

## COM O VETO NA PONTA DO LÁPIS: UMA ANÁLISE SOBRE DINÂMICAS E PROCESSOS DA CENSURA À CANÇÃO DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1985)

CECÍLIA RIQUINO HEREDIA<sup>1</sup>

Durante a ditadura militar brasileira, a censura às diversões públicas foi um importante mecanismo de controle utilizado pelo Estado autoritário, por um lado elaborando perfis e alertando a polícia política sobre potenciais artistas “subversivos” e, por outro, tentando impedir a disseminação de obras que questionassem a ordem (fosse esta política, moral ou social). Apesar de estes dois papéis do serviço censório estarem muito bem delimitados dentro do aparato repressivo estatal, sua atuação não foi passível de tensões, contradições e mudanças de posturas ao longo de todo o regime. Neste sentido, a presente comunicação se propõe a mapear algumas características desta atuação multifacetada da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no caso específico da censura musical.

Para isso, realizaremos a análise serial de uma amostra de processos censórios<sup>2</sup> pertencentes à década de 1970, buscando entender, a partir dos procedimentos de exame utilizados pelos técnicos e nos discursos por eles produzidos, quais os papéis atribuídos à censura musical a partir da ótica do próprio serviço, do Estado e do imaginário coletivo da sociedade brasileira da década de 1970. Esses processos produzidos pelos órgãos de censura e arquivados no fundo da “DCDP” são compostos pela letra musical enviada ao órgão, reproduzida integralmente; pareceres emitidos pelos censores (normalmente, a canção passava pelo crivo de dois ou três técnicos diferentes); eventuais cartas da gravadora ou dos próprios compositores, pedindo o reexame da matéria censurada, em caráter de recurso, e por correspondências trocadas pelos funcionários dos serviços de censura (contendo informações sobre a música ou seus autores, apreciações sobre a legislação censória ou decisões tomadas em diferentes Turmas de censura sobre a mesma canção). Dentre estes tipos documentais, por sua vez, interessa-nos em especial os pareceres produzidos pelos técnicos no momento em que decidiam se uma canção seria ou não liberada.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> Esta documentação, cujo acesso ao público foi permitido a partir de 1996, pertence hoje ao fundo da “Divisão de Censura de Diversões Públicas” e do “Serviço de censura de Diversões Públicas”, que se encontram, respectivamente, na Coordenação Regional do Arquivo Nacional, em Brasília, e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Primeiramente, é importante pontuar que, até a segunda metade da década de 1970, os pareceres não possuíam um padrão de estrutura, variando em relação ao formato, tamanho e tipologia de argumentação. No serviço de Brasília, por exemplo, os técnicos respondiam a um questionário sobre a letra examinada, composto por perguntas referentes ao seu conteúdo (tema principal, enredo e mensagem transmitida pela música), linguagem, época à qual ela remetia e classificação censória (que deveria ser acompanhada por uma explicação). Já no serviço da Guanabara, os pareceres costumavam ser mais lacônicos, compostos por uma frase informando se a música fora vetada ou liberada, ou mesmo somente por um carimbo.

Ao mesmo tempo em que havia esta grande pluralidade de estruturas do parecer, pode-se notar também, neste período, uma considerável heterogeneidade nos motivos que levavam músicas a serem censuradas. Entre eles estão, principalmente, o veto por conta de a obra ser supostamente contrária à moral, fazer críticas à ditadura militar, incitar a população ao inconformismo, mencionar fatos ou personagens históricos não gratos ao regime, possuir erros ortográficos e gramaticais, ser considerada de “mau gosto” ou “confusa”, ou, ainda, denunciar situações de marginalização social.

A partir do ano de 1976, por sua vez, o formato e o conteúdo dos pareceres são uniformizados para todas as regiões e passam a seguir um mesmo padrão: o censor, rapidamente, apresentava a temática da música, transcrevia trechos que consideravam problemáticos, explicava o motivo de seu veto e o atrelava a algum decreto-lei específico, conforme mostra o exemplo a seguir.

*Em oração, prega-se a revolta e a necessidade de união para a luta a fim de se conseguir a liberdade, a justiça e a igualdade, mesmo a custo de se chegar até a morte. Somos de parecer, tendo como base o decreto 20.493, art. 41, letra “d” e “g”, que a letra não deverá ser liberada, por agredir aos interesses nacionais e se constituir um hino de revolta e instigação à luta armada.<sup>3</sup>*

Ao mesmo tempo, esta segunda metade da década também apresentou uma diminuição do “censurável”. No lugar de uma grande gama de motivações que poderiam levar músicas a serem vetadas, os técnicos passaram a interditar canções principalmente por questões morais

---

<sup>3</sup> Parecer da censora Avelita Barros, 2 de nov. 1977, São Paulo. In: Processo de censura da música “Plegaria de Labrador”, de Vitor Jara. DCDO/CP/UM/CX 725.

e, em uma menor escala, por fazerem oposição direta ao regime militar. É interessantes ressaltar que, deste momento até o final da ditadura, a censura musical apresentou também um aumento considerável no número de músicas vetadas (CAROCHA, 2005: 77). No contexto de abertura política e disseminação de novos valores com a revolução de costumes, estas mudanças poderiam ser explicadas pelo fato do Estado autoritário querer assumir para si o controle nacional de uma mensagem ético-moral, iniciativa sintomática diante à eminência da liberdade de expressão.

O movimento descrito anteriormente converge, também, com um processo de normatização, uniformização e centralização que pode ser observado em toda a divisão de censura ao longo da década de 1970 e que, no caso peculiar da música<sup>4</sup>, atinge seu auge em 1976. Neste cenário, torna-se clara a tentativa, por parte do regime, de institucionalizar e burocratizar a atividade censória dentro do aparato repressivo criado para sustentar o Estado autoritário. Isto reflete a crescente preocupação dos militares com esta popular arte de espetáculo no universo da cultura, uma vez que, nos primeiros anos do regime, Schwartz (2008: 72) aponta para certa preservação da produção artística, principalmente de esquerda, tomando-se apenas o cuidado em desestabelecer os laços entre a intelectualidade e as classes populares.

Nos pareceres analisados, a padronização e normatização da atividade mostram-se, ainda, na utilização que os técnicos passam a fazer da legislação censória durante a produção

---

<sup>4</sup> No âmbito teatral, Garcia (2008) divide a dinâmica da censura em cinco fases que se mostram bem discrepantes da realidade da censura musical. Na primeira, de 1964 a 1968, destacou-se a centralização da censura de peças teatrais; a segunda, que vai até 1970, caracteriza-se pela mudança de foco da questão moral para a política, principalmente com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968; na terceira fase, que abrange a primeira metade da década de 1970, verificou-se a criação de normas censórias, como o Decreto-Lei 1077, que efetivaram a uniformização desta censura; na quarta fase buscou-se a adequação dos trâmites censórios ao processo de abertura política com a descentralização da censura teatral, em 1975 e 1978, a desativação do decreto n.º 1.077 e a implementação do Conselho Superior de Censura (CSC), ambos em 1979; por fim, de 1981 a 1985, com a entrada de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e de Solange Maria Teixeira Hernandes na direção da DCDP, houve o recrudescimento da atividade censória e a retomada da censura política.

Em relação ao cinema, por sua vez, a pesquisadora Leonor Souza Pinto divide a censura em três fases: de 1964 a 1967, momento em que a preocupação da atividade voltou-se para a questão moral no exame de filmes brasileiros; de 1967 a 1975, quando a intervenção militar acrescentou base político-ideológica a esta censura e, por fim, de 1975 em diante, a partir de quando o processo de abertura propiciou liberação de filmes vetados (Garcia, 2008: 21).

destes documentos. Em pesquisa realizada pela pesquisadora<sup>5</sup>, verificamos que, no início da década, os censores ou não levavam em consideração ou somente pouco mencionavam a legislação em seus pareceres, o que foi mudando gradativamente e uniformemente ao longo dos anos, até a metade da década, ao longo da qual aproximadamente 80% dos técnicos apontavam a que lei estavam "obedecendo" ao vetarem uma música. É importante analisar, neste aspecto, os motivos que levaram os censores a valorizar a questão legal no decorrer do tempo. Pode-se destacar, por exemplo, os momentos em que a lei era utilizada para justificar determinado parecer frente a um discrepante em relação à mesma música, como forma de legitimação de sua decisão.

Neste sentido, é interessante observarmos que a menção da legislação nos pareceres cresce na exata proporção inversa que as discrepâncias ocorridas entre os técnicos (discrepâncias estas que, conforme mostra a pesquisa anteriormente mencionada, marcaram a primeira metade da ditadura militar). Isto demonstra que, talvez, o apego ao conteúdo legal tenha sido uma das maneiras encontradas pelo serviço censório para diminuir a divergência entre decisões de seus agentes, levando em consideração que, segundo correspondências do período, esta realidade estava criando um grande mal-estar entre os diferentes órgãos regionais e com as gravadoras, já que músicas eram censuradas em um estado, mas, posteriormente, liberadas por outro, ou vice-versa.

E é justamente nestas situações de discrepâncias que se tornam mais claras as tensões e contradições da atividade censória apontadas no início do texto. Elas estão relacionadas, principalmente, à dificuldade dos técnicos em estabelecer o que deveria ser censurado e, mais do que isso, qual deveria ser o papel da censura, nos primeiros anos de regime. Explica-se, com isso, a grande heterogeneidade de motivações ao veto observada nos pareceres deste período e as discussões, envolvendo os censores, sobre o quão subjetivas algumas delas seriam. Vamos a um exemplo: no caso de músicas vetadas em decorrência de erros ortográficos, esta postura, muito frequente no início da década de 1970, foi explicada no parecer da canção *Mariza*. "Sob a pena de se permitir um trabalho deseducativo na música popular brasileira, fato este, amplamente explorado e combatido por quase todos os meios de

---

<sup>5</sup> As observações apresentadas a seguir são resultado de uma iniciação científica realizada pela pesquisadora entre 2010 e 2011, cujo tema foi o imaginário social da censura musical na década de 1970. Esta pesquisa utilizou como principal corpo documental 835 pareceres censórios, selecionados a partir dos fundos da "Divisão de Censura de Diversões Públicas e "Serviço de Censura de Diversões Públicas", já citados anteriormente.

comunicação existentes”<sup>6</sup>. Já no caso de *Mais beijinhos*, a música, que também continha atentados à gramática, foi censurada “considerando que somos obrigados, principalmente, a zelar pela boa educação dos jovens adolescentes”<sup>7</sup>. Muitos técnicos, por outro lado, questionavam este esforço tutelar do serviço censório, argumentando que não deveria ser atribuída à censura esta preocupação com a qualidade da escrita, ou mesmo estética, das obras examinadas, uma vez que ela não estava relacionada aos papéis da atividade de vigilância e controle de informações contrárias ao regime. Todavia, o suposto zelo pela boa cultura, assim como a roupagem intelectual e missionária com a qual os técnicos se vestiam, era uma forma de legitimá-los diante de uma sociedade cada vez mais crítica a qualquer tipo de censura.

O imaginário do censor se mostra, neste sentido, multifacetado, por ser concomitantemente influenciado pelas demandas do regime militar, dos setores conservadores da sociedade e, por outro lado, por uma tradição censória fortemente arraigada à atividade. Nesta perspectiva, mostra-se importante entender e relacionar estas forças, sempre tendo em mente o fato de a DCDP fazer parte do aparato repressivo de um Estado autoritário.

Primeiramente, a tradição censória, cujos elementos são constantemente perceptíveis no discurso dos técnicos, foi construída principalmente ao longo do século XX e pontuada por políticas relacionadas à cultura empreendidas por diferentes governos políticos. Durante o Governo Vargas, a censura era realizada por intelectuais que tinham como missão principal, chancelados pelas elites político-culturais, elevar a cultura nacional e o “bom gosto” do povo brasileiro e “sanear as mentes”, assegurando que obras que atentassem contra a moral não chegassem às massas populares (SIMÕES, 1998). A presença destes agentes sociais, de reconhecido capital cultural, foi fundamental, por sua vez, em toda a montagem do projeto ideológico estado-novista, já que participavam tanto da produção do discurso, em si, quanto da sua difusão. Neste campo ideológico, estabeleceu-se, então, uma hierarquia de funções, na qual os intelectuais “desempenhavam papéis específicos a partir do seu grau de vinculação com a ideologia política do Estado”, o que explicaria a heterogeneidade destes colaboradores. A partir deste quadro, são distinguidos: produtores (denominados “grandes intelectuais”);

---

<sup>6</sup> Parecer do censor Sebastião Minas Brasil Coelho, 13 de jul. 1972, Brasília. In: Processo de censura da música “Mariza”, de Osvaldo Barbosa da Silva. DCDO/CP/MU/CX 716.

<sup>7</sup> Parecer da censora Selma Chaves, 3 de jan. 1976, Guanabara. In: Processo de censura da música “Mais beijinhos”, de João Barone. DCDO/CP/MU/CX 736.

militantes (responsáveis pela difusão do projeto ideológico e pelo “consenso” em torno de seu ideário, caso dos censores); simpatizantes e público em geral (PIMENTA VELLOSO, 1982: 97). As ações repressivas para calar os inimigos, portanto, combinavam-se com as “afirmativas” de construção de uma cultura nacional, que incentivava a propagação dos valores mais caros ao Estado Novo (nacionalismo e valorização do trabalho) (FAUSTO, 2006).

A partir da redemocratização de 1945, por sua vez, a centralização das funções da censura de Diversões Públicas foi transferida do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e a atividade censória passou a ser feita, também, por policiais e coronéis, restituindo a “tradição policialesca” da censura de costumes, existente desde o início do Estado Republicano, quando a atividade era realizada pela Polícia Civil do Distrito Federal (GARCIA, 2008). Durante este período democrático, a “falta de critério” dos censores de diversões públicas passa a ser questionada por políticos e intelectuais, que propõem a deslocação deste serviço da tutela policial para o Ministério da Educação, acreditando que a censura seria mais “civilizada” sob a chancela de educadores. Este movimento, entretanto, nunca foi consolidado (SIMÕES, 1998).

Nesta lógica, observa-se que a imagem satírica e negativa do censor policialesco acompanhou os técnicos durante todo o regime militar. A análise dos pareceres censórios deste período mostra, entretanto, uma tentativa constante, por parte dos mesmos, de retomar a identidade intelectual que o censor possuía até meados da década de 1940. É interessante observar que a lei nº 5.536, de 1968, exigia que os técnicos de censura das diversões públicas tivessem cursado Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Psicologia ou Pedagogia, entretanto, com a instituição do AI-5, várias disposições desta lei, como a citada, não entraram em vigor.

O esforço em retomar a identidade intelectual pode ser notado, por exemplo, quando o técnico emitia sua crítica, não em relação ao conteúdo da música, mas, sim, à sua estética. No parecer da música *Caçada*, citado anteriormente, o censor, antes de tudo, destaca o “raro valor artístico” da canção, “na qual o veio poético do artista foi posto a prova para relatar, de forma

singela, como teve e possuiu uma mulher”<sup>8</sup>. No mesmo processo, outro censor considera a letra uma “verdadeira obra de arte” e ainda se preocupa em classificá-la, como sendo uma toada, e destacar o número de estrofes que possuía<sup>9</sup>. Esta preocupação, com a descrição estética, também pode ser observada no parecer da música *O fruto e o produto*, quando o censor pontua que a música é um poema de amor com acompanhamento romântico<sup>10</sup>.

Neste mesmo documento, a música é, por fim, vetada por “falta de gosto da letra”, momento em que esta roupagem intelectual atinge seu auge, sem que esta decisão tivesse qualquer embasamento na legislação censória. Logo em seguida, entretanto, a letra é aprovada por outro técnico, visto que, segundo ele, “estavam sendo cumpridas as exigências vigentes”. Nesta mesma linha, a música *O que mais me importa agora* é vetada, em 1971, por “falta de sentido”<sup>11</sup>.

Como último caso da retomada de uma identidade intelectual, por parte da atividade censória, destaca-se o parecer da música *Menino Jesus*, no qual o censor promete entregar, posteriormente, uma análise profunda sobre a música, baseada em sua experiência como professor e sociólogo<sup>12</sup>.

A partir desta exaltação, presente nos pareceres, da importância dos censores como críticos intelectuais, faz-se necessário questionar a quem estavam tentando impressionar e, principalmente, para quem eles escreviam. Para a parcela da sociedade que os criticava (levando-se em consideração que os compositores tinham acesso aos processos de censura de suas canções); para os chefes dos órgãos de censura (buscando, desta forma, corroborar suas decisões como sendo de um especialista no tema) ou para eles mesmos (em uma tentativa de exaltar e reinventar o papel da própria censura dentro da máquina de repressão do Estado autoritário)? Possivelmente, os três casos influenciaram esta preocupação do censor, o que

<sup>8</sup> Parecer de censor desconhecido, 22 mar. 1972, Guanabara. In: Processo de censura da música “Caçada”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU.

<sup>9</sup> Parecer de censor desconhecido, 22 mar. 1972, Guanabara. In: Processo de censura da música “Caçada”, de Chico Buarque. DCDO/CP/MU.

<sup>10</sup> Parecer de censor desconhecido, 18 jun. 1972, Guanabara. In: Processo de censura da música “O fruto e o produto”, de Ruy Maurity e José Jorge,. DCDO/CP/MU.

<sup>11</sup> Parecer de censor desconhecido, 6 set. 1971, Guanabara. In: Processo de censura da música “O que me importa”, de Benito di Paula. DCDO/CP/MU.

<sup>12</sup> Parecer de censor desconhecido, 18 mar. 1971, Guanabara. In: Processo de censura da música “Menino Jesus”, de Chico Buarque. DCDO/CP/UM.

nos mostra como a sua atuação era multifacetada e subjetiva, principalmente quando relacionada à concepção que ele possuía de seu trabalho.

Por outro lado, o reflexo da atividade da década de 1930 é reconhecido, também, em outros dois momentos: aquele no qual a censura coíbe o fluxo da informação a determinadas camadas específica – no caso do Estado Novo, a preocupação girava em torno das classes populares e, no regime militar, a ela foi acrescida a idéia de tutela da juventude –, ato imbuído da concepção de uma superioridade da classe dirigente, responsável por educar o povo através de instrumentos repressivos; e, por outro lado, o momento no qual, através da interferência na criação artística, do apreço a determinadas temáticas e gêneros e dos devaneios em relação à qualidade do cancionário nacional, a censura incentiva, de forma coercitiva, o desenvolvimento de uma cultura nacional específica. Mas há uma importante diferença, relacionada a este último aspecto, entre a censura nos dois períodos: no caso da década de 1930, este esforço proativo da atividade era institucionalizado dentro do Departamento de Imprensa e Propaganda, tendo, por isso, um caráter uniforme e, ao mesmo tempo, legitimado, o que não ocorre no caso da DCDP do regime militar, já que este movimento era, aparentemente, uma iniciativa dos próprios técnicos.

Ao mesmo tempo, o zelo pela “qualidade musical” e a “missão tutelar”, assim como o papel da censura de defensora dos valores da tradicional moral cristã, está também relacionado à busca de legitimidade por parte da atividade em relação a setores conservados da sociedade. A percepção que estes grupos sociais possuíam do serviço censório, assim como suas demandas, foram analisadas por Fico (2002), a partir da análise de cartas escritas por civis e enviadas ao chefe da DCDP durante o regime militar.

O historiador destaca que a imagem da censura de diversões públicas como missionária, agindo em prol da defesa dos bons costumes, estava fortemente arraigada no imaginário de alguns civis, justamente os mesmos autores das cartas analisadas no artigo. Eram, principalmente, mulheres defensoras da moral – “espécie de segmento natural das famosas ‘Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade’” –, membros de associações cívicas, “pais de família”, políticos e representantes da Igreja Católica, todos, “não apenas municando as autoridades de informações, mas também constituindo uma espécie de narrativa legitimadora dos atos repressivos”. Os temas, por sua vez, que mereciam atenção



especial dos censores, segundo estas cartas, estavam relacionados, sobretudo, ao erotismo, à homossexualidade, à marginalidade e à linguagem de baixo calão.

A preocupação com a imagem da atividade não só em relação a grupos conservadores, mas perante a sociedade como um todo também é, por sua vez, pontuada nos pareceres analisados, como aparece, por exemplo, no da canção *Chotis do delegado*, no qual o censor afirma

*com referência à letra em pauta, temos a certeza de que o próprio autor (...) já a cantou várias vezes na televisão, isso há dois anos ou pouco menos. Não podemos afirmar se teria sido gravada por outra empresa que não a requerente. Cremos que seria o caso de consultarmos os arquivos deste SCDP, Guanabara e São Paulo, onde, possivelmente, deverá existir alguma referência (talvez com x e não ch). Seria desairoso o SCDP, penso eu, interditar uma letra já liberada, gravada e divulgada durante pelo menos um ano, sem um motivo mais forte.<sup>13</sup>*

Há também, anexada ao processo da música *Demolição*<sup>14</sup>, uma matéria do jornal “O dia”, do Rio de Janeiro, questionando o motivo de o serviço censório ter “feito vista grossa” e liberado uma música “ruim, (...) desrespeitosa (...), de mau gosto”, mostrando, assim, que as pressões diretas à coerção das artes provinham não só de setores sociais conservadores, como também da imprensa liberal.

Já o parecer da canção *Estou de olho no olho* aponta para outro viés da relação travada entre a censura e a sociedade:

*Sem receio de cometer qualquer exagero, interdítamos a letra musical pelo sentido dúbio, como é comum em letras carnavalescas. Entretanto, estaremos prontos a reformular nosso parecer caso o autor esclareça o pretende dizer com “estou de olho no olho”. Embora, em algumas ocasiões, nossa opinião sobre a dubiedade de títulos ou de frases não tenham sido aceitas, temos constatado o interesse em chocar o público após a liberação por parte deste SCDP. Cremos ser de nossa obrigação prevenir e não, posteriormente, tentar remediar, ou, para evitar polêmicas, permitir. Assim vão sendo abertos precedentes irreparáveis<sup>15</sup>.*

As palavras do censor, por mais que denotem segurança e convicção em relação a sua decisão pelo veto, deixam transparecer o incomodo da atividade com as críticas que lhe eram constantemente dirigidas, principalmente por seguimentos opositores ao regime.

<sup>13</sup> Parecer do censor Dalmo Paixão, 3 de nov. 1972, Brasília. In: Processo de censura da música “Chotis do delegado”, de Luiz Vieira. DCDO/CP/MU.

<sup>14</sup> Parecer do censor Joel Ferraz, 5 de fev. 1973, Brasília. In: Processo de censura da música “Demolição”, de Juca Chaves. DCDO/CP/MU/CX 714.

<sup>15</sup> Parecer do censor Constâncio Montebello, 26 de out. 1971, Brasília. In: Processo de censura da música “Estou de olho no olho”, de Elzo Augusto e Francisco Egidio. DCDO/CP/MU/CX 341.

É importante ressaltar que, ao falarmos desta parcela opositora ao regime, além de considerarmos os políticos profissionais do Movimento Democrático Brasileiro, membros da Igreja, militantes de organizações clandestinas de esquerda e as oposições sindicais e populares, nos referimos, também, a um grupo numeroso de pessoas, muitas delas pertencentes a uma elite culturalmente influente do país, que

*aninhadas no confortável regaço da categoria que, talvez à falta de melhor termo, se convencionou chamar classe média intelectualizada, abominavam o golpe militar (...) que havia deposto um presidente e amputado as liberdades democráticas da Constituição de 1946, vindo a implantar, lenta, gradual e seguramente, uma ditadura que alcançaria a plenitude ano e meio antes da Copa, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. (...) [Não pertenciam, necessariamente,] a alguma organização de resistência armada ao regime, nem ao mais comedido Partido Comunista Brasileiro (PCB), o clandestino “Partidão”. Mas (...) conheciam alguém que estavam do lado de lá, davam dinheiro para este ou aquele documento, liam e passavam adiante panfletos com denúncias de tortura e eliminação de presos políticos e até abrigavam pessoas perseguidas, em situação de extrema necessidade. (...) [São eles] estudantes politicamente ativos, professores universitários profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários etc. (ALMEIDA et WEIS, 1998: 321, 322 e 326)*

É interessante notar que, em uma geração anterior, a classe média intelectualizada, em certos aspectos, legitimava a censura realizada durante o Estado Novo, tendo em vista que, conforme já dito, a quebra do fluxo de informação era principalmente imposta às classes populares e não a ela, ao contrário do que pode ser observado a partir da década de 1950. A partir deste momento, por sua vez, o técnico de censura passa a ser visto, principalmente por este setor, como uma figura policialesca, sem conhecimentos específicos de arte, arbitrário, facilmente driblado pela “linguagem da fresta”, subjetivo e, ao mesmo tempo, a própria atividade é representada como desorganizada, desprovida de critérios e, por isso, discrepante e contraditória. Nos dias de hoje, inclusive, esta imagem, caricata, permanece viva, sendo consolidada, principalmente, a partir de livros (VILARINO, 1999; MELLO, 2003) e produções memorialísticas (VASCONCELLOS, 1977; BAHIANA, 1980; WERNECK, 1989; VELOSO, 1997) que utilizaram como fonte somente a memória da resistência ao regime militar (encontrada, por exemplo, em depoimentos desta oposição e em jornais e revistas do período) e não levaram em consideração em consideração os mecanismos inerentes à atividade censória e seu papel componente do enredado aparato repressivo criado pelo Estado autoritário.

Possivelmente, por sua vez, esta perda parcial de lastro da atividade no seio da sociedade, dentro da nova perspectiva de censura trazida nos anos 1950, seja um dos motivos que levava os censores a dissociar sua imagem da realidade coercitiva do governo militar e buscar, na tradição censória, uma missão tutelar do povo e uma carapuça intelectual que conferiria a eles a capacidade de julgar tanto a forma estética quanto o conteúdo ideológico das obras, dando assim, credibilidade à atividade.

A compatibilidade ideológica existente entre a censura e o governo militar, entretanto, fica clara, por exemplo, no que concerne ao conteúdo Doutrina de Segurança Nacional, que é perceptível na caracterização da oposição ao regime nos pareceres dos técnicos. Embora a DSN refletisse a mudança da orientação do pensamento político-militar americano após a II Guerra Mundial, ela estava voltada para a situação histórica brasileira, que apresentava profundas transformações sociais na década de 1960. Suas principais preocupações giravam em torno do combate ao “neutralismo”, da contenção dos movimentos políticos populares e da preparação do país para o temido embate entre a “democracia e o comunismo”, mas, na prática, a DSN processou a internacionalização do conceito de segurança nacional, na qual o “agressor externo” foi substituído pelo “inimigo interno”, personificado por todos aqueles que se opunham ao regime vigente, através de “atividades subversivas” (OLIVEIRA, 1976: 27). Esta doutrina dentro do aparato repressivo do Estado, conseqüentemente, foi um importante elemento potencialmente aglutinador das forças que giravam ao redor do regime (entre elas, a atividade censória) ao nível ideológico, à semelhança do que ocorria com o anticomunismo. Nesta perspectiva, a censura assimilou o discurso adensado pela DSN, à medida que considera qualquer inconformismo contido nas letras, sobre o regime militar, sobre o modelo econômico nacional, sobre más condições de vida da população – ou mesmo relativo a questões existenciais, amorosas, filosóficas –, como produto da obra de um “artista subversivo”, cujo plano seria insurgir o público contra o governo vigente.

A adequação da atividade censória ao sistema autoritário específico implantado com o golpe de 1964 também é perceptível nos procedimentos utilizado durante o exame das canções, através dos quais os censores potencializavam situações, levando em consideração não somente o que estava sendo apresentado na letra musical, mas também as possíveis interpretações que ela poderia gerar, o uso que poderia ser feito de determinada música como

bandeira da oposição ao regime, mensagens que estariam presentes subliminarmente em seu conteúdo – mesmo que o técnico não conseguisse identificá-las– e possíveis modificações que poderiam ser feitas na gravação após a liberação censória. Isto ocorre, por exemplo, no caso da música *Saudades fica comigo*, vetada por, em seu último verso, conter a expressão *etc.*, levando em consideração que, segundo o censor, ficaria sob responsabilidade do autor o que viesse a ser acrescentado<sup>16</sup>. Segundo 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 (...). 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. (NAPOLITANO, 2004:1).*

O historiador destaca, ainda, que, apesar de qualquer atitude comportamental dos “inimigos” poder ser considerada suspeita, a atuação dos agentes repressores não era aleatória, pois correspondia ao imaginário da “paranóica direita militar” (NAPOLITANO, 2004: 6), que “aglutinava (...) o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares, pautados por um pensamento ultraconservador” (NAPOLITANO, 2004: 4).

O imaginário social do censor musical, portanto, é marcado por uma contradição inerente ao seu discurso, na qual a pretensa transparência e salvaguarda da sociedade são colocadas em xeque pelo fato de seu viés ideológico e seus procedimentos serem produto da lógica coercitiva e do aparato repressivo estatal. Conseqüentemente, constatamos que os reflexos da tradição do serviço, a missão tutelar do povo e a imagem de paladina da moralidade, quando vão de encontro com certas demandas políticas do regime, são responsáveis por propiciar o grande número de discrepâncias contidas nos processos analisados, que são, por sua vez, tradicionalmente conferidas, principalmente pela memória da resistência cultural, à facilidade em driblar uma censura desorganizada, sem conhecimentos específicos sobre arte e policialesca.

---

<sup>16</sup> Parecer do censor Wilson Camargo, 20 de mai. 1971, Brasília. In: Processo de censura da música “Saudades, fica comigo”, de Eustáquio Côrtes Machado. DCDO/CP/MU/CX 711.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: Schwarcz, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. vol. 4. São Paulo: Cia das letras, 1998.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

FAUSTO, Boris. Getúlio Vargas. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5 (2002).

GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob Suspeita: censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, n. 47, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005)>. Acesso em: 14/09/2009.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo. *As Forças Armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. Petrópolis: Vozes, 1976.

PIMENTA VELLOSO, Mônica. “Cultura e poder político”. In: *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SCHWARTZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'água, 1999.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque – Letra e Música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.