

Escondiendo verdades entre juegos de palabras: a censura discográfica no Brasil e na Espanha na década de 1970.

Alexandre Felipe Fiuza *

RESUMO: Este trabalho é resultado de uma investigação realizada junto aos arquivos das censuras do Brasil e da Espanha, em particular junto aos pareceres da censura discográfica de ambos países. Além da análise desta documentação censória, tal investigação também se ocupou da discografia, da bibliografia e de entrevistas realizadas com músicos brasileiros e espanhóis que estavam em atividade ao longo da década de 1970. Apesar das particularidades destes regimes ditatoriais, a exemplo de sua própria configuração e periodização, eles empregaram uma legislação e um *modus operandi* muito similar. A relação de temas interditos e as estratégias utilizadas pelos músicos para burlar tais controles também apontam aproximações.

PALAVRAS-CHAVE: Censura Musical, Brasil, Espanha.

ABSTRACT: This paper describes an investigation carried out in the Brazilian and Spanish censorship files, particularly in the written final opinions for music censorship of both countries. In addition to analyzing this censorship documentation, our investigation also focused on the discography, the literature review and the interviews with Brazilian and Spanish musicians who were in activity in the decade of 1970. Regardless of the particularities of those dictatorial regimes, such as its own configuration and periodization, they employed very similar laws and *modus operandi*. The list of forbidden topics and the strategies used by the musicians to circumvent such controls also point to shared characteristics.

KEYWORDS: Music Censorship, Brazil, Spain.

Introdução

Este texto apresenta resultados de nossa investigação de doutorado e de pós-doutorado sobre a censura fonográfica das ditaduras de Brasil e Espanha. Seu título, por sua vez, traz um trecho da canção *Canción de amor*, do músico espanhol Lluís Llach, que caracteriza sobremaneira as adversidades enfrentadas pelos músicos nos embates com a Censura. Tal pesquisa foi realizada a partir da análise dos pareceres da censura discográfica obtidos junto ao *Archivo General de la Administración*, no caso espanhol, e no Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) de Brasília e do Rio de Janeiro. Estes arquivos alocam, por sua vez, documentos gerados em outras cidades e reunidos após o fim das ditaduras. Além da

* Professor do Colegiado de Pedagogia e do Mestrado em Educação da UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Doutor em História pela UNESP/ Assis e Pós-Doutor em História Contemporânea pela UAM (Universidad Autónoma de Madrid). Apoio: CNPq no Doutorado e Doutorado Sanduíche e CAPES no Pós-Doutorado.

análise desta documentação oficial e da bibliografia também realizamos entrevistas com músicos censurados destes países.

Portanto, este trabalho aborda o tema da censura discográfica¹ nas ditaduras brasileira (1964-1984) e espanhola (1939-1975) durante as décadas de 1960 e 1970. Uma constatação observada é que este tema não tem sido objeto privilegiado de estudo dos historiadores espanhóis, pois a documentação oficial da censura discográfica espanhola é praticamente inexplorada. Diferentemente do caso espanhol, no Brasil são inúmeras as pesquisas sobre a censura musical e não unicamente no campo da história. Considerada um patrimônio do país, a canção popular brasileira reverberou numa freqüente preocupação acadêmica. Igualmente no sucedâneo espanhol, os músicos e sua produção também foram alçados a ícones da luta pela democracia.

Uma aproximação deste tema nos dois casos nacionais revela particularidades políticas distintas, mas também permite estabelecer similitudes nos processos. Esta perspectiva comparada tende a contribuir no mapeamento dos conflitos entre Estado e músicos a partir de lógicas espaço-temporais, político-culturais distintas, mas que em função da similaridade do *corpus* documental, ou seja, os processos censórios e repressivos, permite uma melhor compreensão dos casos estudados. Por conseguinte, a leitura dos processos permite o vislumbre dos embates entre Estado e diferentes setores da sociedade, desde que tal documentação seja entrecruzada com outras fontes.

O *modus operandi*

Uma análise da documentação censória destes países revela similitudes no que tange a formatação dos documentos produzidos pelos censores, a legislação e os temas proibidos que lhe são constituintes. Entretanto, não há uma matriz comum que explique esta semelhança no processo de censura discográfica. O que aproximaria o *modus operandi* dos casos citados no campo institucional são seus regimes autoritários, sua adesão aos EUA na bipolarização trazida pela *guerra fria*, sua moral cristã católica, seu militarismo e sua característica moral da caserna, entre outros. Outra confluência é que nos dois países há um significativo aumento das ações da censura discográfica de meados da década de 1960 e no início da década de 1970. Este período coincide com um crescimento da indústria fonográfica internacional, com a profusão de emissoras de rádio e de televisão e de sua rápida modernização e expansão,

¹ Detivemo-nos exclusivamente neste texto no que se refere à censura estatal. Para mais informações sobre a censura ainda hoje existente em vários países, ver o site do *Freedom of musical expression*. Disponível em: <<http://www.freemuse.org/sw305.asp>>. Acesso em: 23 mar. 2009.

entre outros. A Ordem Ministerial de 08 de julho de 1970, oriunda do MIT (Ministerio de Información y Turismo), da Espanha, dá a tônica destas mudanças na Espanha:

*El creciente desenvolvimiento de las grabaciones e impresiones en discos, cintas magnetofónicas y demás bandas sonoras de obras musicales, literarias o mixtas ha determinado en los últimos años un aumento sensible de la actividad administrativa en esta materia, dentro de la competencia del Ministerio de Información y Turismo.*²

Os temas proibidos nestes países são também muito semelhantes ao longo das décadas de 1960 e 1970. A Censura brasileira, por exemplo, se pautava nestes anos num decreto de 1946, em particular no artigo 41 do referido Decreto n.º 20.493:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;*
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;*
- c) divulgar ou induzir os maus costumes;*
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;*
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;*³
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;*
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;*
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas.”*⁴

Com base neste decreto os censores brasileiros examinavam as letras de canções enviadas aos escritórios regionais da Censura para obtenção da aprovação estatal de gravação de discos. Em alguns casos, os censores exigiam da Gravadora também um registro em áudio da canção com intuito de encontrar possíveis efeitos sonoros ou de cacofonia que poderiam “subverter” o sentido do texto escrito. No caso de uma negativa, as empresas fonográficas podiam recorrer ao veto parcial ou integral.

No Brasil, havia um modelo muito descritivo de parecer censório. Havia, além de dados sobre a gravadora, a canção e o compositor, também um item curioso intitulado “linguagem”. Para se ter uma idéia desta “censura literária” realizada pelo censor, após a consulta aos pareceres existentes no Arquivo da DCDP, chegou-se aos seguintes “tipos de linguagem” identificados pelos censores brasileiros nas letras das canções: protesto, romanesca, romântica, truncada, saudosista, poética, normal, própria do gênero baião, lírica, tendenciosa, sentido dúbio, enaltecadora, acessível, estilo popular, poética sem muito apuro,

² Ordem Ministerial de 8 de junho de 1970, BOE (Boletín Oficial del Estado - España), nº 144, p. 9486.

³ No Decreto nº. 21.240, de 1932, esta preocupação já constava na legislação censória ao proibir a: “alusão à não-cordialidade entre os povos” (KUSHNIR, 2004: 169). Ver também proibição idêntica na censura cinematográfica espanhola.

⁴ Brasil: *Coleção de Leis e Decretos da República*, 1946.

descolorida e pobre, entre outras.

Como se vê por estes termos, a base legal era consubstanciada por uma tarefa de “elucidação” do texto incorporada pelo censor. Neste contexto, uma das etapas dos testes de seleção para o cargo de censor federal no Brasil, era a de um longo questionário que alternava questões simplistas com outras mais ideológicas: “Você tem medo de aranha? Acha que as leis antes de serem cumpridas devem ser questionadas? Acha que as relações sociais devem partir das universidades?”⁵. Dezenas de questões eram feitas invertendo a oração e o sentido, provocando certa confusão nos candidatos.

Assim, alguns dos antigos censores tinham formação secundária enquanto estes novos concursados⁶ eram de nível superior. O fato é que tais níveis diferenciados podiam traduzir-se em leituras equidistantes de uma mesma canção por diferentes censores. Na década de 1960, ingressaram nos Serviços de Censura brasileiros, por transferência interna da administração federal, muitos censores sem formação superior, o que se traduziu em alguns pareceres em que aparecem erros gramaticais e interpretações um tanto confusas, contribuindo também para a imagem do censor⁷ incapaz.

Para entender de diferentes manifestações artísticas, os censores passaram a freqüentar cursos de capacitação, quando a partir de 1966: “o coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho ministrou técnica de censura; o censor Coriolano Fagundes, direito aplicado; e a atriz Sylvia Orthof, teatro”. A “qualidade total” implantada pelo chefe da DCDP, Romero Lago⁸, teve sua continuidade e em 1976 “a professora de técnica e censura de teatro foi Maria Clara Machado e, no ano seguinte, professores da Universidade de Brasília ministraram também disciplinas para os censores” (KUSHNIR, 2004: 177).

Com a alteração das exigências do cargo de censor, os policiais, que desde o Estado Novo eram maioria nos serviços de Censura, foram substituídos por concursados e por

⁵ Estas questões estão presentes numa pasta encontrada no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) do Paraná intitulada *Censura*. Nela, constam vários recortes de jornais, entre eles um que elencava as questões citadas e afirmava: “De 1975 a 1977, dos 25 mil 700 candidatos ao ingresso no DPF [Departamento de Polícia Federal], 1 mil 586 foram aprovados. Desses, 57 como técnicos de censura que tiveram testada, através de exames psicotécnicos, sua personalidade policial [...]”. Destes 57, 29 foram demitidos após o teste de: “20 perguntas básicas, repetidas 180 vezes de forma diversa”. Fonte: *Folha de Londrina*, de 23 jun. 78, p. 21.

⁶ Segundo Kushnir (2004), a partir da portaria 11-B/70, foi possível contratar censores sem concurso público, o que foi feito, como atesta a autora ao entrevistar uma das apadrinhadas (p. 123).

⁷ Apesar da imagem de censor ser atribuída a homens, as mulheres eram maioria quando da fase final da DCDP: “Há mais mulheres do que homens em 12 das 43 carreiras da burocracia. Para felicidade geral, depois de ser extinta a censura, agora está extinta também a carreira de censor. Dos 87 funcionários da tesoura, 57 eram mulheres.” (GASPARI, Élio. 12/Abr/98. CD-ROM Folha 99/ Edição Multimídia, 1999).

⁸ Mais tarde, este censor foi envolvido num grande escândalo, chegara à direção da Censura brasileira com um nome falso, pois na verdade chamava-se Hermelindo Ramirez Godoy e tinha fugido de uma prisão gaúcha, onde cumpria pena como mandante de um assassinato.

apadrinhados portadores de diploma de curso superior. Entre alguns destes novos censores, que surgem em cena já no início da década de 1970, vão figurar até mesmo profissionais com nível de pós-graduação. Em 1980, assumiu a direção geral da DCDP a historiadora Solange Hernandez, formada pela USP, e que já atuava na Censura paulista, chegando a cursar uma pós-graduação em História na mesma Universidade⁹ e levando a DCDP a um novo endurecimento.

Por sua vez, não há na legislação espanhola uma relação dos temas proibidos que guie o trabalho dos censores que se ocupavam da censura discográfica. É possível que circulares internas indicassem tais premissas ou que os censores tomassem como pressuposto a Ordem Ministerial de 9 de fevereiro de 1963 em que se aprovou as “Normas de censura cinematográfica”, assinada pelo Ministro do MIT, Fraga Iribarne¹⁰. Nesta Ordem se proibiam defesas ou justificativas que envolvessem o suicídio, a eutanásia, o divórcio, as “relações sexuais ilícitas” e as “perversiones sexuales”, a prostituição, o aborto e os métodos contraceptivos. Estava proibida ainda a apresentação de cenas relacionadas ao consumo de drogas e de bebidas alcólicas, ao “falseamento da história”, ao “ódio entre pueblos, razas o clases sociais”, a negação da defesa da Pátria, a crítica à Igreja, ao Estado e ao Chefe, entre outros.

A censura de discos na Espanha não era tão distinta da censura a outras artes, inclusive porque os censores analisavam as letras de canções como faziam, por exemplo, em relação à censura literária. Não são comuns os casos de censura que se ocuparam das gravações para produzir as proibições ou autorizações, assim, o *modus operandi* é muito similar ao aplicado à poesia. A investigadora Lucía Montejo Gurruchaga, ao analisar a documentação do mesmo Arquivo e em relação a duas antologias de poesias da década de 1950, enumera os diferentes níveis e especialidades dos censores, que no MIT eram denominados “lectores”: chefe de leitorado, especialistas, eclesiásticos, efetivos, eventuais e pluriempregados. Tanto a censura discográfica como a de poemas estavam subordinadas à mesma *Subdirección General de Promoción y Ordenación Editorial*.

De acordo com alguns documentos encontrados, havia uma seção nesta *Subdirección* denominada *Sección de Empresas Discográficas y Ediciones Sonoras*. Na década de 1960, no interior do MIT, os discos estavam sob o controle da *Dirección General de Radiodifusión y*

⁹ Apesar de seu trabalho na Censura, sua turma na USP desconhecia esta faceta da colega, entre as que cursaram a pós-graduação junto com a que mais tarde ficou conhecida por “Solange Tesourinha” foi a própria orientadora da Tese de Doutorado do autor.

¹⁰ Ordem de 09 de fevereiro de 1963, MIT, BOE, nº 58, p. 3929-31.

Televisión que respondia pela consulta e comprovação de discos (e de seus textos) e catálogos. Na década de 1970, junto à *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos* eram produzidos os processos de censura discográfica mediante expedientes em resposta às solicitações das empresas discográficas. Estes documentos eram constituídos pela *Solicitud de Autorización para editar discos* enviada pela empresa, e por um expediente interno da Censura em que aparece a lista das canções, com as letras anexas, anotações datilografadas e à mão dos censores e do chefe. Uma significativa parte dos processos proibidos era reenviada pelas empresas com justificativas que pediam a liberação das letras. Outras vezes, os censores faziam exigências de alterações nos textos e cabia às empresas efetuar as mudanças.

A resposta do MIT contava com um resumido veredicto ou com um informe mais pormenorizado com a justificativa dos censores (identificados com um número, por exemplo, “lector nº 23”, ou às vezes contavam também com seus nomes). Nos documentos apareciam as decisões através das expressões: *denegar*, *autorizar*, *radiable* e *no radiable*. Assim, uma canção *no radiable* tinha a autorização para ser gravada, mas não para ser irradiada publicamente. O fato é que o cerceamento da criação artística não se resumiu ao aspecto legal da obrigatoriedade de tais solicitações, posto que havia outras estratégias da ditadura e outros meios de coerção que impediam a livre expressão cultural. São esclarecedoras destas outras táticas as detenções de músicos, as multas emitidas pelos governos locais, a pressão sobre as gravadoras e empresas de espetáculos, a perseguição e a vigilância policial.

Os pareceres da censura discográfica

Nestes mesmos arquivos são encontrados casos de proibições envolvendo canções estrangeiras. Por exemplo, no arquivo brasileiro da DCDP de Brasília encontrou-se um processo sobre a tradução da conhecida canção *Espanholzinho*, música do espanhol Joan Manuel Serrat e letra do poeta espanhol Antonio Machado: “Há um espanhol que quer viver/ e a viver começa/ entre uma Espanha que morre/ e outra que boceja/ Espanholzinho que vens/ ao mundo Deus te guarde/ Uma das duas Espanhas/ te gelará o coração”.¹¹ O parecer nº. 315, de 21 de outubro de 1975, censura esta obra: “[...] por ser a mesma, ofensiva aos sentimentos de um país irmão, no caso a Espanha com o qual o Brasil mantém relações diplomáticas e de amizade.” Se a canção em espanhol já era suspeita, o teor desta canção era mais ofensivo ao que se vivia na ditadura brasileira do que propriamente a justificativa utilizada de suposta

¹¹ Letras enviadas por Miriam Pedroso (cujo nome artístico é Miriam Mirah, na época, integrante do grupo *Tarancón*) à Delegacia Regional da Censura em São Paulo, datada de 15 out. 1975. Tal caso foi confirmado pela cantora ao autor.

ofensa aos países irmãos, na verdade, as “ditaduras irmãs”. Neste mesmo processo são vetadas ainda as letras de *Viajero, Canción y Camino* e *Hoy es Mañana*, todas de Juan Blanco¹² e Darlam Marques (FIUZA, 2006).

Em 1971, por sua vez, a empresa discográfica espanhola Edigsa solicitou ao MIT a autorização para gravação de um disco que, segundo a mesma era “relativo al cancionero popular del Brasil”¹³. Encontramos neste mesmo processo, entre outras letras, as de *Funeral de um lavrador* (de João Cabral), *Pau de arara* (de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra), *Opinião* (de Zé Ketti), *Pedro Pedreiro* (de Chico Buarque) e *Carcará* (de João do Vale e José Cândido). De todas elas, somente a última citada foi considerada “no radiable”. O vocábulo *Carcará* foi traduzido como “El Buitre” (o abutre): “Gloria a Dios en las alturas/ Y que yo viva en la aflicción/ en las tierras de mi señor/ El buitre ataca, mata y come [...]”. No Brasil, de fato, esta canção tinha um forte peso político, já que certamente os abutres simbolizavam tanto os capitalistas que exploravam os trabalhadores, como os militares e os civis golpistas que se locupletaram da riqueza do país. Todavia, a similitude com o caso espanhol seguramente motivou o veredicto.

Havia entre os censores espanhóis uma figura inexistente na censura discográfica brasileira que era o assessor religioso, geralmente um padre que opinava, para além dos casos de censura moral, sobre os textos que se ocupavam da religião ou que se referiam a santos ou outros símbolos cristãos. A proximidade entre a hierarquia católica e a ditadura determinou inclusive que esta presença fosse garantida por lei. Tal relação maximizou a preocupação moral e isso se traduziu num forte controle estatal nas artes e na comunicação. Um exemplo de censura moral está presente num processo enviado pela RCA espanhola¹⁴ em que constava a canção *Samba e amor* de Chico Buarque. Apesar de não constar as razões do veto, esta canção foi proibida, certamente por passagens como “Eu faço samba e amor até mais tarde” ou “de madrugada a gente ainda se ama”.

Como afirmamos anteriormente, os documentos da década de 1970 atestam que, algumas vezes, as canções anteriormente proibidas eram autorizadas com um pedido de liberação com uma mera explicação da empresa quanto aos conteúdos das canções. Outras vezes, o chefe da Censura autorizava o que um dos censores havia proibido. Em outras raras situações, uma simples alteração no título já bastava para livrar-se do veto, uma vez que a relação das canções autorizadas ou não no catálogo dos serviços censórios se organizava a

¹² De nacionalidade espanhola, foi o empresário do grupo musical *Tarancón*, segundo depoimento do músico luso-brasileiro Abílio Manoel ao autor, por via telefônica em 31 jan. 2006.

¹³ Archivo General de la Administración (AGA), caja 44004, top. 23/72, ref. 71M-124, de 8 de fev. 1971.

¹⁴ AGA, caja 44005, top. 23/72, ref. 71M-195, de 24 de fevereiro 1971.

partir de seus títulos. Neste sentido, estes documentos também apontam os processos de negociação entre artistas, gravadoras e Censura. O depoimento do músico espanhol Luis Pastor corrobora tal assertiva:

*Mandábamos las canciones [...] te contestaban, te prohibían, algunas las volvías a mandar cambiando el título y así conseguías a veces engañar y pasar. [...] el primer single, por ejemplo, que es La Huelga de Pablo Neruda, esto era la cara A del primer single. Muy bien, y le pusimos el título de La Huelga del Ocio, quedó sin sentido y ahí la aprobaron, se grabó con este título.*¹⁵

O músico luso-brasileiro Abílio Manoel compôs uma canção em homenagem à “Revolução dos Cravos”, que livrou Portugal de quase meio século de ditadura, no caso *O Fado e o Cravo de Abril*. Esta canção foi selecionada para participar do *Festival Abertura*, organizado pela Rede Globo em 1975. Entretanto, de acordo com o depoimento de Abílio ao autor, esta canção foi vetada pela Censura Federal e ele recebeu da *Rede Globo* uma passagem aérea para Brasília para negociar pessoalmente a liberação da canção junto ao então ministro da Justiça Armando Falcão¹⁶, que não atendeu seu pedido. Essa prática era corrente, qual seja, a de delegar a alguns dos autores a responsabilidade de negociar com os censores. Proibida *O Fado e o Cravo de Abril* de Abílio Manoel, só seria gravada no LP *América Morena*, de 1976, mediante a mera alteração do título para *O Cravo e o Fado de Abril*.¹⁷

Conclusão

A Censura espanhola não se extingue com a morte do longo ditador Francisco Franco em 1975. Somente a partir de 1977 novas leis vão desmontando o edifício jurídico construído durante décadas. O *Real Decreto-Ley* 24, de 01 de abril de 1977, assinado pelo Rei Juan Carlos, estabelece novas normativas no que tange a liberdade de expressão mediante a supressão de artigos da *Ley de Prensa e Imprenta*. Contudo, esta mesma lei da transição ainda mantinha uma lista de proibições para os meios impressos e sonoros: “a) que sean contrarios a la unidad de España; b) que constituyan demérito o menoscabo de la Institución Monárquica o de las personas de la Familia Real, c) que de cualquier forma atenten al prestigio institucional y al respeto, ante la opinión pública, de las Fuerzas Armadas [...] Igualmente podrá decretarse

¹⁵ Entrevista concedida ao autor deste texto em Madrid, em 18 de Julho de 2008.

¹⁶ Não sem razão o encontro com o Ministro, afinal, como enfatiza Kushnir (2004), os Serviços de Censura estavam diretamente subordinados ao Ministério da Justiça e refletiam uma deliberada política de Estado.

¹⁷ MANOEL, Abílio. *América Morena*. Som Livre, nº. 410.6010, 1976 (vinil). De acordo com Abílio, em depoimento ao autor: “apenas uma inversão das palavras do título, para ludibriar o cadastro alfabético da Censura”. Tal estratégia é citada por inúmeros músicos, como o cearense Ednardo: “A gente também trocava os títulos das músicas e misturava as letras. Várias passavam dessa maneira porque o pessoal censurava pelo título e pelo autor”. In: Ednardo: no escuro dessa noite - Entrevista. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 abr. 2004.

el secuestro administrativos de los impresos gráficos o sonoros, obscenos o pornográficos.”¹⁸ Uma nova lei assinada pelo Rei ampliaria esta liberalização. Desta vez, o Real Decreto 2664/1977, de 06 de outubro de 1977 estendia às emissoras de rádio e de televisão as mesmas “liberdades” concedidas à Imprensa.

No tocante à censura discográfica regida pela Orden Ministerial de 1970, esta só viria a ser extinta em 16 de dezembro de 1977 por meio do Real Decreto 3470/1977 que versava sobre a “liberidad de expresión a través de fonogramas y sobre registros de empresas fonográficas”. O preâmbulo do decreto dá bem a tônica das mudanças que começam a aparecer durante a transição espanhola:

*La creciente importancia del fonograma en nuestra sociedad como medio de comunicación y vehículo de cultura debe presidir la acción del Estado en favor de un sector que, como el fonográfico, presenta singular transcendencia, tanto desde el punto de vista sociológico como económico, para el desarrollo del país.*¹⁹

Se na Espanha a Censura foi extinta durante a chamada transição espanhola, a brasileira teria uma sobrevida incomum entre os países recém-saídos de regimes autoritários. O retorno à democracia em 1985 contribuiu para que fossem raros os casos de proibições que levassem em conta o aspecto político. Por outro lado, os vetos de cunho moral continuaram sendo empregados com frequência pelo órgão. Enfim, a Censura brasileira só seria extinta muito tardiamente após a promulgação da Constituição de 1988.

O exercício censório aqui examinado foi uma das facetas destas complexas estruturas de cunho autoritário e foi empregado inclusive para o convencimento da população menos politizada em relação às supostas vantagens de se viver nestes regimes de exceção. Além disso, silenciar o outro é também anular outras propostas de sociedade defendidas pelas oposições. Há que se ressaltar que, no caso do controle cultural, estes regimes se valeram da força bruta como estratégia complementar e/ ou paralela ao exercício censório.

Por fim, explicar as mazelas destes anos de autoritarismo unicamente a partir da perspectiva da Censura estatal é deveras reducionista. A violência foi utilizada nos golpes militares que levaram a derrocada dos governos democráticos, e também foi empregada ao longo de décadas para a preservação do poder autoritário. Investigar tais realidades é também romper com um cerco à informação e à memória histórica de um país.

¹⁸ Real Decreto-Ley 24/1977, de 01 de abril de 1977, BOE, nº 87, p. 7928-29.

¹⁹ Real Decreto 3470/1977, de 16 de dezembro de 1977, BOE, nº 22, p. 1948-50.

Referências bibliográficas

FIUZA, A. F. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*, Assis, SP: UNESP, 2006. (Tese de Doutorado em História).

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