campos, iniciando uma discussão sobre algumas de nossas fontes, como Decretos-leis e/ou Leis, além de Informes e Pareceres elaborados pelos Técnicos de Censura, como tratados mais adiante.

### **Censura política à música de protesto no Brasil: entre a (Nova) História Política e a (Nova) História Cultural**

Como pretendemos trabalhar na articulação de dois campos: história política e história cultural, será necessário aqui, primeiramente, esclarecer um pouco o que vem a ser essa nova história política, pois, por ter a história política como um dos campos, é sempre bom falar das novas perspectivas da história política presentes na historiografia.

Assim, Jacques Julliard (1995: 180-181) se mostrou favorável à condenação a que fora submetida a história política de inspiração positivista, e sumariou os principais considerandos do julgamento da seguinte forma:

*A história política é psicológica e ignora os condicionamentos; é elitista, talvez biográfica, e ignora a sociedade global e as massas que a compõem; é qualitativa e ignora as séries; o seu objetivo é o particular e, portanto, ignora a comparação; é narrativa e ignora a análise; é idealista e ignora o material; é ideológica e não tem consciência de sê-lo; é parcial e não o sabe; prende-se ao consciente e ignora o inconsciente; visa os pontos precisos, e ignora o longo prazo; em uma palavra, [...] é uma história factual.*

Para ele, uma história política com esses requisitos deveria mesmo ser condenada e ter má reputação entre os jovens historiadores. Entretanto, escrevendo em 1974, Julliard (1995: 182-183) diz: “hoje em dia, dissipou-se a ilusão de que se pode fazer desaparecer o universo político, colocando em seu lugar aquilo que ele esconderia”, chamando isso de um retorno ou “volta do político”. Uma renovação da história que se fazia em contato com a ciência política, segundo ele, por isso, agora o historiador político deveria encarar a

---

<sup>2</sup> Utilizamos o termo “música de protesto” e não “música engajada”, para sermos fiel às nossas fontes, como utilizadas mais adiante. Além disso, não seguimos uma diferenciação entre “música de protesto” e “música engajada”, mesmo assim, se for para seguir essa divisão, acreditamos que a “música engajada” está mais para a música produzida no início da década de 1960, por uma ala da Bossa Nova, e sob a orientação do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), enquanto que a “música de protesto” se desenvolve mais a partir de meados daquela década, por meio dos Festivais de Canções (TINHORÃO, 1998: 307-349).

temporalidade sob o ângulo da permanência, não apenas da mudança, além de ser necessário renunciar à continuidade do tempo homogêneo (JULLIARD, 1995).

Nesse sentido, após esse descrédito a que fora submetida à história política tradicional, sendo ora anedótica, individualista e idealista, e ora factual, subjetivista e psicologizante, o que explica o descrédito a que foi lançada, no entanto, René Rémond (1996: 26) destaca que para “a compreensão das inversões de tendências em epistemologia, os fatores exógenos não são suficientes”, pois, segundo o mesmo:

*A virada da sorte da história política não se teria efetuado se não tivesse havido também renovação. [...] Na verdade, ela não é mais a mesma história política, e sua transformação é um bom exemplo da maneira como uma disciplina se renova sob a pressão externa e em função de uma reflexão crítica.*

Já sobre a questão cultural, será importante fundamentar nosso trabalho nos estudos de Roger Chartier sobre a nova história cultural, mais especificamente no que diz respeito às “práticas” e “representações”, pois, em sua fidelidade crítica à história cultural dos *Annales*, e no intuito de compreender as práticas que constroem o mundo como representação, ele menciona o seguinte:

*A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. [...]*  
*As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. [...]*  
*[...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990: 16-17).*

Dessa forma, articulando com nosso objeto de pesquisa, podemos dizer que durante a ditadura militar no Brasil ocorre uma espécie de “luta de representações”, na medida em que os militares procuram, a todo momento, impor o seu domínio, os seus valores e a sua concepção de mundo social, ou seja, de um Brasil democrático politicamente e sem problemas sociais mas, ao mesmo tempo, silenciando através da censura, as “letras” de canções de contestação política e social que representam justamente o contrário do que eles propunham.

Por outro lado, levando em conta a questão da resistência cotidiana à censura que era imposta pela ditadura militar brasileira, vamos procurar nos basear ainda em Michel de Certeau (1994: 47), para tentarmos identificar quais as “estratégias” e/ou “táticas” usadas

pelos compositores e intérpretes para escapar ao cerco da censura, pois, ao falar sobre as diversas táticas, o autor coloca o seguinte:

*Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, [...] uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores” [...].*

Por isso, acreditamos que o uso da metáfora nas composições das canções pode ser visto como uma prática cotidiana do tipo tática, ou seja, uma forma de resistência usada por alguns compositores durante a ditadura militar no Brasil, para fugir do silenciamento e fazer valer, de certa forma, pequenas “vitórias do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’”, como percebemos no Parecer sobre a “letra” da canção “O Medo”, de Taiguara, que foi censurada em 1973, apesar da metáfora que fala: “seus morcêgos de metal cospem fôgo sobre seus filhos”, usada pelo autor.<sup>3</sup>

Assim, apesar de a censura no Brasil está associada ao último período no qual existiu, remetendo logo ao regime militar, segundo Carlos Fico (2004a: 87), fica claro “que a censura explícita de temas estritamente políticos marcou períodos ditatoriais, como o Estado Novo, de Vargas (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985)”. E apesar de considerarmos que não é necessário aqui uma longa recuperação dos primórdios da censura no Brasil, lembramos que durante o Estado Novo cabia principalmente ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), divulgar as características positivas do Estado e de Getúlio Vargas, que transformaria o país no “Brasil Grande”, pois, segundo Alberto Moby (2007: 105, grifo do autor), é preciso ver que nesse período:

*a censura prévia vigiava de perto a música popular e que canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado. Essa vigília [...] não se daria apenas [...] sob a forma da coerção pura e simples. Interessava ao Estado Novo, mais que reprimir, “transformar” a música (e o músico) popular numa testemunha do “Brasil Grande” proposto pela ideologia dominante.*

Entretanto, com o desaparecimento do DIP e a queda de Vargas em 1945, a censura não desapareceu, apenas se modificou, como lembra Creuza Berg (2002: 88), ao destacar que

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/documentos>>. Acessado em 30/08/2008.

durante o Governo Dutra, em 1946, por intermédio do Decreto nº 20.493/46, foi estabelecida “a criação do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), subordinado à Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal”.

Esse Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, aprova a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas sobre a censura prévia, ao estabelecer no seu artigo 41, o seguinte:

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

- a) contiver qualquer ofensa ao decôro público;*
- b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de gerir a prática de crimes;*
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;*
- d) fôr capaz de provocar o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes;*
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;*
- f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;*
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacional;*
- h) induzir ao desprestígio das fôrças armadas.<sup>4</sup>*

Segundo Creuza Berg (2002: 89), esse Decreto de 1946 será a essência da censura no regime militar, e todo trabalho que se destinasse ao público, durante o período militar, tinha como “pano de fundo” esses oito itens, estabelecendo “a censura prévia, organizada de maneira extremamente centralizada e dependente do Departamento de polícia Federal”.

A formulação do Decreto de 1946 teve o intuito de reestruturar o Serviço de Censura até o seu fim, com a Constituição de 1988, pois, de acordo com Beatriz Kushnir (2004: 83), “por 42 anos, um mesmo conjunto de artigos e normas balizou as atividades artísticas e orientou a programação de rádio, cinema, teatro, música e até mesmo da TV, muito embora tenha sido instaurado antes do advento deste último veículo”. Ou seja, esse Decreto de 1946, segundo Creuza Berg (2002), é a essência da censura no regime militar, não sendo jamais substituído ou modificado, quer dizer, a censura é que vai se adequando às necessidades do momento por outras legislações como as de 1968, 1969 e 1970.<sup>5</sup>

Então, para Creuza Berg (2002), de 1946 até 1968 a legislação da censura permanece a mesma, sendo alterada, ou melhor, se adequando a partir de 21 de novembro de 1968, com a Lei nº 5.536/68, que cria o Conselho Superior de Censura.<sup>6</sup> Nesse sentido, é importante

---

<sup>4</sup> Ver: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 164.

<sup>5</sup> Os Decretos-leis e/ou Leis são os seguintes, respectivamente: Lei nº 5.536/68; Decreto-lei nº 898/69; e Decreto-lei nº 1.077/70.

<sup>6</sup> Segundo Kushnir (2004), esse Conselho só foi implementado mesmo, mais de uma década depois, em 1979, quando do fim do AI-5 e a consolidação do processo de abertura política, sendo implementado pelo Decreto nº 83.973/79, que regularizou a ação do Conselho Superior de Censura. Assim, a este Conselho caberia rever

destacar que, a partir de novembro de 1968, o artigo 14 alterava para técnico de censura a denominação de censor federal, e os candidatos a esse cargo deveriam prestar concurso público, para o qual exigia-se diploma de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia (BERG, 2002: 92-93; KUSHNIR, 2004: 103), como segue abaixo:

*Art. 14. Fica alterada para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, Código PF 101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal.*

*§1º Para o provimento de cargo da série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º, da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.*

*§ 2º É ressalvada a situação pessoal dos atuais ocupantes de cargos da série de Classes de Censor Federal. [...] <sup>7</sup>*

Assim, aqueles que já ocupavam o cargo de Censor Federal, segundo Creuza Berg (2002: 93), “estariam classificados, de acordo com o nível de escolaridade, em TCs-classe A (até o segundo grau) e classe B (nível superior)”, levando a uma progressiva burocratização do processo censório, com essa reorganização operacional da censura.

Dessa forma, também é interessante mencionar o que a autora assinala a respeito dos censores, destacando que eles não só faziam a censura prévia de uma obra, mas também, “assistiam posteriormente aos espetáculos para averiguar se os cortes, mudanças ou vetos estavam sendo respeitados” (BERG, 2002: 93). Isso no caso do teatro, até 1968. Em relação à música, especificamente, Berg (2002: 93) faz o seguinte comentário: “Os TCs recebiam da DCDP treinamento e apostilas contendo o que deviam ou não censurar e, no caso das músicas, recebiam ainda uma lista de palavras proibidas, além da legislação necessária para fundamentar seus pareceres”.<sup>8</sup>

Vale ressaltar ainda que, de forma semelhante ao que ocorria no teatro, no caso da música os Técnicos de Censura além de praticarem a censura prévia de uma canção, também

---

as decisões finais, em grau de recurso, que fossem relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelos Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, além elaborar normas e critérios que orientassem o exercício da censura, submetendo-se à aprovação do Ministério da Justiça.

<sup>7</sup> Ver: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 182.

<sup>8</sup> Sobre essa lista de palavras proibidas, o cantor e compositor Raul Seixas, faz referência num show ao vivo, realizado em 26/02/1983, na Sociedade Esportiva Palmeiras, ao mencionar que (na época da ditadura) “todo compositor brasileiro recebia um livro com todas as palavras proibidas”, como “povo, gente, escola, universidade; não se podia falar em música”. E citando, de forma irônica, a sua música “Rock das Aranhas”, que havia sido censurada em 1979, diz: “inclusive, surgiu a palavra ‘aranha’, depois de mim; eu fui o precursor da aranha; depois de Deus”. Ver: SEIXAS, Raul. “Rock das Aranhas”. In: *Raul Vivo*. Estúdio Eldorado, 1992. CD.

assistiam posteriormente ao espetáculo em que o cantor/compositor de uma canção censurada se apresentaria, para verificar se os cortes, mudanças ou vetos estavam sendo respeitados. Caso não estivessem sendo respeitados, uma das formas mais rápidas e eficazes de agir, era desligando o som dos microfones para que as partes ou o todo que foi vetado da canção não fosse ouvido, chegando, inclusive, a calar a voz do cantor/compositor naquele exato momento de sua exibição.<sup>9</sup>

Após o Ato Institucional nº5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, com o “endurecimento” do regime pela “linha dura” do governo, são criadas outras legislações censórias, como o Decreto-lei nº 898/69 e o Decreto-lei nº 1.077/70, para dar mais legalidade ainda à censura. Só que, agora, mais voltado para as questões políticas que de “moral e bons costumes”. Assim, em 28 de setembro de 1969, por intermédio do Decreto-lei nº 898, em seu capítulo I, parágrafos 2º e 3º do Art. 3º, se estabelecia como crimes contra a Segurança Nacional e a Ordem Política e Social, a guerra psicológica e revolucionária. E a censura entraria como parte da primeira, como segue:

*Parágrafo 2º A guerra psicológica adversa é o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.<sup>10</sup>*

Já o Decreto-lei de 1970, ainda segundo Creuza Berg (2002), é responsável por cobrir a programação de televisão que não estava prevista na legislação de 1946, devido a televisão chegar ao Brasil em 1950.<sup>11</sup> Portanto, vale ressaltar que esse Decreto-lei 1.077/70 vai estabelecer e reforçar ainda mais a censura prévia da legislação de 1946, na medida em que estabelece em seus artigos 1º e 7º, o seguinte:

---

<sup>9</sup> Como ocorreu com Chico Buarque e Gilberto Gil, quando da apresentação da música “Cálice” (que havia sido censurada, mesmo com o uso da metáfora “cálice”, pelos autores), no Festival Phono 73, promovido pela Phonogram/Philips, em 1973, ao reunir seus artistas em São Paulo, no Palácio de Convenções do Anhembi. Os microfones em que Chico Buarque estava cantando, foram todos desligados, um após o outro, numa verdadeira concretização do “cale-se”. Ver: BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. “Cálice”. In: *Phono 73: o canto de um povo*. Universal Music, 2005. DVD.

<sup>10</sup> Ver: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 43.

<sup>11</sup> Mais especificamente, ela iniciou suas atividades “às 22 horas do dia 18 de setembro de 1950”, quando do anúncio de “TV na Taba”, pela atriz Iara Lins, “o primeiro programa de televisão da América Latina”, num estúdio que foi montado “na sede das rádios Tupi e Difusora, no bairro paulistano de Sumaré” (SEVERIANO, 2008: 346).

*Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação.*

*[...]*

*Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.<sup>12</sup>*

Dessa forma, de acordo com Creuza Berg (2002: 90), mesmo com o SCDP sendo reorganizado no nível operacional para dar conta dos interesses do regime autoritário que tem início em 1964, do ponto de vista legal, segundo ela, “o referencial é o mesmo de 1946, o Decreto 20.493, apenas adequando-se ou atualizando-se às disposições, de acordo com as exigências do momento”. Ou seja, já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo posta em prática desde 1946, através da censura oficial da Divisão de Censura de Diversões Públicas, pois, segundo Carlos Fico (2004b: 269):

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

Entretanto, no caso da música de protesto especificamente, um “Documento Confidencial” do Departamento de Polícia Federal, datado de 1973 (Informe 01/73-DCDP), fazendo referência há uma publicação do jornal argentino *Esquiú* (com uma cópia da publicação, em anexo a este informe, em espanhol), fala da existência de uma suposta organização internacional, com sede em Havana, Cuba, cujo objetivo seria desenvolver a promoção da canção de protesto em cada país, tendo como prioridade em suas “letras” o uso de palavras como sangue, luta, perseguição etc., como segue abaixo:

*O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovida [sic] pela “Casa das Américas”.*

*Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam [sic], etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa à facilidade [de] compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato freqüente com outras manifestações culturais.<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> Ver: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 144-145.

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/documentos>>. Acessado em 25/08/2008.



Como podemos observar, essa cultura específica de uma censura mais ligada à moral, no início, vai se politizando e adquirindo mais especificidade ainda entre os anos de 1969 e 1974. Como atestam também os diversos pareceres dos Técnicos de Censura, em que aparecem os motivos porque uma determinada canção era vetada, como a música “O Equilibrista”, de Gonzaguinha, que tem no seu Parecer datado de “4.4.73”, escrito: “Texto de protesto” e “Conteúdo político”.<sup>14</sup>

Assim, apesar de dizer que é um equívoco historiográfico associar a “censura moral”, estritamente, à ditadura militar, o próprio Fico (2004b: 270) diz que, mesmo assim, “seria incongruente não identificar as especificidades de tal censura durante o período militar”, acrescentando o seguinte:

*Quando a linha dura definitivamente assumiu o poder, com o AI-5, a censura moral das diversões públicas também passou a se preocupar, de maneira mais enfática, com a política. Doravante, não apenas os palavrões ou as cenas de nudez estavam sob a mira da DCDP, mas também os filmes políticos, as músicas de protesto, as peças engajadas.*

Nesse sentido, podemos dizer que após o golpe de 1964, aquela censura específica da “moral” passou a fazer parte de uma cultura política então em voga no Brasil, durante o regime militar, ou seja, havia entre as diversas correntes que governaram o país durante a ditadura militar, de acordo com Fico (2004b: 272), os “traços de uma cultura política que animava os militares e que podem ser reunidos sob a expressão ‘utopia autoritária’. Esta utopia assentava-se na crença de uma superioridade militar sobre os civis [...]”. No entanto, acreditamos que essa cultura política sob a forma de uma utopia autoritária ou essa crença de superioridade militar atuaram de forma mais politizada na censura de diversões públicas em relação à música de protesto no Brasil, entre 1969 e 1974, principalmente.

Por outro lado, Marcos Napolitano (2004: 104), em seu texto “A MPB sob suspeita”, chama atenção para “a produção do silêncio e da suspeita” que era feita pelo regime militar brasileiro, através de uma vigilância constante sobre a sociedade civil, onde:

*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”. [...]*

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/documentos>>. Acessado em 30/08/2008.

*Dentro dessa lógica de “produção da suspeita” produzida pelos informantes, a “comunidade de informações” não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através da sua interminável escritura [...], criava conspirações que acabavam por justificar a própria existência desses serviços.*

E assim, essa “comunidade de informações” acabava por criar uma representação do inimigo interno, de acordo com Napolitano, que poderia estar oculto no território da política e, principalmente, da cultura.<sup>15</sup> Dessa forma, continua o autor:

*[...] a esfera da cultura era vista com suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar (NAPOLITANO, 2004: 105).*

Então, apesar de nosso recorte temporal está situado entre 1969 e 1974, esboçamos uma pequena trajetória da base legal da censura praticada pela DCDP, que antecede o AI-5, e mesmo no pós AI-5, até 1970, para percebermos que já havia uma atuação da censura às diversões públicas, desde 1946. Quer dizer, já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo praticada desde 1946, portanto, bem anterior ao golpe de 1964, apesar de mais ligada “à moral e aos bons costumes”, mas que vai consolidando uma cultura histórica específica sobre a censura de diversões públicas no Brasil, a qual se desenvolverá mais plenamente a partir do golpe militar de 1964 e, principalmente, depois de ser baixado o AI-5, em 13 de dezembro de 1968.

Desse modo, não podemos deixar de dizer (pelas referências específicas sobre a questão da censura de diversões públicas que mencionamos neste trabalho, relacionadas à censura política da música popular), que já existe também uma certa cultura historiográfica sobre este assunto, no sentido específico de uma produção histórica profissional e científica, ainda que em pequena quantidade. Por isso, procuramos basear nosso trabalho em alguns

---

<sup>15</sup> Segundo o próprio Napolitano (2004: 124), a “comunidade de informações” era formada “por inúmeros serviços de espionagem e repressão política, tais como os serviços de informação das três armas (CENIMAR, CIE, CISA), as Divisões e Assessorias de Segurança Interna dos órgãos públicos, a Polícia Federal, as chamadas ‘segundas seções’ das polícias militares e das forças de segurança e o Serviço Nacional de Informações – SNI”.

autores considerados clássicos sobre a nova história política e sobre a nova história cultural para fundamentar teoricamente nosso objeto de pesquisa, levando em conta também essa cultura histórica sobre a Divisão de Censura de Diversões Públicas, que acaba perpassando da “censura moral” para uma censura política, ou seja, de uma cultura histórica ligada à moral para uma cultura histórica mais ligada à política, portanto, para o que Fico (2004b) chamou de uma cultura política de crença em uma superioridade militar sobre os civis, presente nos militares.

### Referências Bibliográficas

- BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.
- \_\_\_\_\_. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004b, p. 265-275.
- JULLIARD, Jacques. “A política”. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 180-196.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-85)*. Rio de Janeiro: Ateliê 2007, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v.24, n.47, jul., 2004, p. 103-126.
- RÉMOND, René. “Uma história presente”. In: *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996, p. 13-36.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- TINHORÃO, José R. “A montagem brasileira da Bossa Nova e o protesto musical universitário”. In: *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 307-349.

### Fontes

- DECRETO Nº 20.493 DE 24/01/1946. In: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 158-179.
- DECRETO-LEI Nº 898 DE 28/09/1969. In: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 43-58.

DECRETO-LEI Nº 1.077 DE 26/01/1970. In: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 144-145.

*INFORME Nº 01 DE 27/04/1973 DA DCDP*. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/documentos>>. Acessado em 25/08/2008.

LEI Nº 5.536 DE 21/11/1968. In: *CENSURA FEDERAL: LEIS – DECRETOS-LEIS – DECRETOS – REGULAMENTOS*. Brasília: C. R. Editora, 1971, p. 180-184.

*PARECER DA DCDP SOBRE A CANÇÃO “O MEDO” DE TAIGUARA*. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/documentos>>. Acessado em 30/08/2008.

*PARECER DA DCDP SOBRE A CANÇÃO “O EQUILIBRISTA” DE GONZAGUINHA*. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/documentos>>. Acessado em 30/08/2008.