

## Os Festivais Musicais e a Censura no Brasil da década de 1960

Adjovanes Thadeu Silva Almeida - Unigranrio  
Aline Camacho de Andrade Veras – S M RJ

*A gente quer ter voz ativa  
No nosso destino mandar  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega o destino prá lá...  
(Roda Viva – Chico Buarque)*

**Resumo:** O presente artigo, originalmente, constituiu-se de monografia de conclusão de curso de graduação de Licenciatura em História e procura analisar a trajetória dos festivais musicais ocorridos no Brasil durante a década de 1960, em especial aqueles ocorridos entre 1966 e 1968. Posteriormente, discutiremos a atuação da censura (política e moral) sobre a atuação dos artistas da época, em particular dos músicos cujas obras questionavam o regime político da época.

**Palavras-chave:** Regime Militar – repressão – música – censura – televisão – festivais

**Abstract:** This article originally comprised conclusion monograph undergraduate Degree in History and aims to analyze the trajectory of music festivals occurred in Brazil during the 1960s, especially those occurring between 1966 and 1968. Later, we discuss the role of censorship (political and moral) about the work of artists of the time, especially musicians whose works questioned the political regime of the time.

### INTRODUÇÃO

O regime militar brasileiro teve início em 31 de março de 1964 e foi resultado de um golpe de estado que colocou a sociedade brasileira sob um governo regido por militares. Durante os vinte e um anos de duração deste regime, os presidentes advinham do generalato, escolhidos em pleitos sem a participação direta da população.

Simultaneamente à instauração de um regime autoritário, o período foi marcado por intensa repressão à divergência política, através de prisões, torturas, exílios e assassinatos, de modo a conter aqueles que eram contrários à política vigente. Tal situação agravou-se com a edição do Ato Institucional número 5, oficializado em 13 de dezembro de 1968; com efeito, o AI-5 radicalizou o enfrentamento promovido peãs autoridades estatais desde a deposição de João Goulart, e que já se expressara nos quatro Atos Institucionais anteriores e na criação do Serviço Nacional de Informações, entre outras medidas.

Por outro lado, o crescimento econômico ocorrido entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970 produziu relativo apoio popular ao general Emílio Garrastazu Médici, que ocuparia a Presidência da República entre 1969 e 1974 e cujo governo foi considerado um dos períodos mais repressivos da história do Brasil.

Outra característica preponderante deste período foi o discurso ufanista, do “Brasil grande”, potência do ano 2000 e semelhantes ideias: através da propaganda efetivada por intermédio da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), o Estado procurava difundir uma imagem favorável do governo e do país.<sup>1</sup>

Por outro lado, o regime militar utilizou-se de diversos métodos persecutórios para “vigiar” aqueles envolvidos com a música, programas de TV e rádio, comportamentos entre outros e que pudessem lhe ser hostis. Nesse contexto, a utilização da censura com finalidades políticas tornou-se habitual, ampliando-se o raio de atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Esse órgão era responsável em receber previamente todos os artefatos ligados à arte, ou seja, músicas, peças de teatro, entre outros, antes de ser executado em meio público. A censura era avaliada a partir de critérios que envolviam motivos políticos, ou de proteção à moral e também quando a canção não era compreendida por seus “avaliadores”. Muitos artistas foram obrigados a “mutilar” suas obras, ou seja, modificar o conteúdo, por vezes apenas palavras para que pudessem ser aceitas pelos órgãos responsáveis pela censura – de cunho moral e político.

Mas é importante frisar que alguns cantores da época não lutavam contra o regime militar, engajando-se em outros manifestos. No caso de Caetano Veloso, por exemplo, sua luta era mais no sentido da contracultura, ou seja, os tropicalistas na época estavam mais voltados para os acontecimentos do Maio de 1968 em Paris do que com as vertentes de esquerda que ocorriam naquele momento (como marxismo-leninismo soviético, entre outros). Como o regime militar não conseguiu identificar a diferença, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram perseguidos, acusados de desrespeito, sendo aprisionados e, posteriormente, exilados em Londres, onde permaneceram de 1969 até 1972.

---

<sup>1</sup> Para uma análise pormenorizada da AERP, ver: Carlos Fico. Reinventando o Otimismo. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

Outro artista do período, o cantor Geraldo Vandré, foi hostilizado pelo regime militar em função de sua música “Caminhando – pra não dizer que não falei das flores”, ter sido transformada por muitos jovens como hino contra os governantes da época, e, por isso, a canção foi proibida de ser executada, e seu autor perseguido.

Deste momento em diante, podemos observar uma ampliação da censura, que se voltaria inclusive aos programas jornalísticos, agora obrigados a dar apenas boas notícias, ou seja, nada que pudesse subverter a imagem da política no país.

A televisão, portanto, é imprescindível nas manifestações envolvendo música, pois foi através deste meio de comunicação que os Festivais da Canção eram veiculados para todo o país. Manifestações do meio artístico e canções engajadas eram cantadas em coro pela juventude, que via, naqueles programas de auditório, uma “válvula de escape” para expressar seus sentimentos de insatisfação em relação à situação vivida.

Analisaremos os Festivais Musicais ocorridos ao longo da década de 1960, destacando aqueles ocorridos entre 1966 e 1968 em função das polêmicas envolvidas (influência estrangeira X nacionalismo musical, engajados X alienados) e a atuação da censura musical nesse contexto, em particular após a decretação do AI-5. Muitos órgãos estavam ligados ao sistema repressivo, aos métodos de silenciar aqueles que pretendiam através da música denunciar o regime. Logo, queremos através da censura estabelecer uma conexão com o advento da televisão brasileira que superou o rádio como meio de comunicação da massa e assim, transmitiu ao vivo os Festivais da Canção que foram um grande sucesso de audiência, de público e principalmente símbolo de resistência e luta.

### **MÚSICA E CONTESTAÇÃO NA DÉCADA DE 1960**

Na luta contra o Regime Militar, muitos elementos foram utilizados, um deles foi a música que, através dos Festivais, pôde contribuir para que os jovens da sociedade brasileira pudessem ter “voz ativa” e assim manifestar, de forma direta ou indireta, toda a sua insatisfação com aqueles que estavam no poder.

A TV como meio de comunicação ganhou destaque naquele momento histórico e serviu como um veículo importante para transmitir as ideias de quem participava dos festivais. Mas, é importante ressaltar que a TV tornou-se massificada, ocupou o lugar do

rádio como principal meio de comunicação e, assim, acabou sendo utilizada pelos poderosos da época como arma de alienação da massa.

A televisão ganhara força desde os anos 1950, aprimorando seus processos de transmissão que também ficaram mais baratos, assim favorecendo uma programação mais variada, possibilitando que a TV disputasse com o rádio a liderança como principal meio de comunicação brasileiro.

Em 1962, com a introdução do vídeo tape (processo de gravação, edição e reprodução dos programas, que até o momento eram feitos ao vivo), a TV ganharia mais verbas para a publicidade, passando a produzir novelas diárias (“O direito de nascer”, 1964), programas de variedades ou de auditório (“Clube dos artistas” e “Noite de gala”) e, principalmente, os festivais da canção que, a partir de 1965, surgiram com grande força na TV, angariando um grande público e produzindo programas musicais para as diferentes faixas etárias. Deste modo, ampliava-se o mercado consumidor, aumentando-se gradualmente o número de aparelhos vendidos, tornando-se assim cada vez mais popular.<sup>2</sup>

O lançamento do programa Fino da Bossa (maio de 1965) foi seguido do Bossaude, com Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro (julho de 1965) e do Jovem Guarda (setembro de 1965), com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Todos esses musicais seriados eram líderes de audiência no seu horário, destinando-se a públicos diferentes. O Fino da Bossa ia ao ar às quartas-feiras, voltado para um público mais adulto ou intelectualizado, enquanto a Jovem Guarda era transmitido aos domingos, voltado para um público mais adolescente e descompromissado. Mas também era muito comum que houvesse pessoas assistindo aos dois programas, sem problemas. (NAPOLITANO, 2004, p.55.)

O programa da Jovem Guarda atingiu o auge no ano de 1966 e Roberto Carlos ganhou muita popularidade, pois suas letras simples arrastavam multidões de jovens. Mas grupos identificados com as ideias de esquerda consideravam suas canções alienadas, condenando o estilo que falava da vida dos jovens brasileiros acerca de garotas, carros e aventuras; igualmente, tais facções criticavam a influência deste programa sobre a classe média, em especial no que se refere à estética (roupas, cortes de cabelo, etc.).

---

<sup>2</sup> Cf. <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-da-televisao/televisao.php>. Acesso em 23 de junho de 2013.

Nesse contexto de crescente radicalização política, defensores da MPB e da Jovem Guarda, muitas vezes estimulados pela mídia, entraram em conflito: alienados ou engajados, explicitaram suas divergências na “Passeata Contra as Guitarras Elétricas”, liderado por Elis Regina e Geraldo Vandré, em 1967.

Com a popularização da televisão, a música ganhou espaço e o panorama fonográfico brasileiro ganhou impulso durante os anos 1960, ou seja, com o surgimento da ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), foi possível elaborar planos que visavam mudanças no mercado. A ABPD tinha como objetivo atuar mais próximo ao poder público, e assim conseguiu fazer com que a “Lei de Incentivos Fiscais” fosse efetivada, além da “Nova Lei de Direitos Autorais”. As duas leis foram estipuladas em 1967, passando por reformulação em 1979, respectivamente, mas foram suficientes para fazer com que, já no ano de 1969 os títulos mais comprados fossem os nacionais e não os internacionais. Logo, o país possibilitava espaço para que os artistas nacionais (agora privilegiados) pudessem ter suas composições consumidas dentro do próprio país.

A televisão, portanto, teve um empenho fundamental neste episódio da música brasileira, pois os programas musicais, principalmente os festivais da canção, possibilitaram o surgimento e a apresentação ao público de artistas e obras musicais advindos do território nacional.

Em 1968, a TV tornou-se efetivamente o veículo de comunicação de massa, superando o rádio que era sem dúvidas o principal veículo de comunicação até este momento. Neste período, a juventude brasileira ganhou nova característica, pois a ingenuidade e a rebeldia até então moderadas já não existiam mais. A juventude abordava novos temas, envolvendo comportamento, sexualidade e revolução.

O setor mais politizado da juventude ganhou mais espaço e os jovens estavam mais “atenados”, ocupando as páginas da imprensa como atores importantes no cenário social da época nos protestos (passeatas, manifestações) que então aconteciam. Na TV, então os festivais passaram a atuar como porta-vozes de debates estéticos, políticos e culturais nos quais os jovens brasileiros estavam envolvidos.

É importante ressaltar que no ano de 1968, a TV era, ao menos em parte, aberta para algumas “loucuras inimagináveis”, apesar da existência da censura e da repressão.<sup>3</sup> O programa dos “Tropicalistas” tentava revolucionar a cultura de massa e uma cena bastante peculiar foi Caetano Veloso cantar “Boas Festas”, de Assis Valente, com uma arma engatilhada apontada para a sua cabeça. O simbolismo contra os valores dominantes tornou-se realidade, assim como a violência do Estado contra seus adversários. No fim de 1968, foi decretado o AI-5 e, provavelmente, aqueles telespectadores de cunho mais político receberam a notícia com perplexidade e revolta.

O ano de 1970 foi marcante para a televisão brasileira, pois foi neste período que algumas emissoras construíram seu poderio e estabeleceram assim seu status perante a sociedade e a cultura brasileira, em destaque a Rede Globo.

Para os intelectuais e engajados da época a TV era vista como um instrumento poderoso de manipulação da opinião pública e alienação das massas trabalhadoras. A televisão levava aos telespectadores um mundo de encantamento, de deslumbramento, muito diferente da vida real e esse fato contribuía para que as pessoas se afastassem dos acontecimentos que envolviam política e economia no país.

Ao mesmo tempo, muitos programas televisivos podem ser associados à alienação, isto é, à negação da realidade e à difusão de uma visão de mundo mais conforme aos interesses dos então ocupantes do poder, enfraquecendo o pensamento crítico.

A TV, nos anos 1970, esteve sempre do lado do poder, institucionalmente falando, mas muitos dos seus programas, realizados por profissionais sérios e nem sempre comprometidos com a ditadura, tentaram criar uma atmosfera de reflexão nos telespectadores. É claro que havia restrições nessa proposição. Não só pela vigilância dos censores (do Estado e das emissoras), mas também pelos limites desse meio de comunicação, muito mais direcionado ao lazer e à audiência superficial e dispersa do que estímulo à reflexão dos espectadores. (NAPOLITANO, 2004, p. 90-91)

Os programas de televisão estavam engajados na alienação da população, ou seja, tudo o que pudesse ser elaborado com intuito de incutir nas massas a alienação era válido. Os investimentos em produção dos programas, das telenovelas, tudo o que

---

<sup>3</sup> Para uma análise pormenorizada do funcionamento da censura, ver: Carlos Fico. *Prezada censura*. São Paulo: Record, 2007. Ver, ainda, Beatriz Kushnir. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

pudesse envolver as massas com o maior encantamento possível, melhor, pois assim não teriam tempo, nem preocupação com os fatos políticos envolvendo o país. O telejornalismo é um grande exemplo de programa televisivo que se transformou na maior estratégia para formar uma opinião pública conformista.

O Jornal Nacional foi criado em 1969, com os indefectíveis apresentadores Sérgio Chapelin e Cid Moreira e, nos anos de 1970, era mais oficial do que a própria “Voz do Brasil”. A lógica jornalística do JN era bem simples: no bloco internacional abundavam os atos de terrorismo, guerras, tragédias naturais e desastres. Na parte nacional, eram veiculados os atos de governo, as grandes obras, alguma crônica social e fatos diversos (saúde, educação, natureza, curiosidades da vida privada). Jamais o JN mostrava uma notícia de conflito ou dava voz a alguma dissidência política. (NAPOLITANO, 2004, p.92)

Podemos observar que a fórmula dos programas jornalísticos era elaborada justamente para distrair e ocultar os fatos e imposições ao governo militar. A sociedade era privada das notícias que realmente tinham fundamento e importância naquele momento histórico. Como as elites poderosas eram aliadas dos militares e estas tinham a TV em suas mãos, apropriavam-se dos artifícios televisivos para auxiliar o poder dos generais e calar a população mais do que oprimida.

As novelas foram a grande investida, alcançando altos índices de audiência. Já os programas de auditório não tinham o mesmo prestígio de antes, mas ainda tinha alguns representantes campeões de audiência como Sílvio Santos, Hebe Camargo e Chacrinha. Nestes programas, em comum, podemos observar a ausência de críticas à situação vigente (política, econômica, social) no Brasil, ao mesmo tempo em que se valorizavam músicas e atitudes de teor mais “escapista”.

## **E ASSIM SURGEM OS FESTIVAIS**

Entre os anos de 1965 e 1968, os Festivais da Canção viraram febre na sociedade brasileira, alcançando primeiro lugar em audiência. Esses festivais tiveram inspiração no “Festival de San Remo”, que acontecia na Itália, mas aqui no Brasil ganharam uma identidade própria. Este período que envolve princípios da década de 60 marcou o processo de organização e afirmação da indústria cultural. Os festivais da canção que

ocorreram no Brasil confirmam esta afirmação sobre a cultura televisiva e musical, pois as músicas dos festivais foram veiculadas pelas rádios e pela TV.

De início, a fórmula do programa foi introduzida na TV Excelsior, mas foi na TV Record que alcançou o sucesso, pois o evento, além de permitir que novos talentos surgissem, reunia de 36 a 40 músicas inéditas, além de prêmios de melhor canção para os finalistas. Por isso, os anos de 66 a 68 foram destaques no âmbito musical porque nesses festivais era possível veicular músicas de cunho político, engajadas e nacionalistas, na maior parte das vezes dispunha de discussão acerca de problemas que desnorteavam a sociedade introduzindo assim uma característica, ou seja, esses festivais tornaram-se o “palco” para a demonstração direta ou indireta daqueles que estavam insatisfeitos e descontentes com o rumo que a sociedade brasileira tomava.

O ano de 1966 ficou marcado em função do II Festival de MPB, na TV Record, em São Paulo. Este evento ficou muito conhecido e marcado porque a final do evento foi disputada por Geraldo Vandré e Chico Buarque, dois fenômenos da música popular brasileira, com as respectivas canções: “Disparada” e “A banda”.<sup>4</sup>

Entre essas duas canções houve empate, pois o júri decidiu que as duas obras eram dignas de vencer. Ambas mostraram em suas letras a realidade em que a sociedade brasileira se encontrava durante o regime militar. Além disso, a crítica de esquerda valorizava as letras por mostrar o real de forma bastante envolvente, inteligente e engajada.

Os festivais constituíram-se em uma das formas de resistência cultural ao regime militar, pois nestes eventos valorizava-se a cultura nacional e popular. Além disso, fazia com que a Música Popular Brasileira (MPB) se tornasse um estilo musical simpático a muitas pessoas. A própria sigla MPB originou-se desse movimento de luta contra a ditadura através da música. E ganhou como característica um cunho musical engajado com protesto e crítica, sempre ao regime militar.

Em 1966, os estudantes voltaram às ruas para protestar contra o regime, o que foi denominado “setembrada” por tal movimento ocorrer no mês de setembro.<sup>5</sup> Com isso, a sociedade brasileira começava a se mostrar descontente com o governo e a reagir

---

<sup>4</sup> As duas músicas estão no Anexo.

<sup>5</sup> Para maiores detalhes, ver: Thomas Skidmore. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

aos efeitos do golpe, e a MPB, com toda a sua influência perante a sociedade, contribuiu para que os cidadãos, enfim, começassem a se movimentar e mostrar toda a sua indignação perante os presidentes militares.

Mas foi em 1968 que os Festivais de Música tomaram cunho altamente político, pois, até então, a música “A banda” (vencedora do festival em 1966) era considerada alienada. Neste momento, em função de todos os movimentos que ocorriam no país, como a invasão dos estudantes pelas ruas com o apoio de muitos artistas, manifestando seu descontentamento, ocorrendo mortes, passeatas, entre outras formas de expressão do descontentamento, o público desejava canções mais engajadas, capazes de refletirem o momento histórico no qual se encontrava.

No ano de 1968 ocorreu o III Festival Internacional da Canção (FIC), cujas eliminatórias seriam disputadas em São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Paraná, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Os ânimos já estavam em “ponto de ebulição” em função de tanta repressão política e do engajamento voltado para essas repressões.

Caetano Veloso protagonizou um dos momentos mais marcantes desse festival. Com sua música “É proibido proibir” levou elementos provocativos como sua vestimenta que era constituída de colete prateado, camisa de plástico, colares elaborados com fios elétricos e, além disso, juntamente com Os Mutantes, encenou minutos de distorções sonoras. O público não gostou de tamanha provocação e vaiou o artista. Mesmo com as vaias, sua canção foi classificada.

Numa das semifinais, Gilberto Gil também provocou com sua canção “Questão de ordem”, a princípio uma canção que não trazia controvérsias com seu ritmo de marchinha, mas Gil desconstruiu a música, acrescentando gemidos, cacofonias e outros, não sendo classificado e foi acusado pelo público de se envolver pela música americana, já que utilizou de mecanismos inspirados em Jimi Hendrix.

Caetano, como classificado, deveria apresentar novamente sua canção “Proibido proibir” e, diante da plateia furiosa com sua manifestação, iria ser julgado, decidindo assim se iria participar da final nacional no Maracanãzinho. Mais uma vez foi vaiado pelo público, desta vez por seus gestos que simulavam o ato sexual. A plateia manifestou de costas para o cantor que respondeu da mesma forma e discursou aos

berros para a juventude, questionando sua hostilidade e a falta de compreensão quanto aos seus gestos nas apresentações.

A música de Caetano, apesar de todos esses problemas ocorridos em suas apresentações, foi classificada para a final, mas o intérprete cumpriu com sua promessa no discurso feito durante a apresentação e desistiu de participar do festival.

Nesta mesma final paulista, uma canção foi classificada por Millôr Fernandes como “a nossa marselhesa”. Seu intérprete, Geraldo Vandré foi ousado o bastante para com apenas sua voz, dois acordes e seu violão encantar o público e conseguir a classificação. A música “Para não dizer que não falei das flores” foi classificada com êxito, pois todos conheciam a canção e faziam dela um hino contra a ditadura.<sup>6</sup>

Com esta canção “o pavio foi aceso” e os organizadores do Festival sofreram pressões governamentais para que a música não se sagra-se vencedora da competição. Durante a apresentação de Geraldo Vandré todos estavam apreensivos, na expectativa de saber se ele seria preso, se discursaria, se a canção seria a campeã.

Mais uma vez, Geraldo Vandré e Chico Buarque disputaram a final de um festival, mas diferentemente do ano de 1966, não houve empate. A música “Sábria”, composta por Chico Buarque e Tom Jobim, foi inspirada na “Canção de exílio” de Gonçalves Dias e com certeza carregava uma alusão aos exilados brasileiros. A canção foi a vencedora do festival.

Muitas vaias entoaram naquela final, pois, apesar de ser considerada uma bela canção o momento no país era de intensidade política e a canção mais apreciada pelo público para representar o momento era a música de Vandré.

O estranho é o fato de os programas musicais (Festivais) alcançaram um sucesso devastador em 1968 e no mesmo ano haver o declínio deste formato de programa. A explicação para tal é que, apesar de ser o maior fenômeno de audiência na época, era um evento caro e, por ser ao vivo para garantir a emoção no telespectador, não tinha controle quanto à duração do evento. A nova organização comercial e técnica da televisão no Brasil não permitia esta característica, pois foi descoberta a venda do tempo. Isto significa que o tempo, dividido em minutos e segundos, era o que trazia

---

<sup>6</sup> Ver a letra no Anexo

lucro, pois os tempos vazios eram negociados com anunciantes que pagavam para anunciar seus produtos.

Após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, Geraldo Vandré teve que fugir do país, Chico Buarque foi perseguido e fugiu para a Itália, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e tiveram que ser exilados em Londres. Para muitos jornalistas o fenômeno musical caracterizado pelos Festivais da Canção ganhou fim com o decreto deste Ato, pois os demais festivais ocorridos após este episódio não tiveram a mesma força e expressão.

### **CENSURA EM TEMPOS SUFOCANTES**

A repressão e censura foram tão intensas e devastadoras no país que geraram a impressão de “vazio cultural” já que houve uma desorganização mediante as produções culturais. Mecanismo de punição como censura prévia, cassação, expulsão, aposentadoria e prisão, foram “armas” radicais utilizadas com o ato e assim, intervindo na cultura brasileira.

A censura das diversões públicas já existia de maneira oficial no Brasil desde 1946. Neste caso, o teatro estava estagnado, pois durante os ensaios havia a presença do censor. Portanto, a censura moral estava presente e, com o passar do tempo, foi mais abrangente, ou seja, os circos, as churrascarias com música ao vivo, rádio, TV e cinema também começaram a sofrer com a censura moral.

A censura defendia que estava engajada na luta para cuidar que a moral e os bons costumes não fossem afetados e que essa defesa era apoiada pela maioria da população. A atividade de censura era oficial e regulamentada, além de ser sustentada por uma parcela ampla da população. Tudo que pudesse atingir os bons costumes era abolido, como os palavrões, mulheres seminuas no cinema e no teatro. As letras de música com duplo sentido também eram combatidas pelo DCDP.

De acordo com Carlos Fico, um impasse ocorreu porque o órgão responsável pela censura (DCDP) enfrentava dificuldades em praticar a censura política, pois alegavam que este tipo de censura deveria estar vinculado ao aspecto moral. Havia, portanto, uma grande dificuldade em distanciar e identificar paralelamente as duas vertentes no ato da censura.

Foi a politização da censura de diversões públicas que deu o impressão de unicidade às duas censuras, mas na verdade, lógicas muito distintas presidiam as duas instâncias. Além de diferenciação entre conteúdos morais e políticos, outra característica pode ser mencionada: a dicotomia “legal” versus “revolucionário”. A preocupação dos sucessivos governos militares com a elaboração de leis, normas, regulamentos não expressava apenas a intenção de forjar uma fachada de legalidade para consumo interno e, sobretudo, externo, mas também era sintonia da distinção que o regime fazia entre atividades repressivas ou de controle social que podiam ser admitidas no âmbito das garantias constitucionais de regimes democráticos e outras, excepcionais, classificadas como “revolucionárias.” (FICO, 2004, p.75-76.)

O que ocorria era uma negativa do regime em relação à existência da censura política. A atividade legal não era regulamentada, pois este tipo de censura era feito através de bilhetes ou telefonemas que chegavam até as redações designando o que devia ser “cortado” das publicações. Com o AI-5, a censura política da imprensa, porém, tornou-se bastante conturbada devido à troca permanente das instituições que deveriam estabelecer a censura.

Enquanto a polícia política, a espionagem, a censura da imprensa e outras instâncias estavam fortemente imbuídas da dimensão saneadora da “utopia autoritária”, a AERP e a DCDP primavam pela tópica “civilizadora”. Enquanto as primeiras eliminavam, mesmo fisicamente, “comunistas” “subversivos”, “corruptos” e “doutrinação exótica”, as duas últimas buscavam doutrinar o povo brasileiro” ou defendê-lo dos ataques à moral e os bons costumes. (FICO, 2004, p.78.)

Havia muita diferença entre as instâncias de censura no período militar, e mesmo assim a censura das diversões públicas (moral) e a censura de política de imprensa (política) coexistiam. Segundo Fico, essa coexistência pode ser explicada através do que o autor denomina “utopia autoritária”, isto é, a crença de que os militares eram superiores aos civis e eram atuantes em dois diferentes setores: a “saneadora” e a de “base pedagógica”.

No primeiro caso, o autor aborda que era a busca para exterminar o “câncer do comunismo”, ou seja, proteger o social. E a de base pedagógica visava suprir supostas deficiências do povo brasileiro (despreparo para votar e o povo manipulável).

Podemos perceber, então, a existência de duas dimensões na censura musical, a moral e a política, embora a segunda não fosse admitida. Estas não conviveram separadamente, pelo contrário, estiveram entrelaçadas. O objetivo do regime era a

manutenção da moralidade visando à construção política da “utopia autoritária” pelo fato de os militares se autointitularem superiores aos civis nas questões que abordavam patriotismo, retidão moral e outros. Sendo assim, a censura tinha dupla função: a saneadora e a disciplinadora.

## **CONCLUSÃO**

O Brasil foi marcado por um grande fenômeno que penetrou a camada média urbana durante a ditadura militar. Fenômeno este que se instaurou como manifestação cultural e principalmente identidade nacional, ou seja, estamos falando de música, que se tornou um veículo de manifestação cultural bastante utilizado já que a indústria cultural divulgava canções e também havia a divulgação televisiva, pois neste momento a televisão passa a ser um meio de comunicação massificado. Com tanta influência musical invadindo as grandes metrópoles, o regime militar não se esquivou, e passou a intensificar suas atenções para as manifestações culturais ligadas à música.

A censura tinha como necessidade e meta exercer um processo de centralização para que houvesse atuação mais coerente e uniforme. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) era subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) que se tornou responsável pela censura no país, no setor que envolvia a diversão.

Este processo de centralização da censura somente foi oficializado em 1967 e apesar de regulamentada por lei federal, não foi um processo tranquilo, pois muitos chefes de censuras regionais alegaram que essa centralização geraria muitos problemas entre as censuras regionais e a central, devido a razões ideológicas. Como a censura federal tinha sede isolada, as censuras regionais não perderam sua força de atuação, isto é, não foram totalmente desarticuladas. Até porque eram responsáveis pela fiscalização de diversos pontos de diversão em seus estados.

Toda a repressão montada pelos militares tinha como articulação um discurso ético-moral, onde o governo tentava através de manipulação ideológica fazer com que seus atos fossem aceitos pela sociedade. Pela falta de legitimidade política, o regime militar brasileiro buscou preencher as lacunas de aparelho repressivo e dessa forma organizou o setor em duas vertentes. Uma delas era permitir a rotatividade dos generais-presidentes no poder e em segundo plano um regime caracterizado por atos e decretos

que possibilitavam aos governantes silenciar quem fizesse parte da oposição, já que o Poder Legislativo e o Judiciário encontravam-se suprimidos.

Portanto, como a censura de canções estava vinculada diretamente ao poder militar, as letras das músicas não ficariam de fora de serem analisadas. Dossiês de artistas eram elaborados pelos Dops e estes eram responsáveis em transmitir informações ao DCDP e as SCDPs regionais e isso possibilitavam a troca de notícias. Artistas como Chico Buarque eram monitorados bimestralmente pelos Dops, pois suas canções eram muito visadas porque possuíam cunho altamente político.

A música era uma atividade monitorada constantemente e esta monitoração era tratada como rotina policial. Estes instrumentos que regulavam a música e outras atividades sempre estiveram presentes no cotidiano da sociedade brasileira, e possuía tamanha expressividade e presença que a maior parte dos cidadãos brasileiros considerava e conferia legitimidade a atividade da censura.

O regime militar brasileiro não apresentou uma censura unificada, isto é, a censura política estava mais ligada à imprensa e os censores de diversões públicas intervinham mais no que tangia o aspecto moral, apesar de praticarem também a censura política.

Para uma música ser avaliada pela censura era necessário que o compositor ou a própria gravadora enviasse a canção para o órgão responsável. Assim, era avaliada por três censores. Grande parte dos vetos foi justificada em função dos valores tradicionais que envolviam a família tradicional brasileira e a defesa do catolicismo. Alguns assuntos que eram abordados em certas canções como drogas, homossexualismo e divórcio eram tidos como má influência para a sociedade já que eram temas vistos como afronta a moral e aos bons costumes.

Muitas vezes o veto também ocorria sendo justificado como estímulo para elevar o nível cultural e moral do povo brasileiro, ou seja, se a composição fosse considerada inadequada, ofensiva, com erros gramaticais não passava pela censura porque a meta era aprimorar o gosto da população e por isso, músicas de má qualidade não poderiam ser divulgadas. A censura musical sempre teve maior dimensão no âmbito moral, mas isso não foi impedimento para que a vertente política na música fosse analisada.

Nomes como o de Geraldo Vandré e Chico Buarque tornaram-se conhecidos graças aos seus constantes embates com a censura. Chico Buarque teve por volta 40 músicas vetadas, metade das quais por causa de alusões a questões políticas. Os casos desses cantores e compositores foram bem visíveis por causa do relativo sucesso que tinham. Entretanto, existiram muitas outras músicas censuradas por razões político-ideológicas. Embora existisse um mal-estar da parte da DCDP em afirmar categoricamente que realizava uma censura política, em seus pareceres os censores não se sentiram incomodados em dizer que determinada música “fere as normas do regime vigentes” ou identificar “mensagem de teor subversivo.” (CAROCHA, 2006, p.207-208)

As letras das músicas muitas vezes eram alteradas. Alguns censores indicavam essas alterações para que as letras pudessem ser aprovadas. Cada canção tinha duas tentativas de recurso e este deveria ser justificado. O fato de os censores apontarem o que deveria ser modificado nas canções deu a eles um “certo poder”, ou seja, influência sobre a obra dos compositores, além de ter o poder do veto. Essas sugestões na grande maioria das vezes eram aceitas pelos artistas.

Muitos artistas acreditavam que a música possuía a incumbência de transmitir mensagens críticas sobre a realidade brasileira à população, a grande maioria “alienada”. Tais artistas/compositores, muitas vezes, tiveram suas músicas vetadas, outros tiveram que modificar palavras no corpo do texto para que agradasse o setor responsável pela censura.

Vale a pena lembrar que o regime militar, ao que parece teria chegado, em alguns momentos, a tentar estratégia semelhante à experimentada durante o Estado Novo, no sentido de “convencer” os compositores a “colaborarem” com o regime. É o que nos indicam alguns exemplos de letras de canções adulteradas para atender às exigências da censura, como os versos “pela omissão/um tanto forçada”, no Samba de Orly, de Chico Buarque, Toquinho e Vinicius de Moraes, em 1970, substituídos por “pela duração/dessa temporada.” (SILVA, 2008, p.136) .

Logo, os órgãos responsáveis pela censura tentavam influenciar os compositores através de um discurso de cooperação juntamente ao governo. Trechos de músicas muitas vezes eram alterados para omitir o sentido real de determinada canção e cada dia mais os artistas envolvidos com música viam-se mais oprimidos.

A MPB, o rock e o samba tornaram-se alvos “monitorados” pelo regime, pois com suas canções engajadas fortaleciam-se na luta contra a ditadura militar. A resistência cultural ganhava forma através da crítica, atitude e crônica social. No caso da MPB, esta possuía letra bem solidária ao manifesto contra o governo.

O que acontecia era uma verdadeira corrida dos artistas na tentativa de camuflar suas canções da censura e, ao mesmo tempo, divulgar para a população seu pensamento de insatisfação com o governo. Suas obras deveriam apresentar-se de forma que atingissem o alvo, mas que ao mesmo tempo escapasse de ser censurada.

Muitos artistas, como Chico Buarque, chegaram a utilizar pseudônimos. Em seu caso foi Julinho da Adelaide. De tanto ter suas músicas censuradas, Chico adotou este nome para assinar suas canções e assim burlar a censura, pois em determinado momento, suas músicas eram vetadas só pelo fato de serem compostas por ele.

Irônico e sarcástico, Chico Buarque levaria tão “a sério” seu alter ego musical que a cada dia Julinho da Adelaide ganhava mais e mais espaço nos media e surpreendia os admiradores do compositor e a crítica musical pela “semelhança” do trabalho de criador e criatura. Embora parte do público e da crítica parecesse dar sinais de desconfiança quanto à espantosa semelhança ente Chico Buarque e Julinho, todos saudavam com alegria e entusiasmo o saudável aparecimento do novo e criativo compositor popular, alimentando, talvez, um pacto silencioso contra a censura federal. (SILVA, 2008, p.125)

Logo, podemos perceber que a censura musical atingia cantores e compositores, pois suas composições eram sempre vetadas integralmente ou em partes. Por este motivo, muitos artifícios foram utilizados por esses artistas para de algum modo passar despercebidos pela censura. O governo militar queria de qualquer forma calar quem ousasse manifestar contra o sistema e como a música tinha “poder” para influenciar as massas era vítima constante de vetos e qualquer outro tipo de censura. Os militares, portanto, criaram órgãos para que as censuras fossem efetivadas, tentando silenciar aqueles que se movimentavam para mostrar aos cidadãos a realidade em que o país se encontrava, ou seja, mostrar o domínio, a forma com que os militares agiam para coagir e manipular toda a massa populacional através das canções.

Como ditos anteriormente, muitos artifícios foram utilizados além de pseudônimos como “Julinho da Adelaide”, isto é, metáforas, figuras de linguagem, inserção de barulhos na canção e até mesmo a invenção de palavras.

Outro recurso bastante utilizado foi a “linguagem de fresta”, que exibia letras que faziam sentido apenas nas entrelinhas. Havia também uma técnica que era bastante utilizada conhecida como “desbunde”. Esta técnica era a inserção de palavras que não se aplicavam de modo temporal, isto é, não mostrava espaço e tempo e isso facilitava a aceitação das letras das músicas, pois não teriam como provar, ou seja, afirmar de que essas canções falavam do tempo presente.

Mesmo com a utilização de todos estes recursos estilísticos, a situação da música brasileira nos anos de 1970 e 1980 foi complexa. Diversos artistas estavam morando fora do país, em exílios voluntários ou forçados. Os compositores viram-se pressionados pelo aparelho repressivo do regime autoritário, e a grande maioria, mais diretamente pela censura. (CAROCHA, 2006, p.194)

Após o AI-5 a cultura brasileira encontrou-se esmagada pela repressão do governo militar. A censura delimitava a criatividade de artistas e do jornalismo, nada poderia demonstrar arbitrariedade ao governo e desta maneira muitos artistas, principalmente músicos/compositores foram perseguidos em função de suas canções que demonstravam descontentamento com o sistema vigente. Mas novos tempos estavam sendo gestados, e logo uma nova geração de artistas (Gonzaguinha, Ivan Lins, entre outros) apareceria no cenário musical brasileiro.

**BIBLIOGRAFIA**

- CAROCHA, Maika Lois. “A censura musical durante o regime militar (1964-1985)”.  
In: História: Questões & debates, Curitiba, nº 44, p.189-211, Editora UFPR, 2006.
- FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswaldo (orgs). *A ditadura em debate: Estado e Sociedade nos anos de autoritarismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. (O Brasil Republicano; v.4) 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *Entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Prezada censura*. São Paulo: Editora Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo/ O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- \_\_\_\_\_; CASTRO, Celso; MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Jessie Jane Vieira; ARAUJO, Maria Paula; QUADRAT, Samantha Viz.(Comitê Organizador). Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). *1964- 2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente (1964-1992)*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- MUNTEAL FILHO, Oswaldo; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane. *Tempo negro, temperatura sufocante: estado e sociedade no Brasil do AI-5*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950- 1980)*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2004.

PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 2002.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_; MORAES, Pedro de. *1968: a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2008.

\_\_\_\_; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Ed. UNESP/FAPESP, 1993.

\_\_\_\_. “1968: rebeliões e utopias”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, v. 3, p. 135-159.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937 – 45/ 1969 – 78)*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-da-televisao/televisao.php>. Acesso em 23 de junho de 2013.