

## A censura musical argentina durante a ditadura militar (1976-1983)

ALEXANDRE FELIPE FIUZA \*

### Introdução

Esta comunicação é resultado de uma investigação iniciada em 2009, sendo parte de um projeto mais amplo que vem sendo desenvolvido mediante o exame da documentação da censura estatal exercida durante as ditaduras do Brasil, Portugal, Argentina e Espanha. A análise da documentação e da bibliografia referente à Censura destes países contribui igualmente no exame particular da censura musical na Argentina (1976-1983), pois permite o debate teórico em torno do conceito, das motivações, do *modus operandi* e do alcance censório. No caso argentino aqui em apreço nos valem da documentação obtida junto a dois arquivos: do COMFER – *Comité Federal de Radiodifusión*<sup>1</sup> e do Arquivo da DIPBA - *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires*. Neste último, encontram-se relatórios e circulares difundidas pela SIP (*Secretaría de Información Pública*) ou pela SIDE (*Secretaría de Inteligencia del Estado*) que envolviam músicos, grupos musicais, discos e espetáculos. Assim, o exame desta documentação, aliado à análise da escassa bibliografia sobre o tema e mediante realização de entrevistas, vem permitindo conhecer como funcionava a censura musical.

Apesar de uma série de investigações sobre a Censura, existe um hiato em relação à censura musical nesta ampla produção acadêmica, à exceção do Brasil, onde o tema vive um *boom* na última década. Fato contraditório, pois, se pensarmos na recepção dos objetos artísticos, a canção é certamente uma das manifestações culturais de mais notável alcance massivo na indústria cultural e através dos mais diversos suportes, como espetáculos ao vivo, a escuta doméstica e coletiva de discos, a emissão

---

\* 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* - Espanha). Apoio: Fundação Araucária – Pesquisa Básica Aplicada.

<sup>1</sup> Também entrevistamos informalmente um funcionário no prédio do COMFER, que nos assegurou que todos os pareceres de censura foram disponibilizados no *site* do COMFER. Disponível em: <<http://www.afsca.gob.ar/web/>>.

radiofônica, televisiva, cinematográfica, teatral, entre outras inúmeras possibilidades de difusão musical.

A origem do termo “censura” vem do latim “censore” e no caso da Roma antiga se referia ao responsável pela coleta de dados da população e pela preservação dos bons costumes. Seu significado se ampliou sobremaneira com a Psicanálise, com seu uso jurídico, como mecanismo de preservação dos dogmas religiosos, entre outros. Por sua vez, nos ocupamos aqui da Censura estatal contemporânea, embora esta guarde relações com outros tipos de censura. O próprio conceito e o alcance da censura também é múltiplo: voluntária, involuntária, estatal, econômica, cultural, religiosa, moral, entre outras.

### **A legislação**

O caso argentino é paradigmático, pois diferente dos outros regimes autoritários estudados, pois a ditadura não criou um departamento de censura prévia, o que não quer dizer que não houvesse tal repartição. Os documentos encontrados indicam que setores governamentais produziam pareceres sobre canções nacionais e estrangeiras, proibiam apresentações musicais de artistas presentes nas chamadas “listas negras”, difundindo tais diretivas a outros setores encarregados da repressão política e cultural.

À título de ilustração, as bases desta censura podem ser observadas no Decreto 286/81, que, por sua vez, regulamentava a Lei de Radiodifusão de nº 22.285/80. Apesar de ter sido criada quatro anos após o Golpe de 1976, ela é elucidativa do que se fez após a chegada dos militares. Tais premissas foram recorrentemente utilizadas nas proibições emanadas do COMFER e presente na retórica dos militares e civis que compartilhavam do *ethos* militar, em resumo:

- Respetar los símbolos, los procesos y las instituciones nacionales o extranjeras, las personas, los hechos y las ideas que sean objeto de comentario o de crítica;
- Destacar los lazos de la unidad familiar y la trascendencia de ella como célula básica de la sociedad cristiana;
- [...] exaltar los valores morales y a acrecentar los conocimientos intelectuales de sus destinatarios;
- Abstenerse de toda expresión, escena, imagen gesto obsceno, de sentido equivoco o de carácter inmoral;
- Abstenerse de toda narración o escenificación que signifique la apología del delito o de la violencia; que aliente o contribuya a difundir vicios o que

expresse perversión o sentimientos subalternos. Tampoco podrá presentarse el suicidio como solución para cualquier tipo de problema humano;

- Se prohíbe la utilización del procedimiento llamado de percepción subliman;

- Abstenerse de todo contenido que presente el triunfo del mal sobre el bien, que incluya expresiones lascivas y de perversión sexual o que ataque el concepto

- Abstenerse de todo contenido que pretenda justificar la traición a la patria, que exalte formas de vida o ideologías reñidas con las normas éticas, sociales o políticas de nuestro país o que atenté contra la seguridad nacional;

Se compararmos tais bases com seus similares de outras ditaduras, temos um núcleo comum, que alia uma moral religiosa e de caserna, bem como engloba os temas característicos da polarização da Guerra Fria, em particular, do discurso conservador anticomunista, que pode variar pontualmente em relação aos países que estudamos. Assim, com base nesta prescrição moral e ideológica argentina, presente no decreto acima, foram inúmeros os casos de canções consideradas não aptas à execução radiofônica ou à emissão nos diferentes suportes citados anteriormente.

### **Canções e músicos sob censura**

A triste ironia é que se não há barreiras para a música, também não havia barreiras para o local em que estas mesmas canções seriam proibidas. Portanto, ao se falar de censura à canção argentina, há que se enfatizar que ela não se deu unicamente na Argentina, mas igualmente em outras ditaduras nacionais, como no Brasil, no Chile ou na Espanha. Assim, foram proibidas pela Censura espanhola canções como *No sé por qué piensas tú*, de Nicolás Guillén e Horacio Guarani: “No sé por qué piensas tú/ soldado que te odio yo/ si somos la misma cosa/ tú y yo [...]”<sup>2</sup> Outro exemplo ocorre com a canção *El abuelo*, de Atahualpa Yupanqui, proibida de ser gravada na Espanha em janeiro de 1971, recebendo em outras gravações fora deste país o título de *Preguntitas sobre Dios*.

Encontramos igualmente canções espanholas vetadas na Argentina, como é o caso de *Solo pienso en ti*, de Victor Manuel (que teve igualmente inúmeras canções proibidas durante o regime franquista), proibida de ser executada durante o horário de proteção ao menor pela Circular nº 35, do COMFER. Tal tema aborda a relação de

---

<sup>2</sup> Archivo General de la Administración de España (AGA), Ministerio de Información y Turismo (MIT)/, Sección: Cultura, caja 44005, top 23/72, ref. 71M-262, grabadora Columbia, de 20 de marzo de 1971.

amor, e não sexual, de dois jovens internados em manicômios e que acabam constituindo uma família. Encontramos no arquivo do COMFER um “chamado de atenção” à Rádio Golfo San Jorge, datado de 04 de setembro de 1981, por haver executado tal canção, sendo que esta era a menor sanção que uma rádio poderia receber, pois, após tal chamado, viriam multas e mesmo cassação da concessão.

Portanto, embora não houvesse um órgão que recebesse as letras de canções para sua aprovação, havia uma produção de informações que censurava após a gravação radiofônica, o que certamente prejudicou a indústria fonográfica. Eram também elaboradas listas oficiais de canções proibidas pelo COMFER, e como assevera o jornalista argentino Dario Marchini, em seu recente livro *No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y lista negras en Argentina*, havia ainda as ameaças, as bombas, as detenções, as cartas intimidatórias a músicos, locutores e programadores das rádios, entre outros que tentassem entrevistar, difundir canções ou simplesmente noticiar fatos sobre os censurados. As forças de segurança locais igualmente podiam adotar decisões imbuídas do mesmo espírito repressivo.

A Resolução nº 336 do COMFER, por exemplo, denota uma destas estratégias de censura, no caso a notificação contra a emissora de televisão Canal 7, por esta ter transmitido uma entrevista com um dos integrantes do Rolling Stones (que tinham canções igualmente proibidas pela Censura), por considerarem a fala deste como sendo de “sentido equívoco e imoral”. Claro que estes são exemplos menos graves em relação aos exílios forçados<sup>3</sup>, atentados e prisões sofridas pelos músicos argentinos, ou ainda mais graves como o assassinato do músico brasileiro Tenório Júnior<sup>4</sup>, sequestrado em Buenos Aires na madrugada de 18 de março de 1976, a menos de uma semana do fatídico golpe de 23 de março que instaurou umas das mais sangrentas ditaduras da América.

A exemplo de outras ditaduras, o rock não esteve alheio ao contexto ditatorial, sendo portador de crítica política e social durante a ditadura e sofrendo igualmente a censura, a exemplo de outros gêneros. Nesse sentido, a obra *Rock y Dictadura: crónica*

---

<sup>3</sup> Para conhecer tais casos, seguimos realizando entrevistas, a exemplo das feitas com a cantora Liliana Herrero (que foi presa política), ou com os ex-exilados Juan Falú (que se exilou no Brasil) e Piru Gabetta (ex-militante e exilado na França e Espanha).

<sup>4</sup> Sobre o caso em apreço, ver nosso texto: FIUZA, A. F. Repressão no Brasil e na Argentina: o caso Tenório Jr.. In: *Anais do 4º Congresso Brasileiro de Hispanistas*. Rio de Janeiro: UERJ/CNPq/ABH, 2007. v. 3. p. 526-532.

*de una generación (1976-1983)* é referência obrigatória para a temática, trazendo à tona os recorrentes conflitos entre o discurso musical e as mudanças comportamentais do rock em relação ao conservadorismo dos militares. Um componente diferenciado do caso argentino se refere à proibição de canções em inglês durante a Guerra das Malvinas, entre Argentina e Inglaterra, que provou que a força dos militares desencadeada através da tortura, sequestro e mortes de opositores, não era comparável ao poder bélico inglês em meio a um conflito militar.

Outro livro que trata do tema é *Música y Dictadura: por qué cantábamos*, dos jornalistas Laura Santos, Alejandro Petruccelli e Pablo Morgade, de 2008. Nesta obra os autores apresentam testemunhos dos músicos e documentos dos arquivos. Assim, como diria Beatriz Sarlo: “La confianza en los testimonios de las víctimas es necesaria para la instalación de los regímenes democráticos y el arraigo de un principio de reparación y justicia” (2005: 62).

Outro trabalho que se ocupa da censura musical é o artigo “Ingenieros del alma: los informes sobre canción popular, ensayo y Ciencias Sociales de los Servicios de Inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina”, de Patricia Funes. A investigadora escreveu este interessante trabalho a partir da análise da documentação do Arquivo da ex *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires* (DIPBA). Entre os documentos encontrados, revela:

Un Informe especial sobre discografía elaborado por la SIDE en octubre de 1977 plantea la visión orgánico-funcionalista dominante del pensamiento autoritario: la sobredeterminación del grupo sobre el individuo. La música tiene una gran incidencia personal “como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma”. (FUNES, 2007: 428).

As propriedades quase “mágicas” atribuídas à música despertaram a preocupação de inúmeras ditaduras, como aponta nossa tese de doutorado, e, reafirmamos, apesar da ditadura argentina não ter criado um departamento de censura prévia, possuía censores no governo. Segundo Patricia Funes: “Los ‘asesores literarios y musicales’ de los servicios de inteligencia silenciaron esos sonidos para toda una generación, sin embargo no lograron arrancarlos definitivamente de los corazones de la cultura popular” (2007: 430). Sobre a origem das decisões dos censores, em particular sobre os livros, assevera outra autora:

Las principales dependencias del Estado en la censura cultural fueron el Ministerio del Interior (del cual manaron la mayor parte de los decretos e informes para prohibiciones) y un organismo dependiente de éste, la Dirección General de las Publicaciones, que centralizaba a nivel nacional el control sobre toda clase de impresos interactuaba con la Policía Federal, las Fuerzas Armadas, la SIDE y el Ministerio de Asuntos Exteriores. (BOSSIÉ, 2008: 31).

No caso da censura às canções, cabia igualmente ao COMFER emitir pareceres através de sua *Dirección de Política y Planes*, como elucida o expediente de nº 2568/81, que alertou as rádios da proibição da execução da canção *Si la noche de anoche volviera*, interpretada por Manuel Alejandro, durante o horário de proteção aos menores, que considerou que “la temática del mismo al centrarse en una relación de placer constituiría un modelo negativo para los adolescentes, y no adecuado a los requerimientos formativos de los mismos”. Esta é uma similaridade entre os processos de censura das ditaduras brasileira, portuguesa e espanhola, qual seja, a censura aos músicos de apelo popular. Apesar da censura atingir os mais diversos gêneros e padrões musicais nestes mesmos países as pesquisas acadêmicas comumente se centram nos casos de censura a músicos de apelo intelectual, considerados mais sofisticados musical e tematicamente. Tal perspectiva impede o exame da censura a canções de maior inserção popular e, portanto, mais representativas da recepção destes materiais sonoros junto a amplas camadas sociais.

Portanto, nas listas de canções “no aptas” do COMFER, por exemplo, estão canções políticas e românticas, estrangeiras ou nacionais. Numa destas listas constam canções proibidas a partir de novembro de 1969 até julho de 1982. Entre estas, encontram-se seis temas do brasileiro Roberto Carlos, o que é curioso, pois no Brasil não são divulgados casos de proibições ao seu cancioneiro, à exceção de um disco gravado em espanhol<sup>5</sup>. Aliás, ele sempre foi acusado de ser a voz harmônica da ditadura, embora não houvesse ligações deste com a mesma. Uma das canções vetadas na Argentina foi *O Progreso*, nela o cantor não abordava o amor romântico:

---

<sup>5</sup> Tal versão apareceu pela primeira vez após o fim da ditadura, no encarte deste mesmo disco em CD, *Roberto Carlos canta a la juventud*, pela Sony Music, de 1998. Ver: FIUZA, A. F. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. *Revista Espéculo*, Madrid, nº 33. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.html>>.

Eu queria poder transformar tanta coisa impossível  
Eu queria dizer tanta coisa  
Que pudesse fazer eu ficar bem comigo  
Eu queria poder abraçar meu maior inimigo  
Eu queria não ver tantas nuvens escuras nos ares  
Navegar sem achar tantas manchas de óleo nos mares  
E as baleias desaparecendo  
Por falta de escrúpulos comerciais  
Eu queria ser civilizado como os animais

[...] Eu não posso aceitar certas coisas que eu não entendo  
O comércio das armas de guerra da morte vivendo  
Eu queria falar de alegria  
Ao invés de tristeza, mas não sou capaz  
Eu queria ser civilizado como os animais [...].

No Brasil esta canção foi difundida com grande êxito, também durante a ditadura, mas guardava uma relação mais próxima ao discurso ecológico, tema pouco comum na canção brasileira de então, destacando-se aí a luta em prol das baleias. Como toda canção ou manifestação artística e intelectual esta pode produzir efeitos de sentido em distintas épocas e realidades nacionais e foi o que ocorreu. O mês de proibição é março de 1977, ou seja, o mês de um ano de aniversário do Golpe. Portanto, a canção, ao tratar de temas como armas, guerra, violência, interesses comerciais, poderia ser lida como uma crítica ao “Proceso”, como era chamado o regime, visto que a grafia similar ao título da canção, “Progreso”, também poderia ter contribuído para a sua proibição. Comparar homens a animais era igualmente característico do discurso literário e artístico, o que levou a proibição<sup>6</sup> do livro infantil argentino *Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann, por defender os direitos dos trabalhadores.

A desconfiança com as fábulas não impediu desta vez a gravação de *Los Dinosaurios*, de Charly García, por sua vez autor de inúmeras canções clássicas do rock argentino das décadas de 1970 e 1980: “Los amigos del barrio pueden desaparecer/ los cantores de radio pueden desaparecer/ los que están en los diarios pueden desaparecer/ la persona que amas puede desaparecer/ Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire/ los que están en la calle pueden desaparecer [...] Los amigos del barrio pueden desaparecer/ pero los dinosaurios van a desaparecer”. Esta canção de 1983 revelava a

---

<sup>6</sup> Através do Decreto 3155/77, de 15 de outubro de 1977, sendo, considerado, assim como outros contos infantis: "cuentos destinados al público infantil con una finalidad de adoctrinamiento, que resulta preparatoria para la tarea de captación ideológica del accionar subversivo."

violenta realidade argentina e seus milhares de desaparecidos. Lembrava ainda os presos políticos jogados em alto-mar: “los que están en el aire”.

Nas mesmas listas de canções proibidas pelo COMFER encontravam-se títulos comprometidos socialmente, como *Hasta Siempre*, de Carlos Puebla, e outros de apelo popular como *Si te agarro con otro te mato*, de Cacho Castaña. Na primeira, a razão de sua proibição é óbvia, dada sua referência à Revolução Cubana e a seus líderes, o que levou a seu veto também na Espanha. Contudo, a de Cacho, ademais de trazer um enredo machista, poderia ser considerada imoral pela guarda moral em que se arvoravam os militares, além de também gerar outras leituras numa época de repressão política e violência institucional, em que a vida não valia nada ante o genocídio contra significativa parte da sociedade argentina.

### **Breves conclusões**

Finalmente, este trabalho traz reflexões iniciais sobre a censura musical argentina, centrando-se na documentação oficial, mas igualmente se pautando nos testemunhos dos músicos, nos discos e na bibliografia. Ao estudar a censura em outro país desvela-se igualmente o mesmo fenômeno no Brasil e encontram-se similaridades que contribuem na melhor caracterização do objeto de estudo. Com efeito, pesquisar a censura musical na Argentina revela que o exercício da violência simbólica era um dos componentes preparatórios e posteriores aos processos práticos que os militares chamavam de “depuração”. Embora não se compare a violência simbólica com a que ceifou dezenas de milhares de vidas, também não se pode ignorar sua importância na preservação do pensamento conservador e nas tentativas de se educar e de se convencer a população através dos mecanismos de censura.

### **Bibliografia**

BOSSIÉ, Florencia. Recuerdos que resisten: Censuras, autocensuras y exilios en la ciudad de La Plata. SOLARI, T. y GÓMEZ, J. (comps.). *Biblioclastía*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.



FUNES, Patrícia. Ingenieros del alma: los informes sobre canción popular, ensayo y Ciencias Sociales de los Servicios de Inteligencia de la dictadura militar argentina sobre América Latina. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38: p.418-437, Jul/Dez 2007.

MARCHINI, Dario. *No Toquen*: músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y lista negras en Argentina. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

PUJOL, Sergio. *Rock y Dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket, 2007.

SANTOS, Laura y otros. *Música y Dictadura: por qué cantábamos*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.