

ALEXANDRE FELIPE FIUZA

**ENTRE UM SAMBA E UM FADO: a censura e a repressão aos músicos no
Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970**

**ASSIS
2006**

ALEXANDRE FELIPE FIUZA

ENTRE UM SAMBA E UM FADO: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em
Portugal nas décadas de 1960 e 1970

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título
de Doutor em História (História e
Sociedade).

Orientadora: Dr.^a Flávia Arlanch Martins
de Oliveira.

ASSIS
2006

FIUZA, Alexandre Felipe. Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. 2006. Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis.

RESUMO

Esta tese aborda a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal durante as décadas de 1960 e 1970, período em que ambos se encontravam em ditadura. Tal pesquisa foi realizada a partir da consulta e análise do material obtido junto à antiga documentação das polícias políticas, no caso brasileiro, os arquivos do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social dos Estados do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba, e, no caso português, do Arquivo da PIDE/DGS – Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direcção-Geral de Segurança, sediado na Torre do Tombo, em Lisboa. No campo da Censura, foram consultados documentos no Arquivo Nacional em Brasília e no Rio de Janeiro, particularmente, do Fundo DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas. Além da análise do controle exercido sobre os músicos, também foi realizada a comparação entre as canções produzidas neste mesmo período, bem como examinada, ainda que brevemente, a recepção pelo público deste mesmo cancioneiro. Mediante a apreciação da bibliografia e da realização de entrevistas com músicos portugueses e brasileiros foi estabelecida uma comparação em relação à documentação oficial encontrada nos arquivos e à versão dos músicos. Além disso, a partir desta documentação dos órgãos de repressão, foram observadas as relações entre as polícias políticas dos dois países e suas atividades de vigilância de seus respectivos exilados. Por fim, houve ainda uma preocupação específica com os casos de músicos exilados e suas atividades políticas e artísticas nestes dois países.

PALAVRAS-CHAVE

Censura, ditadura e ditadores, exílio, músicos, música popular

FIUZA, Alexandre Felipe. Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. 2006. Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis.

ABSTRACT

This Doctoral thesis focuses on the censorship and repression of musicians in Brazil and in Portugal in the 60's and the 70's, when both countries were dictatorial regimes. The data analyzed was obtained in the files of the former political police forces, the Brazilian DOPS - Departamento de Ordem Política e Social in the states of Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco and Paraíba, and the Portuguese PIDE/DGS – Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direcção-Geral de Segurança, with its headquarters at the Torre do Tombo, in Lisbon. To look into censorship matters, documents from the Arquivo Nacional in Brasília and in Rio de Janeiro, especially from the Fundo DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas, were analyzed. Besides the analysis of the control exerted over the musicians, a comparison of the songs composed in the same period was produced. It was also observed, however in a brief manner, how those songs were received by the public. A comparison between the official documents found in the files and the version presented by the musicians was made by means of the review of the bibliography and interviews with Brazilian and Portuguese musicians. The analysis of the documents of the organs of repression also made it possible to observe the relations between the political police forces of both countries and their surveillance activities over each other's exiles. Finally, especial attention was given to exiled musicians and their political and artistic activities in both countries.

KEYWORDS

Censorship, dictatorship and dictators, exile, musicians, popular music

Dedicada a José Afonso, Carlos Paredes e Salgueiro Maia pelo que
representam para a história portuguesa contemporânea
e aos músicos exilados aqui lembrados.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa de doutorado e pela bolsa sanduíche em Portugal. À UNIOESTE que possibilitou o afastamento para o doutorado. À minha orientadora Dr^a. Flávia Arlanch que me auxiliou em suas pontuais sugestões e na autonomia que me concedeu, ao co-orientador Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira pela aposta nesta pesquisa, à Dr^a. Isabel Loureiro que me emprestou os primeiros discos dos cantores portugueses aqui abordados. Ao professor Francisco Martinho pelo empréstimo dos livros sobre a história portuguesa contemporânea. À Banca Examinadora por ter aceitado o convite e ter tido paciência em ler esta tese. Aos professores que ministraram disciplinas no Doutorado: Dr^a. Zélia Lopes da Silva e Dr. Claudinei Mendes. Às funcionárias da Secretaria de Pós-Graduação. À minha amiga Ernesta Zamboni. Ao Carlos Marx Freitas, funcionário do Arquivo Nacional de Brasília, aos técnicos da Torre do Tombo, em especial ao Paulo Tremoceiro, aos amigos dos cursos de Pedagogia e de História da UNIOESTE, aqueles que me concederam valiosos depoimentos: Viriato Teles, Vitorino, Alípio de Freitas, Geraldo Azevedo (em sua característica amabilidade), aos atenciosos José Jorge Letria e Manuel Freire, Francisco Fanhais, José Mário Branco, João Afonso (sobrinho do Zeca), Sérgio Godinho, Ivan Lins, João Bosco, Ricardo Vilas (ainda pelos livros e discos), Raul Ellwanger (também pelos livros e discos, além de ter sido um dos primeiros a me indicar o mapa da mina que me levou ao grupo musical *Caldo de Cana*), Paulo Thiago, Eliana Lorentz Chaves (Nana Chaves), Ruy Faria (ex-MPB-4), Leopoldo Paulino (pelo seu livro), Abílio Manoel, Dércio Marques, Frederico Mendonça (ou Frederica do *Som Imaginário*, pelos capítulos ainda inéditos da nova edição revista de seu livro). Aos amáveis Carlos do Carmo e Urbano Tavares Rodrigues. Ao António Loja Neves, ao Prof. Dr. João Medina (pelos livros e aulas). Em particular, aos amigos Luís Cília (pelos inúmeros discos), Benedicto (pela hospitalidade, documentação e discos oferecidos) e Maite, Cristina

Porta (minha fada madrinha), Prof. Dr. Sérgio Campos Matos (amigo e orientador do estágio em Portugal), Ana Bela querida companheira portuguesa das batalhas cotidianas, Dona Máxima e sua filha Helena, pelo carinho em nos receber em Lisboa. Ao meu amigo José Rogério Licks (pelos seus discos, por ter dividido sua história comigo e por ser o inspirador de meu interesse pela história dos músicos exilados). Aos amigos do lado de cá da ponte (do Paraná) Ricardo Denchuski (companheiro nas viagens musicais) e Jane, João Carlos, Mara, Geórgia, Laerson, Paula, Gabriela, Alessandra, Luinei, Patrícia, Luiz Fernando, Flávio e a toda minha família. Ao apoio especial de minha esposa Adriana, companheira em todas as etapas deste trabalho, e ao meu filho Antonio, nascido em meio a este turbilhão.

SIGLAS

Brasil:

AI – Ato Institucional

ALN – Aliança Libertadora Nacional

AP – Ação Popular

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

CENIMAR – Centro de Informações da Marinha

CIEX – Centro de Informações do Exército

CISA – Centro de Informações da Aeronáutica

CPC – Centro Popular de Cultura

CSC – Conselho Superior de Censura

DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social

DCDP – Divisão de Censura e Diversões Públicas (órgão central)

DCE – Diretório Central de Estudantes

DINP – Departamento de Informática da Polícia Civil (Rio Grande do Sul)

DOI-CODI – Centro de Operações de Defesa Interna/ Destacamento de Operações de Informações

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DSI – Divisão de Serviços de Informações

FIC – Festival Internacional da Canção

MAU – Movimento Artístico Universitário

MEC – Ministério da Educação e Cultura

P2 – Polícia Reservada

PC do B – Partido Comunista do Brasil

PRT – Partido Revolucionário dos Trabalhadores

SAELPA – Sociedade Anônima de Eletrificação da Paraíba

SCDP – Serviço de Censura e Diversões Públicas (escritórios regionais)

SNI – Serviço Nacional de Informações

UNE – União Nacional dos Estudantes

Portugal:

AJA – Associação José Afonso

ARA – Acção Revolucionária Armada

BR – Brigadas Revolucionárias

CEI – Casa dos Estudantes do Império

DGI – Direcção-Geral da Informação

DGS – Direcção Geral de Segurança

FAP – Frente de Acção Popular

FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho

GNR – Guarda Nacional Republicana

IAN/ TT – Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo

LP – Legião Portuguesa

LUAR – Liga de União e Acção Revolucionária

MP – Mocidade Portuguesa

MUD – Movimento de Unidade Democrática

OMEN – Obra das Mães pela Educação Nacional

PCP – Partido Comunista Português

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PJ – Polícia Judiciária

PREC – Processo Revolucionário em Curso

PSP – Polícia de Segurança Pública

RTP – Radio e Televisão de Portugal

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPE – Sociedade Portuguesa de Escritores

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

UN – União Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: A CENSURA.....	42
1.1: A Censura portuguesa: <i>essa câmara de torturar palavras</i>	50
1.2: A Censura brasileira: <i>você corta um verso, eu escrevo outro</i>	87
CAPÍTULO 2: A REPRESSÃO.....	140
2.1: A repressão portuguesa: <i>ouvem-se os gritos, na noite abafada</i>	160
2.2: A repressão brasileira: <i>por isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina</i>	188
CAPÍTULO 3: A CANÇÃO	267
3.1: A canção portuguesa: <i>mudam-se os tempos, mudam-se as vontades</i>	275
3.2: A canção brasileira: <i>e no entanto é preciso cantar</i>	292
CONCLUSÃO	300
BIBLIOGRAFIA	305
DISCOGRAFIA	327
LEVANTAMENTO DE FONTES/ PESQUISA DE CAMPO.....	331
ANEXOS	337

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu de uma série de inquietações suscitadas ainda durante a pesquisa de Mestrado realizada pelo autor sobre as relações entre a música popular brasileira e o período militar brasileiro, entre as décadas de 1960 e 1970, mais especificamente, sobre a obra da dupla de compositores João Bosco e Aldir Blanc. Um dos raros livros teóricos sobre a canção política encontrado ainda na formulação do projeto de Mestrado em apreço foi a obra *Estética da Canção Política* (1977), do músico e filósofo português José Barata Moura. Curiosamente, ainda no período daquela investigação, o segundo livro levantado sobre a temática foi *A Canção Política em Portugal* (1978), também de um português, o jornalista, escritor e músico José Jorge Letria. A leitura destas duas obras chamou a atenção pelas similitudes dos processos ocorridos em torno da canção no Brasil e em Portugal.

Os mecanismos repressivos e censórios em relação à canção nos dois países traziam semelhanças explícitas, muito embora em outras nações também pudessem ser encontradas estratégias similares, do Estado e dos músicos, durante o exercício de regimes ditatoriais no mesmo período. Contudo, a língua comum e as metáforas utilizadas pelos compositores também coincidiam e diferenciavam Brasil e Portugal de outros casos nacionais. Desta maneira, por mais diferenças que guardassem os dois regimes, tanto na periodicidade das respectivas ditaduras quanto em suas formas de organização e de atuação política, algumas informações apontavam para questionamentos, controle e formas de produção musical semelhantes nos dois países.

Após a opção pelos objetos de comparação, foi realizado um recorte temporal que compreendeu as décadas de 1960 e de 1970, contemplando, além de parte do período da ditadura no Brasil e em Portugal, a transição das chamadas “canções de protesto” para novas experiências estéticas e discursivas no campo da canção. No caso português, identifica-se em

princípios da década de 1960 uma nova radicalização dos movimentos estudantis e políticos contra a ditadura, o início da Guerra Colonial, além das experiências musicais levadas a cabo por José Afonso e Adriano Correia de Oliveira que contribuiriam decisivamente para os rumos de uma nova canção portuguesa.

Este mesmo período no Brasil abarca uma disposição no cenário de grupos políticos antagônicos e que desembocaria em projetos distintos de sociedade, cujo desfecho é marcado pelo Golpe de 1964, com a vitória de um projeto econômico e político de cunho autoritário. No caso do objeto da tese, este período também caracteriza a manutenção de contatos entre as comunidades de informações e das polícias políticas de ambos países, mesmo antes do golpe no Brasil.

O final da década de 1970, para Portugal, aponta para um enfraquecimento da chamada “canção de intervenção” portuguesa desenvolvida após a derrubada da ditadura portuguesa em 1974. Tal refluxo, por sua vez, guardou similaridades com o próprio projeto de país que vingou no período pós-revolucionário. Outro dado que deve ser enfatizado é que o recorte temporal desta pesquisa, em relação a Portugal, encontra a canção livre da Censura a partir de 25 de abril de 1974, enquanto no Brasil a Censura sofreu um processo lento de enfraquecimento a partir da extinção do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), até ser abolida integralmente pela Constituição de 1988.

Em Portugal, a chamada “canção de intervenção” adquiriu forças e razão de ser com o fim da ditadura e a partir dos projetos sociais e de radicalização política ocorridos durante a fase do Processo Revolucionário em Curso (PREC). Inúmeros músicos se inseriram em lutas nacionais no período de 1974 e 1976. Nesta fase, surgiram cooperativas de músicas ligadas a grupos de esquerda, tais como a *Era Nova*, o *Grupo de Acção Cultural* e o *Cantarabril*.

No Brasil, não houve nenhum movimento semelhante. Unidos por outras razões, uma experiência diferenciada foi observada no MAU – Movimento Artístico Universitário, no

final da década de 1960, que contou com a presença de Ivan Lins, Gonzaguinha, Aldir Blanc, entre outros, entretanto, sem o projeto político e a relação com os partidos políticos de esquerda como no caso português. Os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) chegaram a realizar experiências com canções em suas atividades teatrais e cinematográficas a partir de princípio da década de 1960, mas foram efêmeras e não tiveram o alcance e a relevância que a canção engajada portuguesa alcançou dez anos depois junto aos movimentos sociais e políticos. O final da década de 1970, no caso brasileiro, também revelou uma fase de refluxo da chamada *música popular brasileira*. Além disso, este período engloba as lutas pela Anistia e sua decretação em 1979 (que trouxe ao país inúmeros músicos exilados), o fim do Ato Institucional nº 5 (AI-5), além da criação do Conselho Superior de Censura (CSC) que abrandou, ainda que timidamente, o poder da Censura.

Ainda no tocante ao recorte temporal, esta pesquisa procurou, de forma resumida, traçar um panorama das instituições criadas pela ditadura salazarista entre as décadas de 1920 e 1940, muitas delas existentes até o fim do regime ditatorial. Apesar de um aparente anacronismo, as ações destas instituições atingiram os músicos portugueses aqui abordados e reverberaram em outras políticas no campo da cultura e da política implementadas ou desenvolvidas pela ditadura portuguesa durante as décadas de 1960 e 1970. O mesmo não foi feito em relação ao similar período no Brasil em razão da gama das pesquisas que se ocuparam do tema, além do hiato democrático existente entre 1945 e 1964. Por outro lado, há uma outra intenção de trazer as particularidades do Estado Novo português no sentido de indicar possíveis reflexões futuras também na perspectiva comparativa deste momento.

Um dos objetivos desta investigação foi o de conjugar os estudos de censura e de repressão, construindo uma unidade interpretativa desta mesma coesão almejada pelas ditaduras, porém não necessariamente alcançada. Afinal, uma rica produção nasceu mesmo na

adversidade, talvez muito mais significativa do que o projeto político imposto pelos regimes ditatoriais. Em meio a estas estruturas, apesar das diferenças entre as ditaduras, os processos de censura e de repressão utilizados foram semelhantes, ainda que não tenham uma origem comum. Assim, as justificativas dos censores e sua base legal constituída, bem como as estruturas criadas para controlar, reprimir e anular as ações das oposições são também similares.

O objeto deste trabalho está voltado à análise da censura e da repressão a partir de músicos citados por fontes oficiais nas duas instâncias. Portanto, não se almeja uma caracterização deste controle em relação aos músicos de determinada vertente, mas a análise de um cancioneiro e de músicos observados por estes regimes ditatoriais. Entretanto, os músicos mais engajados tendem a ser mais privilegiados por esta pesquisa em razão da constância em que aparecem na documentação oficial. Além disso, houve uma preocupação maior em se explorar a experiência e os casos de exílio de músicos brasileiros e portugueses. Particularmente, no caso brasileiro, o foco foi ainda mais voltado aos menos conhecidos, não numa perspectiva salvacionista destas histórias de vida, mas na intenção de construir um mapa um pouco mais diversificado da história da música popular.

Além da análise do controle exercido sobre os músicos, também é realizada uma breve comparação entre as canções produzidas neste mesmo período, bem como é abordada a recepção pelo público deste mesmo cancioneiro. Esta perspectiva comparada tende a contribuir no mapeamento dos conflitos entre Estado e músicos a partir de lógicas espaço-temporais, políticas e culturais distintas, mas que, em função da similaridade do *corpus* documental, ou seja, dos processos censórios e repressivos, permite uma melhor compreensão dos casos estudados.

A comparação auxilia na busca de explicações, evidencia as particularidades e permite a visualização das variantes possíveis de um mesmo fenômeno em condições espaço-

temporais diversas. Como assevera Marc Bloch (1963, p. 17), “[...] duas condições são necessárias para que haja, historicamente falando, comparação: uma certa semelhança entre os fatos observados – é evidente – e uma certa diferença entre os meios em que aconteceram”. A história comparativa entre as nações serve como um pretexto, como um meio de reflexão entre diferentes realidades, como possibilidade do surgimento de “[...] explicações novas, complementares e mais gerais, que aquelas esboçadas a partir do estudo de um só caso institucional ou nacional” (PRONKO, 2003, p. 04). Esta possibilidade de pensar o caso nacional relacionado a uma outra realidade, paradoxalmente, “[...] não anuncia provavelmente o fim da especificidade do olhar histórico, mas lhe restitui uma função original e singular entre as ciências humanas” (BURGUIÈRE, 1993, p. 167).

Contudo, a comparação requer também algumas precauções, como por exemplo, com a especificidade de abordar situações semelhantes, mas que podem ter variantes até mesmo na conceituação dos termos utilizados e não necessariamente passíveis de significados universais (BLACK, 2000). Também Marc Bloch (1998, p. 118) expressa esta preocupação ao asseverar que: “Muitas vezes, sob as aparentes semelhanças, o exame apurado revela contrastes. Sob a palavra nobreza, são tantas as noções divergentes”¹. No caso específico Brasil-Portugal, há que se diferenciar as ditaduras em ambos os países: o controle no campo cultural, os processos censórios, os mecanismos de coerção e repressão, os meios de difusão das canções, a peridiocidade e suas diferentes fases. Esta preocupação com as particularidades nacionais deve ter no horizonte que: “[...] el historiador que abandona un campo que le es familiar para aventurarse em um território radicalmente nuevo, está expuesto de manera muy marcada a este peligro” (MAIER, 1992-3, p.28).

Há que se destacar ainda que o método comparativo não se configura como um método único e claro. Na esteira de críticas ao seu emprego, o mais freqüente relaciona-se ao

¹ Do artigo “Comparação”, publicado originalmente na *Revue de Synthèse*, t. XLIX, junho de 1930, e aqui citado da versão portuguesa de Bloch. Todas as citações, títulos, instituições de origem portuguesa serão grafadas de acordo com a língua padrão usada em Portugal.

que René Wellek, ao tratar da literatura comparada, chama de “binarismo reducionista”, ou seja, o contato superficial, a enumeração e determinismos nas comparações (1970 *apud* CARVALHAL, 1999, p. 38). Não há como basear-se numa mera enumeração e identificação, de dados semelhantes ou diferentes. Em um texto de 1928, Marc Bloch revelava as críticas à história comparativa: “[...] que o método não tem outro objectivo que a caça às semelhanças; gosta-se de o acusar de se contentar com analogias forçadas, até mesmo, por vezes, de as inventar postulando arbitrariamente não sei que paralelismo necessário entre as diversas evoluções” (BLOCH, 1998, p. 131).

Segundo Geoffrey Barraclough (1987), os problemas mais comuns evidenciados pelos críticos têm se referido às analogias muito vagas, à deficiente base empírica, à ausência de aprofundamento nas particularidades históricas do evento nacional abordado antes de compará-lo a um esquema macro ou extra-nacional, à comparação de situações históricas muito diversas, entre outros. É possível acrescentar ainda os riscos que envolvem uma comparação baseada numa idéia de evolução. Afinal, comparar as sociedades tendo no horizonte uma perspectiva unilateral pode se traduzir na recorrência do eurocentrismo ou no exercício de novas formas de etnocentrismo. Sobre a questão da relatividade de alguns conceitos, também se ocupou Marc Bloch (1998, p. 155), ao abordar a história francesa, um: “[...] estudo de raio relativamente restrito permanece também fiel ao espírito de comparação se se empenhar em reintegrar suas observações próprias no conjunto mais vasto de onde estes factos particulares recebem tanta luz e sobre o qual lançam por sua vez uma nova claridade [...]”.²

Entretanto, esta indefinição de um método coeso de pesquisa comparada, não inviabiliza o alargamento das possibilidades da compreensão teórica de diferentes tipos de

² Trecho do texto “Projecto de um ensino de história comparada das sociedades européias”, escrito para sua candidatura ao Collège de France, de 1934. Este e outros textos sobre metodologia da história foram reunidos numa publicação portuguesa intitulada *Marc Bloch: História e historiadores* (textos reunidos por Étienne Bloch). Lisboa: Teorema, 1998.

instituições ou de processos ocorridos nos países abordados. Afinal, a história comparativa “[...] permite estabelecer o estranhamento, a diversificação, a pluralização e a singularidade daquilo que parecia empiricamente diferente ou semelhante, posto pelo *habitus* e reproduzido pelo senso comum” (BUSTAMANTE, 2003, p. 21).

Portanto, mesmo elencados tais problemas passíveis de observação, a história comparativa ainda se mostra como método eficaz nas problemáticas que envolvem uma similaridade histórica. Este trabalho, por sua vez, aborda um tema no campo da história comparativa ainda não explorado pela historiografia brasileira, pois os estudos sobre ambas as culturas nacionais privilegiam o período colonial quando, obviamente, as relações eram mais estreitas. Também nos estudos literários este momento é pouco estudado, muito embora a comparação entre as literaturas nacionais do século XIX seja também mais freqüente. No campo das manifestações culturais encontram-se discussões sobre a origem de gêneros musicais portugueses e suas transformações no Brasil, as comparações entre as diferentes danças, sobre as festas, a culinária e as diversidades da língua portuguesa, entre outras, comumente circunscritas aos anos de colonização e ao período imperial brasileiro.

Há que se ressaltar que a análise da natureza dos dois regimes, por si só, seria um objeto ambicioso. Assim, em razão de uma reflexão advinda de uma pesquisa majoritariamente arquivística, apenas tangenciaremos as questões teóricas que perpassam as reflexões acerca da natureza das ditaduras e de suas especificidades históricas. Ao invés de uma axiologia destes processos, optamos pela leitura dos efeitos e dos mecanismos dos regimes no tocante às estruturas censórias e repressivas, divididos na pesquisa em função da autonomia dos órgãos responsáveis, muito embora unidos numa política mais ampla, num projeto de governo que se não era completamente uníssono, possuía um cimento que lhe dava corpo.

Portanto, certa releitura histórica que num processo de atomização revelou diferenças entre setores das ditaduras não foi aqui abordada em razão do interesse em perceber os efeitos do projeto hegemônico dentro destes governos. Projeto este que se alicerçou como tal também através da conjugação dos grupos de “linha dura” e dos chamados “moderados”. Outro ponto a se considerar é que este estudo tende a se localizar na intersecção dos campos da história política com a história cultural. Tal posição não se constitui na ausência de uma opção teórico-metodológica, mas numa preocupação mais voltada ao objeto em estudo que, por sua vez, também abarca esta dualidade.

A comparação entre estes processos particulares pode contribuir no entendimento da história recente destes países. Contudo, tal perspectiva não ambiciona construir uma tipologia ou um modelo único de interpretação histórica para todos os países que viveram semelhantes períodos de ordem autoritária. Vale destacar ainda que a utilização da canção como meio de crítica social não é recente, sendo mesmo uma prática secular. No entanto, os diferentes termos usados para conceituar este tipo de canção são passíveis de crítica, afinal, a diferença do que seja ou não uma canção política é demasiado relativa.

Uma outra questão passível de análise é que, contraditoriamente, com o fim da ditadura em Portugal, como já afirmado, a música popular teve um franco desenvolvimento perceptível pela discografia, por sua inserção junto aos movimentos populares, pelo surgimento de cooperativas de música, enquanto a música identificada com a oposição à ditadura brasileira teve acelerado seu “declínio” com o fim do regime autoritário. No momento em que a censura política é enfraquecida no Brasil, as canções mais engajadas vão sendo substituídas por outros movimentos da indústria fonográfica. Logo, não há uma mudança unicamente temática ou de gênero musical e do mesmo modo os músicos vão perdendo espaço. Este fenômeno certamente não admite explicações reducionistas como a de que na ditadura, em razão da censura, as canções eram mais trabalhadas e, portanto, de melhor

qualidade, e que, movida pela revolta contra o sistema, esta produção teria atingido um nível estético musical e poético sem precedentes.

Em razão das diferenças entre as ditaduras brasileira e portuguesa, ao longo das décadas de 1960 e 1970, observa-se que as relações diplomáticas entre os dois países até o Golpe de 1964 não trouxeram grandes embates na medida em que se alternaram, como por exemplo na ONU – Organização das Nações Unidas, diferentes posicionamentos do Brasil frente às medidas contra a colonização dos países africanos, mantida pela ditadura portuguesa. Com o Golpe Militar de 1964 no Brasil, este posicionamento dúbio seria mantido. Contudo, as atividades dos exilados portugueses seriam objeto de observação e de um trabalho conjunto entre os órgãos de informações dos dois países. Assim, de 1964 até 1974 as ditaduras mantiveram sob vigilância seus respectivos exilados, como atesta a análise dos documentos na seqüência deste texto.

Em 1974, o movimento dos capitães levou ao fim o regime ditatorial português surgido no longínquo 28 de maio de 1926. Esta revolução ficou conhecida como a “Revolução dos Cravos” porque durante as comemorações da população, na mesma manhã do 25 de abril, vendedoras de cravos entregaram aos soldados suas flores e estes para poderem lançar colocaram-nas nos canos dos fuzis. Deste modo, tais imagens foram captadas pelas lentes dos fotógrafos e espalhadas pela imprensa internacional, transformando o gesto num símbolo daquele ato político.

Com a Revolução de 1974, o governo brasileiro iniciou uma nova fase de observação da atividade oficial portuguesa no Brasil e, paradoxalmente, apesar de receber os antigos salazaristas, controlou-os, inclusive proibindo que os mesmos concedessem entrevistas e que a matéria fosse objeto dos meios de comunicação. Logo, a informação sobre a revolução portuguesa seria controlada porque colocava em xeque a ditadura *tupiniquim*. Além disso, a

diáspora dos salazaristas era também um duro golpe contra a ditadura brasileira e um possível exemplo do que poderia acontecer aos seus militares e aliados.

Entretanto, as relações entre as ditaduras não se constituíam unicamente entre trocas de informações, pois muitos portugueses foram presos no Brasil por suas atividades de denúncia contra o salazarismo. Aqui enfrentaram não apenas a polícia política brasileira, como também as denúncias dos “comendadores”, da comunidade portuguesa salazarista e até a acusação da vinda de agentes da Polícia Internacional em Defesa do Estado (PIDE) ao Brasil.

Por sua vez, a censura e a repressão contra a canção engajada e contra temas poucos afeitos à moral dos regimes ditatoriais não foram impostas somente nos dois países. Boa parte das nações latino-americanas vivia sob ditaduras militares e a censura era uma constante em quase todo o continente. Havia, na América Latina um intercâmbio cultural militar que impedia a circulação de certas canções pela região, como as chilenas de Violeta Parra e de Victor Jara, assassinado pela ditadura no Chile; as da argentina Mercedes Sosa e as dos cubanos Silvio Rodríguez e Pablo Milanés; as do uruguaio Daniel Viglietti; entre outras.

A canção política era tão divulgada naquele período, início da década de 1970, que chegaram a ser realizados festivais internacionais de "canção política" na República Democrática Alemã, na Bulgária, na União Soviética e na Itália. Como diria um dos mais expoentes pesquisadores e músicos da canção portuguesa:

Algumas canções se fazem, também, para denunciar a repressão policial, a maneira como se atenta contra as liberdades elementares dos cidadãos, como se cala com a prisão e a tortura a voz dos que resistem [...] Os textos que se cantavam eram observados à lupa pelos censores, truncados ou vetados na íntegra. Mesmo assim, muita coisa oportuna se acabou por dizer, por sugerir, por esboçar nas entrelinhas. A metáfora iludiu muitas vezes a vigilância dos censores, fazendo com que algumas canções conseguissem escapar à tesoura e ao lápis azul. (LETRIA, 1978, p. 43, 57).

Logo, a mesma dinâmica observada na censura portuguesa também pode ser encontrada no Brasil. Nestes países, a atividade censória se refletiu numa produção musical, ora com críticas explícitas, ora com o exercício da metáfora e da dubiedade discursiva.

No caso brasileiro, a partir da consulta aos arquivos do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social e dos arquivos dos Serviços de Censura, notadamente, no Fundo DCDP, presente no Arquivo Nacional - Setor de Censura (em Brasília e no Rio de Janeiro), é possível mapear as relações entre músicos e Estado em duas instâncias de poder: repressão e censura. Por outro lado, a pesquisadora Creuza Berg (2002), ao analisar a documentação da DCDP, destaca os vínculos possíveis entre tais instâncias e relaciona as justificativas de cortes dos censores à Doutrina de Segurança Nacional, presente nos debates da Escola Superior de Guerra.

No Brasil, tal controle censório, era feito não apenas pelo Estado. A chamada sociedade civil também intervia por meio de informantes e de pessoas que denunciavam os “subversivos” e os “imorais” e suas manifestações artísticas. Entretanto, apesar do controle da cultura, no campo musical as vozes opostas ao poder ditatorial foram ouvidas explícita e implicitamente nos discursos sonoros e nos movimentos musicais. Um outro horizonte surgiu justamente da construção de sentidos presentes nestes discursos das canções, nos movimentos musicais e nos processos legais, como por exemplo nas justificativas das cartas enviadas pela indústria fonográfica e pelos compositores aos serviços de censura observadas no caso brasileiro.

As consultas aos arquivos do DOPS também contribuíram na compreensão do funcionamento e do alcance das teias de comunicação entre as polícias estaduais, a Polícia Federal (incluída a DCDP), as empresas estatais³, além de delatores infiltrados nos

³ Por exemplo, no arquivo do DOPS da Paraíba encontram-se documentos sigilosos de informações prestadas pela SAELPA - Sociedade Anônima de Eletrificação da Paraíba, por meio de sua Assessoria de Segurança e Informações, com o assunto: subversão, datado de 27.04.81. Também prestava tal “assessoria” a Rede

movimentos sindicais, estudantis e artísticos. A produção de informações advinda dos DOPS, reais ou inventadas, serviram de parâmetro para ações práticas, como prisões, proibições e abertura de processos, no enquadramento dos setores observados, e, provavelmente, numa própria auto-justificativa para a existência destes serviços e seus respectivos cargos públicos, com as comissões e extras recebidos pelos agentes quando da sua atividade rotineira ou nas “diligências”. Nesse sentido, com a abertura de parte destes arquivos à consulta pública, no início da década de 1990, surgiram inúmeros trabalhos acadêmicos que aprofundaram significativamente a discussão sobre a natureza, o funcionamento e a base legal desta polícia política.

No Brasil, esta pesquisa foi realizada junto aos arquivos do DOPS dos Estados do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba, escolhidos não estrategicamente, mas de acordo com as contingências relacionadas à presença do autor nestes estados. Há que se registrar que a legislação de acesso à documentação varia de acordo com cada Lei estadual. Logo, enquanto em São Paulo, Paraná e Paraíba o acesso aos prontuários é livre aos pesquisadores, no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Pernambuco, estes mesmos prontuários só podem ser consultados mediante a autorização dos envolvidos ou de seus familiares mais próximos, em caso de morte dos fichados. Não obstante, mesmo onde a consulta é restrita, os músicos podem ser investigados a partir de processos e casos coletivos, não menos esclarecedores que os prontuários. Alguns arquivos do DOPS continuam sendo organizados e liberados, a exemplo do arquivo do estado de Minas Gerais, liberado para pesquisa a partir de dezembro de 2004 e, portanto, não examinado para esta pesquisa em razão dos prazos.

Ferroviária do Nordeste, denunciando “atividades subversivas” e repassando informes sobre as atividades de guerrilheiros, datada de 24.03.1970. Outro caso similar vem da atuação de estatais, como a Itaipu, em Foz do Iguaçu, que integrou os serviços de repressão da *Operação Condor*.

O que chama a atenção é a desinformação e a falta de interesse por parte do setor público em determinados Estados. No arquivo da Paraíba, a documentação encontra-se em dois únicos armários, em péssimo estado de conservação, e os documentos chegam a ser levados para serem copiados fora do prédio em que se encontram, sem nenhum tipo de conferência ou acompanhamento. Esta falta de atenção do Estado e da sociedade pode ter provocado o desvio de documentação oficial. Em Pernambuco não é diferente. Apesar de guardar um acervo mais diversificado e numeroso, também se encontrava até então em instalações inadequadas e sem pessoal capacitado para o atendimento ao público.

O arquivo do Rio Grande do Sul, apesar do atendimento mais especializado e de uma melhor organização, só tem liberado processos e fichas advindas das delegacias do interior, sob justificativa de que os documentos da capital teriam sido incinerados a mando do primeiro governador civil após a ditadura. Contudo, algumas denúncias apontam que esta documentação destruída já estava microfilmada⁴. Segundo Sinara Fajardo, em sua pesquisa de Mestrado *Espionagem política: Instituições e Processo no Rio Grande do Sul*, uma significativa parte do material que foi “incinerado (informes, correspondências, cópias de processos, pedidos de buscas, prontuários) foi microfilmado no DINP (Departamento de Informática da Polícia Civil), em 1980, conforme depoimentos à CPI da Espionagem Política” (FAJARDO, 1993, p. 85). O fato é que no arquivo do DOPS do Rio Grande do Sul, ainda em 2002, não havia uma diversificada documentação disponível para consulta.

Quanto aos arquivos dos DOPS de São Paulo e do Rio de Janeiro (incluído o da Guanabara), estes se encontram sob a responsabilidade de seus respectivos arquivos públicos, em melhores condições e com um atendimento também especializado. Trata-se de uma documentação mais numerosa, onde também é possível localizar prontuários de músicos portugueses e brasileiros. Há uma gama de documentos relacionados a espetáculos de música,

⁴ Ver esta mesma discussão sobre a destruição ou não da documentação em Colling (1997).

com relatórios pormenorizados e registros da presença e de trechos das falas dos músicos. Embora possua um material menos numeroso, o arquivo do DOPS do Paraná também se encontra melhor organizado e, em tese, também concentra documentos do estado vizinho, Santa Catarina, que, estranhamente, não possui um arquivo próprio.

Vale ressaltar que a documentação dos arquivos dos DOPS somente foi liberada no início da década de 1990 e é possível que ela tenha sido dilapidada por setores dos governos estaduais e federais, bem como pelas polícias estaduais e pela polícia federal. Outro dado é que, apesar de extintos os DOPS entre 1982 e 1983, os serviços de informação continuaram operando em sua tarefa de investigação política até o fim da década de 1980, em particular, junto ao acompanhamento de sindicatos, partidos políticos, movimentos sociais e estudantis, comunidades eclesiais de base, grupos de luta pela terra, entre outros. É possível que tal atividade ainda hoje seja realizada por um dos setores das polícias estaduais, a chamada Polícia Reservada (P2).

No caso português, a investigação foi realizada junto aos arquivos da PIDE e da DGS – Direcção-Geral de Segurança; já no campo da Censura, pesquisou-se os arquivos da Direcção-Geral de Espectáculos, ambos mantidos no Instituto dos Arquivos Nacionais - Torre do Tombo, em Lisboa. Na documentação da polícia política encontra-se fichas policiais de músicos, processos criminais, relatórios de espetáculos, pareceres de censura, ofícios de comunicação internos e entre as ditaduras brasileira e portuguesa, fotografias, análise de conjuntura, dossiês, entre outros documentos que de forma secundária permitem vislumbrar a dimensão e o tipo de controle exercido pela ditadura em relação aos músicos.

O controle político das atividades dos músicos portugueses não ocorria unicamente em Portugal. Havia uma estrutura de circulação de informações sobre os exilados a partir de informantes infiltrados em movimentos políticos e culturais de oposição à ditadura e também a partir de boletins emitidos pelas embaixadas e consulados portugueses. Por exemplo,

durante um evento em Bruxelas, organizado pelo *Cercle du Libren Examen* e pela Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, os músicos Sérgio Godinho e Luís Cília foram alvo de preocupação da polícia política, como fica claro na Informação de 23 de março de 1972⁵, por atuarem neste recital em que, além da denúncia contra a prisão política em Portugal, foram realizadas palestras e debates contra a colonização na África.

Esta documentação dos dois países revela o meio em que as canções de intervenção encontravam larga ressonância, como nas grandes aglomerações de pessoas em torno de movimentos democráticos, manifestações de rua de operários e estudantes, atos pela libertação dos presos políticos, entre o final dos anos de 1960 e o início dos anos 70. Em Portugal, neste período, participavam inúmeros músicos, tais como: José Afonso, Fausto, Francisco Fanhais, Carlos Paredes, Adriano Correia de Oliveira, José Barata Moura, José Jorge Letria, Manuel Freire e Lopes-Graça, entre outros. No exílio estavam Sérgio Godinho, Luís Cília, Tino Flores, Vitorino e José Mário Branco. No Brasil, entre os músicos mais citados nos arquivos, estavam Taiguara, Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, Gonzaguinha, Ivan Lins e Sérgio Ricardo. Até mesmo músicos de outros gêneros musicais menos visados foram fichados ou citados secundariamente em outros documentos pela polícia política, como por exemplo, Adoniran Barbosa⁶, Wilson Simonal e Erasmo Carlos.

Porém, se no caso brasileiro se avolumam pesquisas sobre a música popular brasileira, em Portugal são poucas as inserções acadêmicas neste campo. Assim, estas reflexões aqui realizadas têm muito mais uma preocupação em fazê-las conhecidas do que propriamente esgotá-las enquanto objeto a ser desvelado. Com exceção do único trabalho acadêmico no campo da História realizado em Portugal (RAPOSO, 2000), são encontrados unicamente

⁵ Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo (IAN/TT), PIDE/DGS, proc. 11640 CI92, NT-7633. Apesar de informar sobre o evento na Bélgica, consta ainda neste documento duas folhas com o programa do espetáculo anunciado para o dia 03 de novembro de 1971, em Paris, contando com a presença dos mesmos Cília e Godinho, além do músico português José Mário Branco e do grupo *Los Chilenos*, liderado por Juan Capra.

⁶ Sob acusação de que: “Fez parte dos shows programados pela Fac. de Ciências Sociais da USP”, em março de 1977, de acordo com a pasta 50-C-22-1647 do DOPS/SP. Há referências a ele em outros três documentos. Tal documentação será analisada de forma mais pormenorizada no capítulo sobre a repressão no Brasil.

trabalhos de jornalistas sobre os músicos e a ditadura portuguesa. Apesar da ressalva, há que se enfatizar que alguns destes trabalhos⁷ de cunho jornalístico e autobiográfico também operaram com pesquisas documentais, entrevistas, periódicos, ou seja, com muito do *métier* do historiador. Nesse sentido, a pesquisa apenas trilhou caminhos inexplorados se levarmos em consideração a produção historiográfica.

Todavia, há que se destacar o inaugurador livro *Música Popular Portuguesa: um ponto de partida*, de 1984, do crítico musical português Mário Correia, que realizou uma investigação baseada nas canções e nos depoimentos dos músicos, citados literalmente e até então dispersos em inúmeros periódicos. O pesquisador divide a história recente da música popular portuguesa em quatro fases que, segundo ele, teriam pontos de contato e de confluência: do fado de Coimbra à balada (1956-64), da balada à nova canção portuguesa (1964-71) e da nova canção portuguesa à libertação (1971-74) e o canto livre a partir de 1974. O autor assevera nesta obra os limites de seu trabalho e a necessidade da “publicação de inúmeros textos e respectivas referências de origem o que equivaleria a uma enciclopédica antologia” (1984, p. 08).

Este estudo, de fato, ainda está por se fazer em Portugal. Durante a realização desta pesquisa os próprios músicos entrevistados citavam a falta de um trabalho que ocupasse esta lacuna da história da música popular portuguesa. Contudo, como afirmou Mário Correia, isto demandaria a publicação de uma coleção que envolveria uma equipe considerável para construir uma nova análise aliada a uma releitura de um vasto material disperso na discografia, na bibliografia e nos periódicos que se ocuparam da música popular.

Apesar da licença poética do título, este não é um estudo sobre os dois principais

⁷ Por exemplo, os artigos escritos por Ruben Carvalho (aliás, o responsável pelas comemorações do PCP, a conhecida *Festa do Avante*); do músico e pesquisador Mário Vieira de Carvalho; do já clássico e excelente livro de Mário Correia, *Música Popular Portuguesa: um ponto de partida* (1984); do músico e escritor José Jorge Letria; do escritor José Viale Moutinho (1973, 1999); os artigos e livros sobre músicos do jornalista Viriato Teles, talvez um dos maiores críticos musicais em atividade em Portugal.

gêneros musicais de ambos os países. O samba e o fado foram utilizados em diferentes momentos pelas ditaduras como portadores de toda uma simbologia⁸ que representariam suas realidades nacionais. Estes gêneros denotam as relações entre Estado e cultura popular na construção de símbolos nacionais.⁹ Nos dois países ocorreu um processo de embate e acomodações no tocante ao papel dos gêneros musicais. De forma semelhante, pode-se observar ainda no início do século XX uma perseguição e um preconceito contra estes gêneros populares, ao mesmo tempo em que, nas três primeiras décadas, os respectivos governos catapultaram o samba e o fado a ícones musicais destes países, iniciando um processo de construção do fundo sonoro das imagens nacionais veiculadas internamente e no exterior. Como diria uma das primeiras estudiosas desta questão no Brasil:

Todo o mito ou símbolo nacional é construído a partir de uma tentativa de generalização, denotando uma intenção particular de processos autoritários, que pretendem unificar o múltiplo, negar o conflito e construir a harmonia, mesmo que esta unidade e harmonia existam apenas no nível de representação.
(SALVADORI, 1986, p. 105).

Alguns dos reflexos desta ingerência estatal no campo musical podem ser observados tanto na proibição de temas considerados imorais ou políticos no fado, quanto nas narrativas dos sambas-enredo sobre temas da história nacional abordadas pelas escolas de samba em meados da década de 1930. Em parte, tal prática advém da influência do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, do primeiro governo de Getúlio Vargas, que passou a exigir que fossem recuperados os "grandes temas nacionais", como o Descobrimento, a Independência, a Inconfidência e a Abolição, que contribuiriam numa suposta formação de um caráter nacional.

⁸ Poderia-se falar também em uma “invenção da tradição”, como assevera Eric Hobsbawn e Terece Ranger (1997).

⁹ Na Espanha, este debate também é plausível quando observadas as relações entre o Franquismo e o Flamenco, quando a ditadura se apropriou e manipulou a cultura popular flamenca, alçando-a a símbolo do país. Este tema pode ser observado na tese: MATEO, Soledad. *Castañuelas para Franco: nacionalismo y misticismo en la canción flamenquista de postguerra española*. Disertación Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literature. State University of New York, 1996, cujo exemplar foi consultado na Biblioteca Nacional de Madrid.

Entre os anos de 1943 e 1945: “[...] a Portela desfilou com enredos sugeridos pela Liga de Defesa Nacional, não sendo de admirar que nesses três anos tenha sido a vencedora do desfile”. (TINHORÃO, 1982, p. 06).

Coincidentemente, no Brasil e em Portugal, somente na década de 1960 se iniciaria uma crítica a tal representação construída pelas ditaduras em torno da música popular. Assim, as camadas universitárias e os músicos de esquerda, ao invés de negarem tais gêneros, lançaram-se num processo de incorporação de elementos destes mesmos gêneros e de outros referenciais populares na criação de uma moderna canção popular, como veremos ao longo da análise da produção musical e mesmo nos depoimentos dos músicos brasileiros e portugueses. Um exemplo vem do depoimento do músico português José Afonso:

De qualquer forma não creio que uma geração de cantores populares possa subsistir sem uma forma que os impulse, sem uma raiz genuína, originada na nossa tradição rural na qual se apóiem para não caírem em importações. Essa raiz existe mas é em grande parte ignorada ou, o que é pior, menosprezada (CORREIA, 1984, p. 43).

Uma das referências da música popular portuguesa (e não necessariamente de raiz rural) mais significativa vem justamente do fado. Ao longo da ditadura salazarista, este “símbolo do sentimento português” atravessou também um processo de esvaziamento político de seus motivos musicais, o que contribuiu para a imagem de um gênero musical conservador e apolítico, capitaneada por uma política cultural do regime autoritário.

Os frutos amargos de quase cinquenta anos desta ditadura ainda estão na boca do país, já que Portugal ainda tem índices sociais abaixo da média da Europa Ocidental, por maior que sejam os investimentos da Comunidade Européia para equipará-lo aos seus parceiros econômicos. O país forneceu milhares de trabalhadores portugueses para países como a França ou a Inglaterra e, paradoxalmente, continua recebendo imigrantes legais e ilegais das antigas colônias portuguesas na África, do Brasil e dos países do leste Europeu. No caso dos

novos trabalhadores africanos, estes engrossam as fileiras dos bairros populares, em particular, nos arredores de Lisboa. Uma viagem de trem em direção às cidades e bairros dos arredores demonstra a divisão social perceptível pela etnia, pela cor da pele. A cada estação mais distante a cor da pele torna-se um unísono.

As relações entre os portugueses e os imigrantes não são as mais cordiais e remetem ao imaginário de um grande Portugal dos tempos de Salazar, quando a colonização era uma das marcas deste domínio. O racismo em Portugal e no Brasil também permite uma leitura sincrônica desta lamentável herança dos anos de escravidão e de seus efeitos e mutações não menos perversas ao longo do século XX. Tal perspectiva pode ser observada até mesmo pela Internet que, além de permitir uma infinidade de recursos voltados à produção e difusão do conhecimento útil socialmente, também reflete a existência de movimentos racistas e de cunho totalitário de antigos e novos grupos organizados, de salazaristas a entusiastas da volta da ditadura no Brasil, os exemplos se avolumam.

Com a liberação paulatina de boa parte da documentação das polícias políticas e da comunidade de informações nos dois países, no início da década de 1990, a produção historiográfica vem se ocupando de temas até então menos explorados. Logo, há uma numerosa bibliografia que surgiu em dois ciclos marcantes: imediatamente ao fim destas ditaduras e durante a última década e meia. Esta produção permite compreender o controle do campo da cultura, em particular, da música, *grosso modo*, dividida nos seguintes grandes temas: a “Censura” (KUSHNIR, 2004; ALBIN, 2002; BERG, 2002; CARNEIRO, 2002; ARAÚJO, 2002; AQUINO, 1999; AZEVEDO, 1999; STEPHANOU, 2001), a “repressão” (RIBEIRO, 2000; GALVÃO, 1999; MAGALHÃES, 1997; IGNATIEV, 1975; MANUEL, 1974), o “autoritarismo” (RIDENTI, 1993; ALMEIDA, 1998; PINTO, 1992; ALVES, 1984; POULANTZAS, 1976), a “canção de intervenção portuguesa” (RAPOSO, 2000; MOUTINHO, 1999; LETRIA, 1978, 1975; MOURA, 1977; CARVALHO, 1976), a

“comparação na canção” (VILLAÇA, 2000; MOBY, 1994; ALMEIDA, 1984), a “história da música popular brasileira” (HOMEM DE MELLO, 2002; RIDENTI, 2000; CONTIER, 1998; TINHORÃO, 1991; NAPOLITANO, 2001), entre outros temas que se fundem.

Há ainda trabalhos que discutem as relações objetivas entre os dois países, como é o caso da pesquisa da brasileira filha de portugueses Heloísa Paulo em sua obra *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP* (1994), fruto de sua dissertação de Mestrado. Neste estudo, a autora realiza uma comparação entre as propagandas oficiais de ambos os países, bem como seus pontos de confluência, expressos nas atividades em comum como, por exemplo no “Acordo Cultural Luso-Brasileiro, firmado entre o Secretariado de Propaganda Nacional e o Departamento de Imprensa e Propaganda, a 4 de setembro de 1941, no Palácio do Catete” (PAULO, 1994, p. 168). Contudo, esta obra se atém às décadas de 1940 a 1950, quando da efetivação e implementação dos acordos culturais. A mesma autora lançou a obra *Aqui também é Portugal: a Colônia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo* (2000), resultado de seu Doutorado em História, em que analisa, a partir do campo político, diplomático e cultural, as imagens construídas pelas propagandas do governo português no Brasil junto aos seus nacionais, também abordando o mesmo período histórico de seu trabalho anterior.

Outra obra que relaciona a história luso-brasileira, de autoria de Eulália Lobo, é *Imigração Portuguesa no Brasil* (2001), cuja pesquisa estabelece, por exemplo, um paralelo entre os meios de comunicação brasileiros e portugueses, programas de TV e rádio, manifestações artísticas, ainda que tal obra não se detenha significativamente em música. A autora reflete, por exemplo, que, entre as décadas de 1950 e 1970, havia inúmeros programas de rádio com programação unicamente portuguesa e que tais veículos contribuíram para um cunho tradicionalista da música que chegava ao Brasil.

No campo da história comparativa relacionada à canção popular, poucos trabalhos foram encontrados. A pesquisa de Mestrado em História da Cultura intitulada *A ideologia e a Canção Popular: estudo para um relacionamento entre a história contemporânea do Brasil e do Chile*¹⁰, de Regina Gonçalves de Almeida, defendida em 1984, é um dos primeiros exemplos de comparação entre casos nacionais no universo da canção. Este trabalho aborda as décadas de 1960 e 1970 e analisa a “função” da canção numa sociedade de classes. Traz ainda um discurso mais partidário em relação à canção engajada, mas perfeitamente compreensível se tomarmos em conta que a pesquisa foi feita ainda durante a ditadura em ambos os países e sob a influência marcante de uma teoria também participante.

A pesquisa de Mestrado, *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*¹¹, de Mariana Villaça, traz à tona uma reflexão também baseada na comparação e num diversificado *corpus* documental que abarca o cancionário destes dois movimentos musicais do Brasil e de Cuba. Ainda no campo da comparação há que se ressaltar o trabalho de Mestrado de Alberto Moby, desta vez comparando dois períodos de censura, mas unicamente no Brasil. Sua pesquisa deu origem à obra *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*.¹² Esta obra compara e explicita as diferenças entre as ações de censura durante os dois períodos ditatoriais por que o Brasil passou. O autor enfatiza, entre outros aspectos, que a natureza comum da censura não se traduziu em práticas censórias exatamente similares nos dois períodos históricos abordados, bem como reforça que o Estado Novo fez uso de uma produção cultural oficial como propaganda do regime, fato não observado no regime militar pós-1964. Por outro lado, revela que ambas as ditaduras se

¹⁰ ALMEIDA, Regina. *A Ideologia e a Canção Popular: Estudo para um relacionamento entre a história contemporânea do Brasil e do Chile e a canção popular*. Porto Alegre: Pós-Graduação em História da Cultura, 1984. (Dissertação de Mestrado).

¹¹ VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. (Dissertação de Mestrado).

¹² MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

valeram de uma legalidade na medida em que se amparavam numa legislação criada para dar contornos pragmáticos às ações políticas empreendidas nos dois períodos.

Uma outra obra que relaciona Brasil e Portugal, mas desta vez unicamente no campo da música popular, é “Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras”, fruto de um congresso homônimo ocorrido no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa em 2003. Curiosamente, nenhum dos dezenove artigos reunidos traça uma história comparativa da canção moderna dos dois países. Nesse sentido, o cancioneiro que emerge na década de 1960 novamente não é abordado, apesar de suas similaridades e paradigmas comuns. Não obstante, esta coletânea reúne importantes estudos sobre fenômenos musicais nacionais a partir do século XVI chegando até a música contemporânea.

Enquanto no Brasil esta produção musical é elevada a uma das mais representativas fontes de análise histórica, sociológica, literária e antropológica, em Portugal, a chamada canção popular portuguesa, não tem sido objeto privilegiado de análise por estas diferentes áreas do conhecimento. As letras das canções brasileiras foram equiparadas à poesia, analisadas, publicadas e exploradas pelo mercado editorial e não apenas pela indústria fonográfica. Em Portugal, as letras das canções não aparecem citadas em livros didáticos e em outros de cunho acadêmico, indicando mesmo um desprezo (ou desconhecimento) pela rica produção poética daí advinda. Os compositores José Afonso e Sérgio Godinho, por exemplo, tiveram suas letras reunidas e publicadas entre as décadas de 1970 e 1980, porém, de forma muito incipiente.

Um sinal claro da ausência de pesquisas acadêmicas sobre a canção portuguesa está no fato de haver até o momento uma única dissertação sobre o tema da canção de intervenção em Portugal, no caso, a obra *Canto de Intervenção (1960-1974)*, de Eduardo Raposo, publicada no ano de 2000. Houve ainda dois outros trabalhos acadêmicos, mas desta vez unicamente

sobre José Afonso, realizados na Alemanha¹³ e na Itália¹⁴ encontrados na Associação José Afonso (AJA).

Outro forte indício desta lacuna está no fato desta pesquisa ter sido a primeira no arquivo da Censura em Portugal¹⁵, cujo material, aliás, continua sendo organizado pelos técnicos da Torre do Tombo. Tal material não foi ainda explorado e alguns dos pareceres da Censura que foram citados em outros textos advêm de cópias que ficaram com gravadoras, compositores, jornais, editoras ou companhias de teatro ou ainda de originais extraviados dos arquivos quando da queda da ditadura. Há também inúmeros depoimentos da retirada de documentos dos arquivos imediatamente ao 25 de abril, sendo mesmo alguns dos prontuários objeto de análise dos jornais de então.

O exame da canção portuguesa por um pesquisador brasileiro trouxe algumas dificuldades, porém não insuperáveis. Entre elas, o limitado contato com a realidade e a história recente de Portugal. Não há um número significativo de obras no Brasil que versem sobre esta história, particularmente, que abranja o Estado Novo e o período pós Revolução dos Cravos (1974). Não são poucas as razões para que sejam desenvolvidas pesquisas sobre o tema, afinal, o Brasil sempre foi o local para onde muitos dos opositores ao regime salazarista se exilaram. Aqui participaram do cotidiano do homem comum brasileiro ou se lançaram em empresas de maior visibilidade pública como os artistas, os intelectuais e os professores universitários.

Em São Paulo, o *Jornal Democrático* tornou-se o porta-voz destes opositores e um importante canal de denúncia num tempo em que as informações não circulavam facilmente nem em Portugal e muito menos no Brasil. Apesar da censura portuguesa, surgiram inúmeros

¹³ *Utopie und Vergangenheit: Das Liedwerk des portugiesischen Sangers José Afonso*. Elfriede Engelmeyer. Editora da Universidade de Viena, 1985, 267 páginas. Esta é a primeira tese sobre os textos de José Afonso, feita em Hanôver (Alemanha Federal, na época) e apresentada em 1983 na Universidade de Viena/ Áustria.

¹⁴ *La "Canção de Intervenção" e L'Opera Lirico-Musicale di José Afonso*. Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura Portoghese. Relatore: Chiar.mo Prof. Roberto Vechi. Presentata da: Niccolleta Nanni. Anno Accademico 1998/ 9.

¹⁵ Segundo informações dos técnicos do setor quando da realização da referida investigação.

periódicos que contribuíram na divulgação da canção popular e não só a portuguesa, entre eles, o *Mundo da Canção*, *Memória do Elefante* e *Flama*, além dos suplementos de cultura do *Cena 7*, *Musicalíssimo* e *A Capital*. Outro material interessante encontrado foi o *Jornal de Letras, Artes e Idéias*.¹⁶

Uma dificuldade patente num estudo sobre a cultura portuguesa contemporânea, em particular da canção popular portuguesa, advém do limitado contato com a literatura contemporânea portuguesa, com os dados históricos e culturais presentes nas canções, na maioria das vezes de forma implícita. *Grosso modo*, faz-se necessário um conhecimento mais profundo do povo português, por mais genérico e vazio que possa parecer o termo. Apesar do estágio no exterior, a falta de profundidade em algumas questões nacionais podem ser limitadoras na análise. Nesse sentido, o estágio de doutorando no exterior foi fundamental para dirimir algumas destas questões e possibilitar o acesso à documentação oficial, bibliografia, entrevistas com músicos e discografia. Por outro lado, este olhar pode também contribuir na análise histórica de uma outra realidade nacional e possibilitar o exercício comparativo.

Não são poucas na historiografia brasileira da última década e meia as pesquisas que relacionam história e música. Prioritariamente, se detiveram na canção popular e no lugar social de que falam estes compositores, intérpretes e músicos. A explicação mais plausível da opção pela música popular por estes pesquisadores talvez decorra da difusão mais vulgarizada desta em relação a uma música denominada erudita. O alcance social da música popular é muito mais amplo e um dos temas mais trabalhados pela historiografia brasileira foi a relação entre censura, música e história. Do Estado Novo à ditadura militar imposta ao país em 1964, não faltam dados e fontes para tal abordagem.

¹⁶ Há uma coleção deste jornal no acervo do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da UNESP/Assis.

Talvez um outro caminho que se mostra ao historiador, o que não é necessariamente inédito, diz respeito ao estudo da inserção da música popular na sociedade e sua recepção pelo público. Entretanto, o historiador Luis Fernando Cerri (2002, p. 202), ao tratar da recepção das propagandas de cunho oficial e dos apoiadores do regime militar brasileiro, alerta sobre a dificuldade em se mapear o alcance destas mensagens e a sua efetiva interação entre os indivíduos que as receberam. Tal preocupação, portanto, pode ser estendida a recepção das músicas.

Nesse sentido, dois autores são emblemáticos: Roger Chartier e Michel de Certeau.¹⁷ O primeiro, no tocante à “cultura escrita”, combate as visões mais reducionistas e simplistas das relações entre produtor-texto-leitor. Relativizando a submissão ou a subserviência do leitor ante o texto e às suas mensagens explícitas e implícitas, Chartier aponta a aproximação com o pensamento de Michel de Certeau ao entender o consumo como produção, bem como ao ampliar as possibilidades de utilização e interpretação trazidas pelo texto e ao ampliar também a noção de consumo para além dos produtos culturais, estendendo-a ao consumo intelectual.

Assim, com base no tema desta tese, qual seria a relação do ouvinte com a obra? Que práticas culturais podem ser desveladas? No tocante à música popular portuguesa como são recebidas canções como *Grândola, Vila Morena*, do emblemático compositor José Afonso, que três semanas antes havia sido cantada por cerca de cinco mil pessoas num show na grande sala do Coliseu, em Lisboa? Como passou a fazer parte de uma narrativa comum a várias obras sobre a queda da ditadura portuguesa? Para além disso, como é recebida tal canção após sua utilização como senha para saída dos quartéis e para o início da *Revolução dos Cravos* que acabou com 48 anos de ditadura em Portugal?

No Brasil, a canção que mais se aproximou da importância de *Grândola, Vila Morena*,

¹⁷ Na sequência do texto examinar-se-á também o autor enquanto ativista político, no caso, suas críticas à ditadura brasileira, o que levou o DOPS a inseri-lo em seus prontuários.

foi *Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, de Geraldo Vandré, de 1968. *Caminhando*, virou o hino da oposição política no final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. Voltou à tona no movimento *Diretas já!*, nas greves da década de 1980 e no movimento pelo *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello. Sua radiodifusão foi proibida após sua participação no Festival Internacional da Canção em 1968, contudo, continuou preservada na memória e nas manifestações. Esta canção também foi gravada pelo ex-padre e músico português Francisco Fanhais no disco *República*, de 1975, lançado unicamente na Itália com o apoio das organizações operárias *Lotta Continua* e *Vanguardia Operaria*, com canções interpretadas por Fanhais e José Afonso. Também contou com uma gravação na Espanha pela cantora e atriz Ana Belen.

Este é um exemplo das *estratégias* do ouvinte, não há passividade, há mesmo a uma “apropriação” de que trata Chartier (1990). O autor utiliza o conceito de “apropriação” não sem antes refazer sua constituição a partir de Foucault e de Ricoeur. Chartier, diferente da definição do primeiro, mais ligada ao controle e à propriedade dos discursos por uma comunidade, e da possibilidade de atualização e realização do texto pelo segundo, vê a apropriação como uma pluralidade de usos e de interpretações dos textos. Para responder a tais indagações trazidas pelo pensamento de Chartier, ao se explorar tais produtos culturais, há que se ampliar o raio de observação para o autor, para o processo de produção e de distribuição, bem como para as múltiplas possibilidades de recepção de um ouvinte/leitor. Mais que isso, há que se situar tal produção num campo maior, estabelecer relações com outras manifestações artísticas que lhes circundam, percebendo o ouvinte enquanto um agente ativo, mas sem perder de vista que estes produtos estão, ou podem estar, carregados de inculcação ou de aculturação.

Por outro lado, esta concepção de consumidor/ leitor (ou “ouvinte”) e suas práticas de leitura (e, por analogia, também suas “práticas de escuta”) não simplificam a operação

historiográfica. Afinal, Chartier e Certeau (1994) desnaturalizam a ligação mecânica entre o texto e sua apreensão pelo leitor. Estas reflexões alertam para os riscos da simples generalização do processo de assimilação dos projetos culturais e as possíveis ressignificações dos códigos dos produtos culturais pelos consumidores. Logo, ampliam as leituras dos fenômenos nestas relações, contribuindo para a operação historiográfica não apenas com o método e com os conceitos, mas também com as diferentes fontes documentais, como é o caso da música. Assim, a passividade também não está presente nas análises acadêmicas dos objetos artísticos o que se traduz numa leitura que pode ser questionada pelo próprio artista. Nesse sentido, são inúmeros os casos de leituras de significados de metáforas das canções da década de 1960 que são rebatidas pelos próprios compositores.

Esta “apropriação” do discurso sonoro faz com que, por exemplo, uma canção escrita sobre a questão da terra na década de 1960¹⁸ no Brasil possa ser interpretada pelo público atual como uma mensagem relacionada ao contemporâneo *Movimento dos Sem-Terra*. São “práticas de escuta” determinadas pelo referencial e pelo universo pessoal do ouvinte, aliado às sugestões características veiculadas explicita e subliminarmente pelos meios de comunicação. Logo, um mapeamento da recepção do discurso sonoro pela população do Brasil e de Portugal, no período analisado, torna-se ainda mais difícil. Assim, ao longo do texto buscar-se-á explorar minimamente os espaços de produção e difusão das canções num círculo universitário ou de movimentos de trabalhadores nos dois países.

Não obstante as três décadas que nos afastam do fim da ditadura portuguesa e duas da brasileira, uma série de estudos vem sendo publicada na direção de compreender as diferentes estruturas criadas ou reformuladas nestes países, bem como no sentido de denunciar as ações

¹⁸ Por exemplo, *Terra de Ninguém* de Marcos e Paulo Valle. Ou ainda a canção de 1975, de João Bosco e Aldir Blanc, *O Rancho da Goiabada*, também sobre a questão da terra e as condições de vida do trabalhador do campo; também o samba da década de 1930 de Noel Rosa, *Onde está a honestidade?* (E o povo já pergunta com maldade:/ Onde está a honestidade?/ O seu dinheiro nasce de repente/ E embora não se saiba se é verdade/ Você acha nas ruas diariamente/ Anéis, dinheiro e felicidade), cuja semelhança com a corrupção contemporânea não é mera coincidência.

destes mesmos regimes. Outra vertente que se constituiu relaciona-se ao revisionismo sobre o período. Desde as memórias dos militares partidários dos ideais de 1964 até os estudos de pesquisadores que constroem uma distinta linha interpretativa para especificar diferenças entre as fases dos regimes, além de analisar mais detidamente a profundidade e o alcance das políticas, de fato, implementadas pelos regimes ditatoriais.

A violência dos anos de autoritarismo ainda continua arraigada nas relações entre o Estado e a sociedade brasileira. Porém, engendram-se também novas formas de violência, além de outras justificativas para atos em que a máxima “luta social é caso de polícia” ainda vigora. A violência policial contra as classes populares, a tortura nas delegacias, a repressão contra movimentos de trabalhadores “sem terra” e “sem teto” recolocam em cena práticas dos tempos da ditadura e redefinem o papel da repressão policial ante a criminalidade crescente. A chamada “comunidade de informações” também é reorganizada e continua não sendo acompanhada pela sociedade e pelo Poder Legislativo.

Esta tese está dividida em três capítulos a partir de assuntos que se entrecruzam em razão das similaridades que envolvem temas como repressão, Censura, exílio, oposição política e cultural, entre outros. Numa tentativa de possibilitar uma melhor organicidade ao texto, subdividimos ainda cada um dos capítulos em mais dois subcapítulos. Assim, no capítulo 1: “A Censura”, é realizada uma reflexão sobre a natureza das ações censórias, as similaridades entre os dois casos nacionais, reiterando a explicitação do recorte cronológico e do objeto, as justificativas pela opção em comparar Brasil e Portugal, uma breve análise sobre o desconhecimento mútuo em relação à história dos dois países, os contraditórios contatos entre intelectuais, artistas e políticos dos dois países e a especificidade dos arquivos da Censura consultados.

No subcapítulo 1.1: “A Censura portuguesa: essa *câmara de torturar palavras*”, cujo trecho em itálico traz a definição criada pelo escritor português José Cardoso Pires, buscou-se

os contornos do alcance obtido pelo órgão português junto às artes e à Imprensa, mais particularmente em relação à canção. Também é traçado um breve panorama dos primórdios da Censura em diferentes campos a partir da implantação da ditadura em 28 de maio de 1926. Além disso, são abordados os processos censórios em relação às canções brasileiras e ao controle das notícias sobre o Brasil.

No subcapítulo 1.2 “A censura brasileira: *você corta um verso, eu escrevo outro*”, em que o trecho em itálico refere-se a uma passagem da canção *Pesadelo*, de Paulo César Pinheiro, tem-se uma reflexão semelhante a que foi feita sobre o caso português. Porém, desta vez a partir de uma ainda mais complexa documentação, na medida em que a indústria fonográfica brasileira é numericamente superior à portuguesa. Como reflexo desta produção, também há uma maior complexidade nos mecanismos de censura brasileiros e no volume de pareceres produzidos.

No capítulo 2 “A repressão”, há uma análise dos aparelhos repressivos nos dois casos nacionais, a utilização da tortura pelas ditaduras dentro e fora do país, os grupos de luta armada portugueses, a relação entre a Igreja Católica e os regimes ditatoriais, a troca mútua de informações sobre os exilados brasileiros e portugueses. No subcapítulo 2.1 “A repressão portuguesa: *ouvem-se os gritos, na noite abafada*” – cujo título traz os versos da canção *Os Vampiros*, de José Afonso (um dos primeiros temas políticos desta geração de músicos) – é abordado o tema do Golpe que instaurou a ditadura em 1926, as instituições de inspiração fascista criadas na década de 1930 e que atingiram muitos dos músicos abordados, a questão da Guerra Colonial e da lutas de independência, os espetáculos e músicos vigiados, a prisão de intelectuais e músicos, a legislação da repressão, o uso do fado e do folclore pela ditadura e a espionagem, entre outros.

De forma similar, o subcapítulo 2.2 “A repressão brasileira: *por isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina*” – aqui com os versos da canção *Como nossos pais*, de Belchior –

busca-se mapear o funcionamento dos órgãos de repressão em relação aos músicos e aos exilados portugueses, os casos de prisões, tortura e morte de músicos, a luta armada e a participação dos músicos, a experiência do exílio, a história do grupo musical *Caldo de Cana* formado por músicos exilados, a confluência do trabalho artístico com o político, o caso da prisão do grupo teatral *Living Theatre* no Brasil, etc.

No capítulo 3 “A canção”, são abordadas mais brevemente as relações entre o cancionário dos dois países, os temas que se coadunam, as particularidades nacionais. Nos subcapítulos 3.1 “A canção portuguesa: *mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*”- trecho do *Soneto* de Camões, adaptado à canção homônima de José Mário Branco - e 3.2 “A canção brasileira: *e no entanto é preciso cantar*” – excerto da *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes – são trazidos à tona os motivos, a influência e a utilização da poesia na canção, os diferentes gêneros musicais, além de outros temas. Sobre esta última parte da tese, há que se ressaltar que ao longo do texto há inúmeras análises de canções que não foram reunidas neste capítulo em razão de sua relação direta com os fatos abordados. Outro dado é que a diversidade musical e temática inviabilizou um mapeamento mais apurado da canção nos dois países. Portanto, privilegiou-se neste estudo a comparação dos processos mais do que o objeto canção, pois, demandaria um referencial teórico-metodológico e um corpo de análise infinitamente superior ao espaço aqui estabelecido.

Esta opção pela análise dos mecanismos de censura e de repressão está alicerçada numa documentação diversa, como nas treze entrevistas com sete músicos portugueses, quatro brasileiros e um galego, além do ativista político português Alípio de Freitas. Além disso, computa-se trinta depoimentos não gravados que foram obtidos pessoalmente, por telefone ou por e-mail. Foram copiadas centenas de processos portugueses da PIDE e da Censura. Do Brasil foram milhares de documentos consultados e copiados nos arquivos do DOPS e da Censura (no Rio de Janeiro e em Brasília). Esta gama de documentação, aliada à bibliografia e

à discografia, aponta também numa perspectiva de assinalar, através dos casos levantados, como estas estratégias dos Estados ditatoriais e dos músicos produziram processos semelhantes em realidades tão distintas.

Os efeitos destas ditaduras não foram observados unicamente na repressão ou na produção musical, são igualmente percebidos nos processos educativos, nas artes, nos meios de comunicação de então, o que, certamente, contribuiu para algumas das permanências na história. A herança deste período, porém, não se restringe a tais embates. Há que se comparar tais realidades de Brasil e Portugal, tendo no horizonte também a luta contra o esquecimento, remédio por vezes eficaz na luta contra as repetições nefastas (FREITAS, 1999, p. 01).

CAPÍTULO 1: A CENSURA

Quando algumas críticas são feitas à influência da música internacional na canção nacional, muitos músicos respondem-nas com a clássica frase: “para a música, não há fronteiras”. Esta pesquisa partiu desta mesma máxima. Durante as décadas de 1960 e 1970 circularam por inúmeros países canções que criticavam um *estado de coisas* de então: as ditaduras, o autoritarismo, a violência, o imperialismo, o anticomunismo, a repressão sexual e política, o conservadorismo, o moralismo, a miséria, a fome, a desigualdade social, o atraso econômico, as guerras e as armas, entre outros. Nos países em que havia censura, tais temas eram abordados também por meio de metáforas, dando origem a alguns temas comuns em diferentes realidades nacionais. Os mais diversos termos surgiram para denominar esta modalidade de canção: política, engajada, de intervenção, de protesto, de réplica, de circunstância, de testemunho, contestatória, *nueva canción*, *nueva trova*, *nova cançó* e *nova canción galega*, entre outros. Tal estudo parte do princípio de que uma história comparativa destes movimentos musicais contribui sobremaneira para o entendimento da história destes países no âmbito da cultura e de suas implicações sociais.

Apesar de se abordar a censura em dois países que viveram experiências com regimes ditatoriais, também nos chamados países democráticos e nos países do antigo bloco socialista¹⁹, neste mesmo período, ocorreram exemplos de censura em relação à canção popular. Marcadamente, este controle censório foi mais incisivo no tocante às questões

¹⁹ Há uma relativa bibliografia que se ocupa da censura à música, à literatura e à Imprensa nestes países. Como em: DAVIES, R. W. *Censura e falsificações na História da URSS*. Lisboa: Edições 70, 1991 (neste trabalho também há uma interessante reflexão sobre o ensino de história na antiga URSS: “a história é ensinada nas escolas com base num programa-padrão e numa série de compêndios igual em cada uma das quinze repúblicas”. Conf. p. 209); CASCUDO, Teresa. *A música soviética entre o degelo e a Perestroika (1953-1989)*. *Música russa: um breve panorama*. Lisboa: Público, 2001, p. 69-93; Comité d’autodéfense sociale – KOR. *Les archives de la censure polonaise*. *Esprit*. N.º. 14, v.2, fev/ 1978, p. 160-65; CHENTALINSKI, Vitali. *A palavra ressuscitada: nos arquivos literários do KGB*. Venda Nova, Portugal: Bertrand, 1996 (esta obra revela as obras e os autores perseguidos do período estalinista, inclusive trazendo os casos dos escritores fuzilados e presos nos campos de concentração).

morais, a exemplo do que denunciou o músico francês Léo Ferré quanto ao papel obscuro dos comitês de escuta franceses inicialmente criados para retirar de circulação discos com problemas técnicos, mas que se transformaram em órgãos de censura, apesar de não institucionais, como afirma o músico sobre este problema na década de 1960: “Diz-se que não há censura porque não se pode proibir uma canção desde que ela não atente contra os bons costumes” (GOMES, 1984, p. 29).

Particularmente, a opção por esta comparação entre Brasil e Portugal advém das relações culturais e históricas entre os dois países; da língua portuguesa; da influência mútua na música; dos contatos entre as duas ditaduras; do intercâmbio entre músicos brasileiros e portugueses, expresso na discografia, nas memórias e depoimentos destes artistas. Estas relações guardam também seus paradoxos: o ex-presidente Juscelino Kubistchek, considerado por muitos como o maior democrata que passou pela Presidência do Brasil até então, exilou-se em Portugal a convite de Salazar.

Logo, não é surpresa que no Memorial JK em Brasília, no escritório de Juscelino, reinstalado naquele espaço, exista uma única foto em sua escrivaninha: a do “Excelentíssimo Dinossauro” como diria o escritor e jornalista José Cardoso Pires²⁰, ou seja, do presidente do Conselho de Ministros²¹ António Salazar. Curiosamente, além do convite de Salazar, JK também recebeu propostas de exílio dos ditadores Alfredo Stroessner²² do Paraguai, e de Francisco Franco da Espanha. No plano dos paradoxos, o português António Ferro²³, o principal ideólogo do Estado Novo português, admirador dos ditadores Salazar, Mussolini e

²⁰ No Arquivo do DOPS/PR, no ofício 7956 de 1975, emitido pelo Departamento de Polícia Federal para a Superintendência Regional do Paraná, seu nome aparece numa lista de 55 jornalistas “impedidos de ingressarem no Brasil”, ao lado de Adelino Cardoso, Avelino Rodrigues, José Reis, entre outros.

²¹ Além do Presidente do país “eleito” pelo sufrágio direto e universal por sete anos, o governo era “[...] composto pelo presidente de Conselho de Ministros e pelos ministérios. A posição do presidente de Conselho de Ministros, além de lhe permitir ocupar um ou mais ministérios, ainda lhe concedia poderes de fixar as diretrizes da ação governamental, coordenar e dirigir as atividades de todos os ministérios”. In: PASCHKES, Maria Luisa. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.17.

²² Governou o Paraguai de 1954 a 1989, exilando-se no Brasil, onde vive até hoje.

²³ Em 1923, antes de sua entrada no governo Salazar, teve sua peça *Mar Alto* proibida logo após a estréia. Assim, aquele que seria mais tarde o responsável pela política cultural portuguesa, também experimentou o remédio amargo que receitaria a tantos outros artistas (PORTELA, 1987, p. 24).

Franco, foi um dos assistentes da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo. Logo, participou de um acontecimento radical da cultura brasileira, embora fosse, mais tarde, em Portugal, salazarista e adepto da cultura fascista²⁴.

Segundo Artur Portela (1987, p. 23), apesar de não detalhar sua atuação no Brasil, António Ferro: “[...] participa na renovação modernista, ao lado de Sérgio Milliet, de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira. Participa na Semana de Arte Moderna de S. Paulo. Faz conferências nessa cidade, no Rio, em outros grandes centros”. No mesmo período, foi homenageado no Rio de Janeiro numa solenidade que contou com a participação até mesmo de Oswald de Andrade. Em 1957, seria a vez do presidente de Portugal Craveiro Lopes²⁵ ser homenageado. Desta vez com um título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade de São Paulo, recebido fora da USP, no conservador Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, para burlar os protestos contra tal agraciamento (LEONZO, 1995, p. 121). Estes títulos não cessaram neste caso, em 1969, segundo o próprio ex-presidente do Conselho de Ministros de Portugal, Marcelo Caetano, já no seu primeiro ano de exílio no Brasil, teria também recebido o “Doutoramento *Honoris Causa*” e o “título de professor honorário” (CAETANO, 1974, p.70).

Estas homenagens denotam as relações existentes entre os dois governos, bem como entre os salazaristas que viviam no Brasil e o governo de Salazar. Contudo, as afinidades entre brasileiros e portugueses não se resumiam a isso, afinal, havia também uma forte oposição de portugueses no Brasil contra a ditadura portuguesa. Os contatos entre músicos dos dois países, pode ser inferido a partir de um exemplar da obra *A caça aos coelhos e outros escritos*

²⁴ Claro que o *Grupo Verde-Amarelo*, liderado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Candido Mota Filho e Alfredo Élis, guardou inúmeras semelhanças com o projeto de país defendido por António Ferro: nacionalismo, autoritarismo e xenofobia, muito embora, posteriormente, o grupo tenha se afastado do fascismo do integralismo capitaneado por Plínio Salgado. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_artecultura_verdeamarelos.htm>. Acesso em 25 abril 2005.

²⁵ Dessa visita do Presidente de Portugal ao Brasil, nasceu um documentário do diretor de cinema preferido do regime, António Lopes Ribeiro, intitulado *A Viagem Presidencial ao Brasil*, 65 min., Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas/SPAC, 1957.

polêmicos (1976), de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), encontrado na Biblioteca do MEC/RJ, com a seguinte dedicatória: “Para Guerra-Peixe, camarada e amigo, com um abraço”. Apesar da aparente simplicidade desta referência, ela aponta para a proximidade havida também entre alguns músicos de esquerda.

Um dos discos do músico português José Afonso, intitulado *Traz outro amigo também*, foi gravado em Londres em abril de 1970. Numa das sessões de gravação contou com a presença de exilados portugueses e do brasileiro Gilberto Gil. Segundo o português Luís Almeida, numa destas noites de exílio em Londres²⁶, ao lado de Gilberto Gil, José Afonso e Caetano Veloso, o último teria expressado o desejo de fazer uma canção retratando Londres e José Afonso deu uma idéia cantarolando o que viria a ser mais tarde a melodia da canção *London, London*, “sem créditos, a não ser para os que assistiram ao parto da canção”.²⁷

Além destes paradoxos e confluências, a história comparativa entre os dois países aponta o desconhecimento mútuo das realidades nacionais. Como diria o historiador português Sérgio Campos Matos, diferente de outros períodos da história, na atualidade, “[...] em Portugal, até mesmo entre os historiadores é freqüente o desconhecimento da história do Brasil contemporâneo. E, inversamente, o mesmo se poderá dizer em relação ao que se sabe de Portugal dos séculos XIX e XX do outro lado do Atlântico” (2001, p.320). Entretanto, isto não se restringe aos historiadores.

Um caso expressivo deste isolamento pode também ser percebido numa cena envolvendo Vinicius de Moraes e sua saudação: “Viva a mocidade portuguesa!” (CASTELLO, 1994, p. 302). Foi com esta frase que o músico e poeta brasileiro Vinicius de Moraes tentou saudar o público, ao lado de Chico Buarque, em 1968, quando faziam um *show* em Coimbra. Tal entusiasmo não foi correspondido pelo público, muito pelo contrário, houve

²⁶ Cidade também escolhida por Odair José como exílio após conflitos com o governo brasileiro e com multinacionais ligadas aos contraceptivos em razão de sua canção *Pare de Tomar a Pílula*, cujo lançamento coincidiu com as campanhas oficiais de controle de natalidade naquele ano de 1973 (Araújo, 2002, p. 59-68).

²⁷ ALMEIDA, Luís Pinheiro de. *O “London London” de Zeca*. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/zeca/testemunho5.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2002.

um silêncio absoluto até o fim do show. A escrita talvez salvasse o poeta já que ele não colocaria em maiúsculo a bravata. Certamente, o público de Vinicius não tinha esta feição fascista e isto denotava a relação das oposições com a Mocidade Portuguesa, criada 32 anos antes.

Este desconhecimento mútuo levou também a uma desastrada participação de José Afonso no *VII Festival Internacional da Canção* (FIC), ocorrido em 1972, no Rio de Janeiro. O maior nome da canção portuguesa foi escolhido para representar Portugal no Festival por meio de telefonemas a uma rádio, junto com o cantor português, Paulo de Carvalho. Este último foi escolhido pelo próprio Festival, porém a canção que ele interpretaria, *Antes que seja tarde*, de Pedro Osório e José Niza, segundo o último²⁸, foi vetada pela Censura brasileira e teve que ser escrita por Niza uma outra letra: *Maria, vida fria*.

Contudo, a participação de José Afonso foi pouco notada e até mesmo ignorada pela platéia do festival (muito embora tivesse sido elogiado nos jornais antes do início do FIC), por mais que seu tema significasse muito para a realidade política brasileira. Afinal, a canção *A morte saiu à rua* denunciava o assassinato de um opositor político pela ditadura de Salazar. Ao se apresentar, foi prejudicado pela péssima acústica do Maracanãzinho e pelo barulho da platéia que ainda chegava ao recinto. Na verdade, o VII FIC foi também um festival de truculência, pois além da censura, todo o júri, presidido por Nara Leão, foi destituído e:

Ao tentar ler no palco do VII FIC um manifesto contra a destituição do júri nacional, Roberto Freire foi violentamente arrastado por policiais, que o levaram a uma sala e o espancaram barbaramente: de costelas quebradas, o jurado passou quinze dias no hospital se recuperando. Terminava a Era dos Festivais (HOMEM DE MELLO, 2003, p. 429).

²⁸ Apresentação da versão em CD do disco de José Afonso, *Eu vou ser como a toupeira*, de 1972, relançado em 1996, pela Movieplay, nº JA8005.

Por outro lado, José Afonso pôde conhecer muitos músicos brasileiros como o paraibano Jackson do Pandeiro²⁹. A participação do músico português deve ter impressionado também a jurada Nara Leão, tanto que ela gravaria dois anos mais tarde duas canções³⁰ de Zeca Afonso (como também era conhecido). Ele veio acompanhado ao Brasil pelo jornalista José Viale Moutinho que, segundo seu depoimento informal ao autor, teria sido inquirido por um agente do DOPS, que só se identificaria como tal depois de uma longa conversa. O mesmo jornalista veria novamente um agente do DOPS, desta vez em Portugal.

Zeca Afonso, que também foi preso pela ditadura portuguesa em 1973, a partir das impressões que reuniu sobre a ditadura brasileira, compôs em 1976 a canção *Alípio de Freitas* denunciando a ditadura brasileira e a prisão do ex-padre português Alípio³¹ que, por sua vez, teve um papel importante nas Ligas Camponesas e na luta contra a ditadura brasileira:

Baía de Guanabara
 Santa Cruz na fortaleza
 Está preso Alípio de Freitas
 Homem de grande firmeza [...]
 Lá no sertão nordestino
 Terra de tanta pobreza
 Com Francisco Julião
 Forma as ligas camponesas
 Na prisão de Tiradentes
 Depois da greve da fome
 Em mais de cinco masmorras
 Não há tortura que o dome³²

Segundo Alípio³³, esta homenagem aproximou-o de Zeca, visto que ambos não se conheciam, e fez com que ele tentasse no Brasil levantar os direitos autorais de Zeca Afonso.

²⁹ Há uma foto deste encontro no arquivo da AJA – Associação José Afonso, em Lisboa.

³⁰ *Maio maduro maio e Grândola, Vila Morena*. Ambas relançadas num box com praticamente todos os discos da cantora vertido para o formato CD. As duas canções constam num dos CDs intitulado “raridades”. *Box Nara Leão: Fase 2*, Universal Music, 2003.

³¹ Que teve, em dezembro de 2004, aprovado pelo Governo Brasileiro seu pedido de indenização pela prisão e tortura sofrida no Brasil. Sobre sua trajetória política no Brasil, ver seu livro de memórias: FREITAS, Alípio de. *Resistir é preciso: memória de um tempo da morte civil no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

³² AFONSO, José. *Com as minhas tamanquinas*. Lisboa: Movieplay (Orfeu), 1996 (1976). n.º JA8008 (CD).

³³ Depoimento ao autor em 27 nov. 2004, em Lisboa. Alípio de Freitas, ao voltar a Portugal, fundou a *Casa do Brasil de Lisboa* para dar apoio aos brasileiros imigrantes, sendo ainda hoje um centro de referência para os

Assim, responsável por esta empreitada, chegou a conversar com Nara Leão sobre suas duas gravações de canções do Zeca e que, segundo ela, teria vendido uma boa cifra deste disco. Ele também relembra as gravações feitas pela cantora Diana Pequeno³⁴. Entretanto, em razão da venda de direitos da gravadora portuguesa para uma multinacional, Zeca Afonso não recebeu nada pelos direitos autorais.³⁵

Voltando ao caso da Censura no Brasil e em Portugal, apesar de similares, há de se destacar que as fontes documentais dos dois países, presentes nos arquivos da Direcção-Geral de Espectáculos, em Portugal e na DCDP, no Brasil, não se constituem num material sistematizado e com uma periodicidade regular, afinal, como resultado de regimes autoritários, guardam a especificidade da destruição de parte deste material ao final das respectivas ditaduras.

Outro dado é que estas fontes são expressões da documentação oficial produzida pelo Estado e, como tais, devem ser balizadas a partir dos debates políticos e culturais atinentes ao período. Logo, a observância de grupos sociais concretos, como os músicos e as expressões políticas que estes carregam, é fundamental para o entendimento do embate entre músico e Estado.

Para Marc Bloch (1998), há também a necessidade de por à prova este tipo de material, pois o documento é: “[...] uma testemunha; como a maior parte das testemunhas, só fala se interrogado. O difícil é elaborar o questionário. É aí que a comparação proporciona esse perpétuo juiz de instrução que é o historiador um precioso auxílio” (p. 123). Portanto, com base nesta preocupação em fazer “falar as pedras pisadas no cais”, como diria João

brasileiros que chegam a Lisboa. Esta associação teve um desenvolvimento e um histórico que lhe permitiu ser reconhecida pelo governo brasileiro como interlocutora dos brasileiros que lá vivem.

³⁴ Na verdade, duas canções: *Rio largo de profundis* (1979) e *Que amor não me engana* (1982).

³⁵ Apesar de responsável por esta procura, Alípio só soube da gravação de Roberto Leal de *Grândola, Vila Morena*, por intermédio do autor da tese. Este, provavelmente, foi um disco com uma boa vendagem, pois coincidiu com o início do êxito comercial do cantor no Brasil.

Bosco e Aldir Blanc, na canção *Mestre-sala dos Mares*, trataremos na próxima seção de como se operou a censura em Portugal.

1.1 A CENSURA PORTUGUESA: ESSA CÂMARA DE TORTURAR PALAVRAS³⁶

Na segunda metade do século XIX, o fado já era uma importante referência musical lusitana. Não demorou muito para que, naquelas cantigas dos bairros populares, os músicos lançassem seus olhares e suas composições para os temas políticos:

Destruir a monarquia
Haver no mundo igualdade
São dois pontos sublimes
Por que pugna a sociedade

De que serve à pátria o rei,
Toda a imbecil nobreza,
Que p'la força da riqueza
E p'la posição são a lei?
O poder que ao vil darei
À desordem e à anarquia,
A vileza e a tirania,
Tudo isso deve acabar,
Cumpre ao povo sem esperar,
Destruir a monarquia [...]

Este interessante trecho de uma cantiga foi recuperado pelo pesquisador Pinto de Carvalho e publicada³⁷ em 1903 em Lisboa. O autor da cantiga acima é: “José Augusto revolucionário e republicano, o mesmo que depois havia de evolucionar para monárquico e ordeiro.” (CARVALHO, 1982, p. 219). Como se vê, Pinto de Carvalho não era dos mais simpáticos ao movimento republicano. A República foi proclamada em 5 de outubro de 1910. Uma década e meia depois, a instabilidade política governamental tornou-se um campo fértil ao golpe. A Primeira República portuguesa também não havia conseguido romper com o histórico atraso econômico de Portugal, ou sequer teve tempo para isso.

Com apenas 16 anos, a República e seus ideais recebia um duro golpe: uma revolução

³⁶ Cf. PIRES, José Cardoso. *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia, 1973, p. 36.

³⁷ CARVALHO, Pinto de. *História do fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 219.

militar em 28 de maio de 1926 que instaurou uma das mais longas ditaduras do mundo ocidental, como resultado efetivo dos embates de correntes nacionalistas e do clero em relação ao anticlericalismo da I República. As primeiras medidas tomadas foram a imediata dissolução do Congresso da República e a imposição da censura prévia à imprensa. Duas mensagens foram transmitidas pelos golpistas através do posto rádio-militar de Braga e em algumas áreas também circularam suas versões impressas. A segunda delas trouxe uma justificativa que muito se assemelha ao pretexto dos militares de 1964 no Brasil³⁸:

Portugueses! A Nação quer um governo militar, rodeado das melhores competências, para instituir, na administração do estado, a disciplina e a honradez que há muito perdeu [...] Não quer a Nação uma Ditadura de políticos irresponsáveis como tem tido até agora. Quer um Governo forte, que tenha por missão salvar a Pátria que concentre em si todos os poderes para, na hora própria, *os restituir a uma verdadeira representação nacional, ciosa de todas verdades* – representação que não será de quadrilhas políticas – *dos interesses reais, vivos e permanentes de Portugal*. Entre todos os corpos da Nação em ruína é o Exército o único com autoridade moral e força material para consubstanciar em si a unidade de uma Pátria que não quer morrer (CAMPOS, s/d.a, p. 30-1).

Dois anos mais tarde, o professor universitário Antonio Salazar ocuparia a pasta das Finanças. Em 1932, a frente da Presidência do Conselho de Ministros, já era o homem forte do governo português, nunca assumindo a presidência do país, mas sempre na direção do governo frente aos Ministérios. Assim, mesmo diante das adversidades, manteve-se no poder apoiado “[...] pelo Exército, pela Igreja e, de certo modo, pelos monárquicos, Salazar instaurou o Estado Novo, regime que concentrava à sua volta todos os poderes. Iam da escolha do candidato à presidência da República a alterações na própria Constituição.” (DINIZ, 1994, p. 31).

³⁸ Afinal, ainda em 1962, sobre o que vinha se desenhando há mais de uma década e que de fato veio a ser utilizado como justificativa pelos militares brasileiros, Wanderley Guilherme afirmou: “É necessário que as forças progressistas examinem com atenção o desenvolvimento das atividades dos setores reconhecidamente totalitários em nosso País, pois hão de ver que os seus objetivos não são outros, neste momento, senão os de criar no povo brasileiro a consciência de que só um governo forte, com suficiente autoridade, pode resolver o impasse em que se encontra a Nação” (grifos nossos). In: GUILHERME, Vanderley. *Quem dará o golpe no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962 (Cadernos do Povo; 5).

Como toda ditadura, não foram poucas as ingerências do governo no universo da produção cultural e tal controle não se restringiu à música ou ao fado. Numa coletânea de textos³⁹ de historiadores sobre o Estado Novo português, estão presentes, entre outros temas, estudos sobre a arquitetura, a música e a literatura. Diferente, porém, da Alemanha, Itália e União Soviética, em Portugal a arte não foi utilizada pelo Estado como meio ideal da propagação das idéias salazaristas, ainda que inúmeros ideólogos do regime defendessem a utilização da arte, a exemplo do seu principal expoente, António Ferro. No entanto, toda produção cultural passava pelo crivo dos órgãos de Censura e de propaganda da ditadura.

Num artigo intitulado “Ópera como estetização da política e propaganda do Estado”,⁴⁰ Mario Vieira de Carvalho descreve as diferentes etapas das propostas da ditadura para a música clássica, em particular, toma como objeto o Teatro de São Carlos. Ali, em 1931, foi executada a oratória *Fátima*, de Ruy Coelho e Lopes Vieira, uma apresentação músico-dramática sobre o milagre da virgem (1917) em que, segundo o autor, foi representada sua relação simbólica com o papel do ministro Salazar e sua tarefa quase religiosa de salvamento da nação. Vale ressaltar que 1917 é também o ano em que sobe ao poder o ditador Sidónio Pais. Apesar desta peça musical, António Ferro não conseguiu imprimir seu ideal de arte utilitária, de luta contra a “arte pela arte” e impor sua “política do espírito” ao regime.

Até o início do século XX, não havia um significativo controle, por parte dos governos, sobre a produção musical. Ele se deu a partir da Revolução Russa, quando se inicia uma discussão sobre o papel da arte na transformação da sociedade. Até esse mesmo período, a música romântica reinava absoluta como a música harmônica, não conflituosa, não dionisíaca. Refletia, na concepção burguesa, um mundo sem violência, justo, herdeiro de um passado triunfante que desembocaria na sociedade burguesa. Até que:

³⁹ *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987.

⁴⁰ Idem, p.209-28.

O surgimento de movimentos de vanguarda durante os anos 10 e 20 – futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo – e do emprego de novos recursos técnicos e morfológicos pelos compositores (politonalidade, serialismo, dodecafonismo, polirritmia, ruídos) foram considerados como o símbolo da decadência da arte pelos políticos, críticos, historiadores, artistas, em geral, simpatizantes dos novos regimes políticos que se instalaram na Itália (fascismo, 1922-45), na Alemanha (nazismo, 1933-45) e na União Soviética (stalinismo, décadas de 30 e 40) ⁴¹. (CONTIER, 1991, p. 06)

Considerado um possível “foco de rebelião”, o teatro também foi visto com desconfiança pelo Governo ditatorial, o que levou a publicação do Decreto nº. 14.637 de 28 de novembro de 1927, que transferia o controle da Inspeção Geral dos Teatros do Ministério da Instrução Pública para o do Interior. Esta medida colocou as atividades teatrais sobre forte suspeição, como resposta aos grupos de teatro profissionais e amadores que “a esse tempo proliferavam como *arma* apontada às instituições” (CAMPOS, s/d. a, p. 100).

Nova inserção na arte fascista só ocorreria novamente com o bailado *D. Sebastião*, em 1943, com argumento de António Ferro, música de Ruy Coelho e representado pelo grupo estatal *Verde Gaio*, também criado por Ferro. Foi assistido até mesmo pelo ditador espanhol Francisco Franco. Desta feita, o teatro serviu ao “princípio do chefe” na medida em que estabeleceu uma relação entre a entrega e a epopéia de D. Sebastião e o salazarismo. Contudo, ainda segundo Carvalho (1987), a peça musical *Fátima* e o bailado *D. Sebastião* foram duas exceções, apesar de marcos na arte didática e fascista em Portugal, pois, Salazar preferia investir os recursos em prédios públicos, em monumentos e no pagamento de apresentações de grupos estrangeiros.

No tocante à Arquitetura, até a década de 1940 não havia um controle por parte da ditadura dos projetos arquitetônicos. Porém, a partir dali o governo não mais aprovou projetos

⁴¹ Ver ainda outro artigo: CONTIER, A. D. Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30. In: *Revista Brasileira de História: Sociedade e Cultura*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, v.8, nº 15, set. de 1987/ fev. de 1988.

particulares de arquitetura modernista – principalmente os que recebiam incentivos fiscais - e muito menos os projetos de prédios públicos. O regime passou a considerar a “monumentalidade” um importante recurso simbólico da ideologia fascista portuguesa:

O grande surto de obras públicas, algumas monumentais (e que vieram dar origem às chamadas “obras de fachada” de que desde cedo se acusou o salazarismo), tornava evidente a importância da arquitetura como expressão da capacidade realizadora do Estado Novo, para o que deveria espelhar os valores que o sustentavam: a autoridade, a disciplina e a ordem, por um lado, e por outro o culto da nacionalidade, da família e do mundo rural.
(PEREIRA, 1987, p. 234).

No cinema também não foi diferente. Apesar de se submeter ao mesmo controle que as outras expressões artísticas, somente a partir da década de 1960 o cinema foi ainda mais controlado, período em que as experiências estéticas e mesmo temáticas foram exploradas por vários cineastas no mundo, particularmente, na França, Itália, URSS e Brasil. Até então, segundo Cândido de Azevedo⁴², havia somente dois cineastas mais expressivos de oposição: Manuel Guimarães e Manoel de Oliveira. Os demais, ao menos os mais conhecidos, identificavam-se política e ideologicamente com o Estado Novo. A censura recaía, principalmente, sobre os filmes importados, muitos deles só assistidos após a *Revolução dos Cravos*. Isso não significou que o cinema português não vivesse uma significativa efervescência, além de uma produção de comédias, musicais e filmes de temas mais ingênuos, também houve uma forte inserção estatal na produção e no financiamento de filmes e documentários que enfatizaram a heróica história portuguesa, a beleza de seu povo, a singeleza de seus “trajes típicos” e os ares de aldeia feliz.

⁴² AZEVEDO, Cândido de. *A Censura de Salazar e de Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999. Ver ainda a crítica à imposição de um realismo fascista no cinema em: Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e práticas. In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarquia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987.

A ação censória junto à imprensa e à literatura foi também uma constante ao longo de toda a ditadura salazarista. O português Raul Rêgo, em seu livro *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*, apesar de tratar da censura à literatura desde os tempos da Inquisição, caracteriza bem o percurso acidentado do literato, como do compositor:

Quem um dia tratou com censores ou escreveu trabalhos que vão passar à fieira dos censores, sabe que eles têm uma linguagem própria. É preciso encontrar-lhes sinóníma para evitar os temas, as expressões, as palavras “tabus”. Há que ir por desvios, já que o estilo directo os pode ofender e, por isso, evitar que o quanto se escreve chegue ao leitor. (REGO, s/d, p. 69).

A Censura⁴³, em seu ofício quase inquisitorial, interditava textos de cunho político, erótico ou qualquer outro tema que questionasse a ideologia do Estado Novo. Contudo, nem sempre era o texto o objeto do veto, por vezes, bastava o nome do autor (a) para que viesse a interdição da obra, chegavam a proibir até mesmo o nome de tradutores de obras estrangeiras quando estes não fossem ligados ao governo.

Não era, porém, unicamente uma tarefa censória. A ditadura passou também a relacionar tal trabalho à publicidade e aos serviços de informação e comunicação:

Em 1944, a censura tornou-se legalmente um órgão de formação e propaganda política, ficando a Direcção-Geral dos Serviços de Censura integrada no Secretariado Nacional de Informação, que ficava sob a dependência directa do Presidente do Conselho [...] Por seu lado, a Direcção-Geral de Segurança emitia mandados de busca às livrarias e os Correios controlavam a circulação de livros. Como os livros não estavam sujeitos à censura prévia, qualquer edição podia ser apreendida depois de publicada. (RODRIGUES, s/d, 72-3).

⁴³ A legislação da censura à imprensa esteve assente nos Decretos 12.008 (29.07.1926), 22.469 (11.04.1933) e 26.589 (14.05.1936).

Se o projeto de António Ferro de uma arte utilitária não obteve apoio inequívoco de Salazar, as artes tiveram sua importância na perpetuação da ditadura, que: “O discurso do regime, que se queria também cultural e moral, necessitava absolutamente da arte para seu rosto, a sua fachada, a sua constante recorrência ao passado, a demonstração da sua capacidade realizadora” (PORTELA, 1987: 132).⁴⁴ Esta relação entre as propostas de António Ferro e uma política de propaganda oficial levou a uma aproximação entre o “Estado Novo” português e o brasileiro durante a década de 1940. Tal política foi efetivada mediante a assinatura, em setembro de 1941, do Acordo Cultural Luso-Brasileiro, firmado entre o SPN - Secretariado de Propaganda Nacional (de Portugal) e o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda (do Brasil). A implementação deste Acordo teve como base os três artigos que correspondiam a um intercâmbio de publicações, a criação da revista *Atlântico* e a troca de propagandas oficiais entre os dois países.

Como afirma a estudiosa do tema, Heloísa Paulo (1994, p. 170): “A revista *Atlântico* pode ser apontada como a realização mais expressiva deste Acordo, considerando-se que consegue ter alguma repercussão e importância no Brasil”. A mesma autora enfatiza as três séries da vigência da revista: de 1942 a 1945, de 1947 a 1948 e de 1949 a 1950. Nesta publicação semestral, alternavam-se textos de cunho oficial e publicações de escritores dos dois países, muitos deles de oposição e não alinhados aos regimes (no caso brasileiro, autores como Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Vinicius de Moraes, entre outros).

Voltando ao tema da Censura, há que se enfatizar que o panorama traçado anteriormente não caracteriza exatamente a censura exercida durante as décadas de 1960 e 1970, muito embora seus contornos tenham influenciado no controle da produção artística e de informação destes anos. Afinal, os órgãos de censura e de repressão acompanharam as

⁴⁴ Muito embora as décadas de 1930 e 1940 tenham se caracterizado por esta tentativa de criar uma arte utilitária para o salazarismo, também nas décadas seguintes este ideal artístico não foi de todo esquecido. Por exemplo, em 1970, o Secretariado Nacional de Informação (SNI – órgão que substituiu seu congêneres SPN – Secretariado de Propaganda Nacional) organizou no Brasil uma exposição comemorativa ao aniversário da “Revolução Nacional” chamada “As Artes ao Serviço da Nação” (PORTELA, 1987: p. 158).

variações da própria ditadura que, por sua vez, direcionou suas forças aos movimentos que eclodiram em diferentes setores ao longo deste quase meio século de ditadura. Apesar dos riscos de uma leitura anacrônica, há nos depoimentos e em parte da bibliografia a imagem de um regime indistinto ao longo do tempo. O que de fato não ocorreu, pois a Censura se adaptou às necessidades de controle de grupos distintos e de informações sobre os mais diferentes movimentos de oposição surgidos no operariado, nas atividades do Partido Comunista Português (PCP), no movimento estudantil, no interior da própria elite e entre os militares.

O fato é que após a queda da ditadura, os pesquisadores entraram em contato com inúmeros documentos que apontaram a incidência e o alcance da atividade censória em Portugal. Por exemplo, somente em janeiro de 1974, segundo relatório da Comissão de Censura à imprensa, foram suspensos de circulação 138 títulos e, destes, 71 foram reprovados e proibidos de circular (RODRIGUES, s/d, p. 78). Na literatura não era muito diferente, o que levou a uma progressiva autocensura e uso freqüente de metáforas, a exemplo das letras das canções:

A censura oficial ou oficiosa impunha ao escritor uma permanente e insidiosa auto-censura, apenas ultrapassada pelo engenho próprio de escrever entrelinhas ou de encontrar metáforas apropriadas. Assim, palavras como aurora ou amanhecer passaram a significar socialismo, primavera/ revolução, camarada/ prisioneiro, vampiro/ polícia, papoila/ vitória popular. (RODRIGUES, s/d, p. 80)

Um dos mais censurados no campo da música e da poesia foi justamente o compositor José Afonso. Mesmo com o acidente sofrido por Salazar (ao cair, literalmente, da cadeira - fato que o afastou definitivamente do poder em 1968 e que o levou à morte em 1970), seu sucessor, Marcelo Caetano, a exemplo do primeiro, professor universitário da cadeira de Direito, manteve uma similar política repressiva e econômica de seu antecessor. Assim, continuaram a todo vapor as atividades da Censura, como se vê num parecer censório de

março de 1971 sobre uma coletânea de poesias (algumas delas transformadas, antes ou mesmo depois, em canções) de José Afonso, intitulada *Cantar de Novo*:

Trata-se de uma colectânea de poesias do Dr. José Afonso, algumas das quais musicadas e não raro transmitidas por Rádio Argel, no seu programa contra o nosso País. Exemplos: A morte saiu à rua; Olhai o nardo e a cicuta; Cantar alentejano – poema dedicado a Catarina Eufémia, a mulher que um soldado da GNR matou e é considerada heroína pelo Partido Comunista Português; Coro dos caídos; Vampiros – este poema está musicado e é constantemente transmitido por Rádio Argel [...] Conclusão: Se estes poemas fossem retirados do livro não haveria mal pois todo o resto é inofensivo e artisticamente válido. Julgo ser um livro para proibir (AZEVEDO, 1999, p. 573-4).

Com este parecer o livro foi proibido e só poderia ser relançado após a retirada dos poemas citados pelo censor. Obviamente, tal política de exceção também se refletiu no campo intelectual, na produção e na divulgação de saberes, como assevera o ex-preso político português (libertado no 25 de abril) e historiador José Manuel Tengarrinha:

A existência de uma severíssima censura prévia, as grandes dificuldades de comunicação e de transmissão cultural fora dos mecanismos oficiais, a proibição de importação e venda de livros considerados “subversivos”, os assaltos pela polícia política às bibliotecas particulares, a suspeição e vigilância permanentes sobre os intelectuais e, em geral, o denso clima repressivo que se vivia impossibilitavam que se processasse com alguma amplitude o debate de idéias, reduzido a círculos muito limitados sem comunicação com a sociedade (TENGARRINHA, 1999, p. 111-2).

Apesar da Censura portuguesa ter atuado ao longo dos 48 anos de ditadura, não foi um controle homogêneo, como afirmado, as circunstâncias também determinaram adaptações e criação de leis que fizessem frente à Imprensa e às manifestações artísticas. Na chamada “primavera marcelista”, ou seja, durante o exercício do governo do primeiro Ministro Marcelo Caetano, entre 1969 e 1974, houve uma confusão também entre os censores para saber o que

havia de fato mudado. Para a sociedade também não ficava claro os limites desta “censura” agora chamada de “exame prévio”. Por exemplo, no ofício circular nº 12427 emitido pela DGS⁴⁵, há uma lista de onze livros proibidos de circular no país, entre eles *Pedagogia do Oprimido*, do educador brasileiro Paulo Freire⁴⁶, e *A Redescoberta da França*, do escritor e jornalista português Urbano Tavares Rodrigues. No mesmo documento constam ainda revistas dos EUA, Alemanha, Inglaterra e Itália também proibidas de circularem em Portugal.

No mesmo dia, uma outra circular, nº 12426⁴⁷, também emitida pela DGS elencava 17 livros “autorizados a circular no país”. Entre eles, *A Internacional*, de Marx e Engels; o irônico e clássico livro *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires; a coletânea de poesias de José Afonso, organizada por Viale Moutinho; e *Uma farsa Eleitoral – O caso do Sindicato Metalúrgico de Aveiro*, curiosamente, de autoria de Mário Brochado e de José Afonso.

O músico José Afonso, entre as décadas de 1960 e 1970, constituiu-se num símbolo da oposição política à ditadura no meio artístico. Ele começou sua carreira em Coimbra, por meio do chamado Fado de Coimbra. Foi estudante de Histórico-Filosóficas, na Universidade de Coimbra. Nasceu em 02 de agosto de 1929, em Aveiro, viveu ainda em Moçambique, Angola, Belmonte e Coimbra, cumprindo o serviço militar em Maфра entre 1953 e 1955. Ao retornar, iniciou suas atividades de professor em diferentes cidades, lecionando ainda em Moçambique. Ao voltar a lecionar em Portugal, acabou sendo expulso do ensino oficial por razões políticas. A partir daí, dividiu suas atividades entre o ensino particular e o canto em apoio a inúmeras associações populares.

Apesar de não dominar a teoria musical, José Afonso produziu cerca de trinta discos.

⁴⁵ Documento datado de 30 de maio de 1973, nº. de entrada 139. Cópia existente no Arquivo do Centro de Documentação 25 de Abril, em Coimbra.

⁴⁶ Além deste, houve uma série de livros brasileiros proibidos em Portugal em fins da ditadura, como: *Libertação Sexual da Mulher*, de Rose-Marie Muraro e *Missão em Portugal*, de Álvaro Lins; entre outros.

⁴⁷ Documento datado de 30 de maio de 1973, nº. de entrada 140. Cópia existente no Arquivo do Centro de Documentação 25 de Abril, em Coimbra.

Considerava a “canção de réplica” um dos melhores meios de convencimento e politização das massas: “Parto da música para o texto [...] Semeio palavras na música. Não tenho pretensões de dar a estas minhas deambulações pela música qualquer outro rótulo. Faço apenas canções. A canção insere-se sempre dentro de um processo”.⁴⁸

O cancioneiro de José Afonso tem uma breve fase (após a queda da ditadura) de canções mais datadas, mas sua produção não se resumiu aos protestos contra a ditadura e à condição humana. Há inúmeras canções que remetem às festas portuguesas, suas danças, coletadas do domínio popular, algumas remontando há séculos.⁴⁹

O grupo dos compositores de intervenção passou a ter um maior espaço a partir da criação de programas musicais e radiofônicos que abriram espaço à música de contestação. José Letria foi um dos que atuaram neste movimento, e descreve bem a importância de um dos programas de maior audiência da TV em 1969, o *Zip-Zip*, para a divulgação das canções:

O *Zip-Zip*, apesar dos condicionamentos impostos pela Censura, funcionou como uma plataforma de divulgação de novos autores e intérpretes, daquilo, que, já então se definia como movimento de canto de intervenção, embora fosse designado, inocuamente, por Nova Canção Portuguesa, ou por música de “baladeiras” (LETRIA, 1978, p.56-7).

Este foi um dos maiores êxitos da história da televisão portuguesa por sua inovação estética e sua versatilidade ao entrevistar diferentes personalidades de diversos ramos, mas com destacada participação dos músicos, sendo criado por Raúl Solnado, Fialho Gouveia e Carlos Cruz. Apesar do sucesso, durou apenas cerca de seis meses. Era gravado e depois visionado pela Censura que dizia os trechos que deveriam ser cortados, e não foram poucos. O *Zip-Zip* era gravado num mesmo rolo, assim os registros anteriores eram apagados pelos seguintes, denotando a incipiência técnica na TV portuguesa de então. Portanto, tem-se acesso

⁴⁸ Discografia José Afonso - *Centro de Documentação AJA*, 2002. Disponível em: <<http://www.aja.pt/centrodedocumentacao/discografia.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2002.

⁴⁹ Como a canção *Bailia*: trovas de Airas Nunes, século XIII, adaptadas por José Afonso em 1969. In: AFONSO, José. *Contos velhos rumos novos*. Porto: Orfeu, 1969. 33 rpm, stereo, n. STAT-004.

à apenas alguns trechos deste programa. Até mesmo Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram por este programa quando estavam exilados em Londres. É o próprio Caetano quem analisa sua participação num texto enviado ao *Pasquim*⁵⁰ em setembro de 1969: “[...] eu e o Gil fizemos uma aparição no programa português de maior audiência, o Zip-Zip (o zip é uma espécie de Mug luso bem sucedido). Eu achei um fracasso, mas os jornais disseram que foi um sucesso” (VELOSO, s/d, p. 39).

A exemplo do caso brasileiro, outros espaços de divulgação importantes para os músicos portugueses foram os festivais de música, como o *Festival RTP* (Rádio Televisão Portuguesa) *da Canção*, iniciado em 1964 e que qualificava o vencedor a participar do *Festival Eurovisão*, muito embora praticamente não contasse, antes do 25 de Abril, com a participação dos mais engajados. Em meio a crescente inserção destas canções junto aos meios de comunicação de massa, o controle censório foi feito tanto pelos Serviços de Censura quanto pelas próprias emissoras de rádio e televisão:

O serviço interno de censura encarregava-se de riscar com pregos⁵¹, destruir ou “remeter para arquivo” os discos ou faixas censuradas [...] Era José Niza, músico e produtor de José Afonso, quem dialogava com os censores, usando estratégias como apresentar-lhes letras mais contestatórias do que aquelas que pretendiam gravar. Como os censores não podiam cortar tudo, os artistas acabavam por conseguir gravar o que queriam. Mesmo assim, a apreensão de discos continuava [...].⁵²

⁵⁰ Periódico semanal brasileiro, criado em 1969, e que se tornou notório por se opor à ditadura e por contar com expressivos nomes da literatura, do jornalismo, da música e do humor em sua redação. No *Pasquim* foram publicadas charges, reportagens e as polêmicas - e importantes - entrevistas, publicadas na íntegra. A música era um tema freqüente neste combativo jornal, inclusive em sua empreitada junto a uma coleção, lançada em 1972, intitulada *Disco de Bolso*. Idéia original do compositor Sérgio Ricardo, o projeto teve início com o disco simples com a canção *Agnus Sei* (de João Bosco e Aldir Blanc) e *Águas de Março* (Tom Jobim), acabando precocemente no número 2 com as músicas *A volta da Asa Branca*, de Caetano Veloso e *Mucuripe*, do então desconhecido Fagner, em parceria com Belchior. O *Pasquim* sobreviveu à ditadura, mas não conseguiu fugir da crise econômica, o que levou ao seu fechamento “definitivo” no início dos anos noventa, muito embora tenha voltado em forma da *Revista BUNDAS*, também extinta (FIUZA, 2001).

⁵¹ Há depoimentos de funcionários de rádios brasileiras afirmando que, até no início da década de 1980, ainda havia esta estratégia por parte dos diretores para que os programadores ou apresentadores dos programas não executassem faixas proibidas pela Censura oficial. Conf. depoimento do ex-radialista João Carlos da Silva ao autor, em abril de 2005.

⁵² DANTAS, Vera, VAZA, Marcos. *Interdito a todas as idades*. 2002. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/25abril/interditotods.htm>> Acesso em: 25 jun. 2002.

No testemunho de Carlos Correia (Bóris), um dos músicos deste período, sobre o disco de José Afonso *Traz outro amigo também*, pode-se perceber outra estratégia de resistência para conseguir distribuir os discos: “A venda do disco, editado pela Arnaldo Trindade, decorreria como era de costume: um ou dois dias nas montras das lojas e, depois da proibição pela censura, clandestinamente e ao mesmo ritmo”.⁵³

Em Portugal, como no Brasil, a canção popular foi um dos canais mais expressivos de protesto da juventude. Por outro lado, não podemos perder de vista o quanto o fado também foi alçado a símbolo da nação esvaziando-o de qualquer crítica ao regime, contribuindo, nesse sentido, na propagação das idéias do governo ditatorial, impostas à população por meio não só da música, mas também das organizações de cunho fascista criadas por Salazar, dos programas televisivos, radiofônicos, publicitários, e até por meio da arquitetura.

A canção foi utilizada até fins da ditadura como agente formadora de opinião pelo governo e por simpatizantes deste ideário. A Mocidade Portuguesa possuía inúmeros corais e para disseminar seu “canto colectivo” publicava cadernos com letras e partituras dos hinos e canções a serem executadas por todo o país. Por exemplo, em 1969, publicou *Cancioneiro para a Mocidade: canto colectivo*, com músicas já conhecidas desta “mocidade”, em que temas caros à ditadura eram trabalhados: a guerra colonial, a nação unida, o passado heróico e o folclore.

Na marcha *Aqui é Portugal*, letra de Mário Ribeiro e Manuel Tino, temos a confluência de um dos dois temas mais recorrentes, ou seja, do heroísmo e da unidade nacional: “A nossa história bela/ Está cheia de tais feitos [...] Que Portugal, uno e valente/ Viverá eternamente!” (p.19). Em *Angola é Portugal*, também de Mário Ribeiro, a guerra colonial é justificada: “Com as carnes retalhadas/ Pela acção do banditismo/ Angola dá grandes mostras/ Do mais são portuguesismo!”. Portanto, os militares portugueses eram

⁵³ CORREIA, Carlos. *Grândola, gravada às 3 da manhã*. 2002. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/zeca/testemunhos.htm>> Acesso em: 23 mai. 2002.

heróis, ao passo que os rebeldes eram “bandidos”. Tal imagem é reiterada e de forma mais explícita ainda: “O inimigo é perverso/ Persistente e desleal/ E acima de tudo quer/ Dar cabo de Portugal...”.

Além destas máximas, o autor enfatiza na partitura o ritmo exigido: “Marcial, sempre deciso [sic!] e bem ritmado” (p. 23). Como diria José Cardoso Pires (1925-1998) em seu livro *Dinossauro Excelentíssimo*: “A Rádio e a Televisão transmitiam-na entre marchas invencíveis e compassos de procissão, um-dois, esquerda-direita, *Laus Deo*; o altifalante do gabinete despejava-a continuamente” (1974, p.65).

Outra canção emblemática deste período é *Grândola, Vila Morena*, de José Afonso, que apesar de seu forte conteúdo político, foi gravada no Brasil por Roberto Leal em 1974⁵⁴. Isto não deixa de ser paradoxal visto que este popular cantor, posteriormente, teria em seu repertório canções mais tradicionalistas, bem ao gosto da comunidade portuguesa conservadora no Brasil. Vale ressaltar que, até o 25 de Abril, instituições como a Casa de Portugal, a Academia Lusíada, a Câmara do Comércio, o Gabinete Português de Leitura, entre outras, eram em sua maioria presididas pelos chamados “comendadores”, que hoje, entre a comunidade portuguesa no Brasil, soa como pejorativo, por sua estreita ligação ao salazarismo.

No caso do Gabinete Português de Leitura (como os consultados no Rio de Janeiro e Recife), encontrava-se unicamente uma bibliografia alinhada ao regime ditatorial, resultado de um veto interno: “[...] importa referir ainda que nos territórios ultramarinos havia também uma censura própria, de que estavam encarregados os Gabinetes de Leitura [...]” (AZEVEDO, 1999, p. 78). Logo, boa parte da programação cultural destas instituições ignorava a produção intelectual e musical dos opositores a Salazar em Portugal, o que se traduziu numa freqüente exposição de uma imagem folclorizada e ideologizada, que representava as marcas de

⁵⁴ LEAL, Roberto. *Roberto Leal*. São Paulo: RGE/ Fermata, 1974. 33 rpm, stereomono, n. 303.0028. (LP)

grandiosidade de uma “estética” defendida pelo salazarismo.

Grândola também foi gravada por Nara Leão em 1974⁵⁵, o que naquele mesmo ano provocou a indignação expressa num documento⁵⁶ do III Exército brasileiro, pois: “esta música vem sendo tocada com insistência, diariamente na Rádio Continental de Porto Alegre, no horário das 12.00 às 13.00 horas”. Em resposta⁵⁷ a uma consulta ao DOPS sobre a situação da canção, o Diretor da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Romero Lago, afirma que esta estava liberada desde 20 de maio de 1974 para a gravação de Roberto Leal. Curiosamente, *Grândola*,⁵⁸ uma das senhas que avisava os capitães para a saída dos quartéis para a chamada Revolução dos Cravos, não foi censurada pelas ditaduras do Brasil, Portugal e Espanha.

Na Espanha, três meses após o 25 de abril de Portugal, o disco *Cantigas de Maio* (1971) de José Afonso foi enviado à Censura espanhola⁵⁹ pela Ariola Eurodisc. Neste disco estava presente *Grândola*, *Vila Morena*, além de, como diria o jornalista e pesquisador musical Viriato Teles: “belíssimos temas de inspiração popular, como *Maio Maduro Maio*, *A mulher da erva* ou *Cantigas do Maio* e de óbvios cantos de resistência, como o *Cantar Alentejano*, dedicado a Catarina Eufémia, camponesa assassinada pela GNR, ou *Coro da Primavera*” (TELES, 2000, p. 183). Esta última canção foi a única a ser censurada: “Coro de Primavera: DENEGLABE – de contenido subversivo. Las restantes son AUTORIZABLES. Madrid, 10-

⁵⁵ LEÃO, Nara. *A senha do novo Portugal*. Portugal: Philips, 1974, 33 rpm, n. 6069111. (compacto simples). A outra faixa do disco é *Maio Maduro Maio*, também de José Afonso.

⁵⁶ Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)/ Brasília, datado de 09 nov. 1974.

⁵⁷ Idem, datado de 13.01.1975.

⁵⁸ Em 1987, pela Gravadora Continental, também gravada pela banda de rock paulista 365, desta vez com um ritmo bem diferente e com um título também distinto: *Vila Morena*. Aqui um registro que aponta as amplas possibilidades do cancionário de Zeca Afonso, algo que seria feito em Portugal apenas em 2002 no disco *Filhos da Madrugada cantam José Afonso*, numa reunião de inúmeras bandas.

⁵⁹ Archivo General de la Admnistracion de España, Sección: Cultura. Neste arquivo, encontram-se algumas caixas relativas à matéria, muito embora os próprios funcionários e a direção do arquivo terem afirmado desconhecer sua existência. A localização desta documentação foi realizada mediante a observação de outros documentos do Ministério de Informação da Espanha e sua citação de forma secundária em outros documentos. Além dos pareceres relacionados à canção portuguesa, também se encontram pareceres de canções brasileiras, francesas, inglesas, chilenas, entre outras. Após a prospecção deste material, foram providenciadas fotocópias dos mesmos para pesquisas futuras. Diferente do que ocorre no Brasil, não foi localizada nenhuma investigação sobre a censura às canções naquele país.

7-74.” Esta canção foi proibida um ano antes da morte d’ *El Generalísimo* Franco e, talvez, servisse de fundo sonoro para tal acontecimento, pelo menos na visão da oposição ao regime: “Cúbrete chusma/ en la mortaja/ hoy el rey va desnudo/ Los viejos tiranos/ de hace mil años/ mueren como tú”. Vale ressaltar que as canções estrangeiras deviam ser entregues à censura numa versão em espanhol, mesmo se fossem gravadas em sua língua original.

A letra de *Coro da Primavera*⁶⁰ segue em seu alento à luta contra o poder e ainda abre uma senha do papel dos cantores: “Ergue-te ó sol de verão/ Somos nós os teus cantores/ Da matinal canção [...] Livra-te do medo/ Que bem cedo/ Há-de o sol queimar”. No tocante ao aspecto musical desta canção não houve qualquer opinião do censor, como era característico da Censura, mas é possível observar que a acidez crítica de seu texto é potencializada pelo arranjo musical, bem percussivo, afinal “ouve-se já os tambores”; utiliza um coro, o que provoca um efeito de coletividade à canção, por outro lado o som de um órgão ao fundo contrasta com os tambores; uma segunda parte soa mais melodiosa, com guitarra, flauta e novamente a canção retoma a base da primeira parte. O fato é que este disco, gravado na França, contou com os arranjos e direção de José Mário Branco, incorporando experiências estéticas raramente vistas na música popular portuguesa de início da década de 1970 e influenciando decididamente nos rumos da canção a partir de então.

A censura à canção em Portugal não nasce no século XX, antes disso a censura religiosa já era manifesta. Contudo, o controle foi freqüente ao longo de toda a ditadura salazarista. Num dossiê⁶¹ sobre o fado, os pesquisadores encontraram uma revista sobre este gênero musical, *A Canção do Sul*, censurada pela Comissão de Censura já em 25 de dezembro de 1926, apenas sete meses após o golpe de 28 de maio daquele ano.

Apesar deste controle, até o início de 1972, não havia a censura prévia dos discos em Portugal, o que fazia com que os discos considerados subversivos fossem freqüentemente

⁶⁰ Viria a ser gravada também pelo músico espanhol Luis Pastor, em 1976, numa versão da letra para o espanhol.

⁶¹ *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electa, 1994, p. 146.

apreendidos pela polícia, bem como os editores das gravadoras pressionados a não investir em trabalhos que atentassem à moral e à política divulgadas pela ditadura portuguesa. Sobre a censura a *posteriori*, esclarece Cândido de Azevedo:

[...] era exercida sobre todas as publicações não periódicas, ou que não estivessem sujeitas, por lei, a censura prévia, como era o caso predominantemente dos livros – salvo se versassem assuntos de carácter político ou social, pois nesse caso deviam ser apresentados a censura prévia -, dos discos e dos *posters*, mas abrangia ainda outras manifestações culturais, como, por exemplo, as exposições de artes plásticas (1999, p. 75).

Tal pressão levou a uma autocensura dos compositores e também das gravadoras, estas últimas movidas ainda pelo risco financeiro de terem seus discos apreendidos e seu investimento perdido. O governo português, frente a forte inserção social dos “cantautores” portugueses, potencializou seus serviços de censura junto à produção discográfica.

Convém ressaltar que, se para a sociedade civil o governo utilizava o eufemismo de “exame prévio”, nos documentos internos e/ou confidenciais deixava muito claro sua atividade, como se vê na Circular 26 - DGI, de 19 de fevereiro de 1972, enviada à Rádio Triunfo e Discos Alvorada:

Em 28 de Janeiro de 1971, enviei a V. Exa. o ofício confidencial n. 36-DGI/G, em que dava conta de que “resulta expressamente das leis em que deve ser vedada a edição ou radiodifusão de canções ou outras formas musicais que, pelo seu conteúdo e objectivos, ou em face das circunstâncias em que foram compostas, possam pôr em causa interesses legalmente protegidos” [...].⁶²

Na continuidade desta circular, novamente o eufemismo de uma conversa quase informal e uma repreensão num tom maternal em relação ao “desgosto” causado pelos editores à senhora Censura:

⁶² IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 4610.

[...] Decorrido um ano, verifica-se com desgosto que algumas casas editoras voltaram a desrespeitar a lei de forma ostensiva. Nestes termos, foram transmitidas superiormente instruções às autoridades competentes para perseguir criminalmente os infractores, começando a sua intervenção pela apreensão preventiva dos discos em causa.⁶³

Caberia ainda uma pesquisa nos países em análise para discutir quais as relações entre a Censura e a indústria fonográfica. Afinal, muito embora no caso português as empresas discográficas serem de pequeno e médio porte, estavam em jogo nestas realidades nacionais interesses das empresas, justamente um dos setores salvaguardados pelas ditaduras⁶⁴ que, por sua vez, possibilitaram o desenvolvimento capitalista nestes países em que pairavam o “perigo comunista”. E num exercício de uma “simpática” retórica, continua o ultimato do censor:

[...] Numa última tentativa, deseja ainda esta Secretaria de Estado evitar males maiores aos editores, pelo que por este meio convida V. Exa. a remeter, previamente, à Direcção-Geral da Informação a letra das músicas antes de sua gravação [...] Não me sendo possível já dilatar mais a intervenção policial, lembro a V. Exa. a conveniência que tem em acautelar a sua actividade futura com a medida de preocupação aqui sugerida [...].⁶⁵

Novamente chamam a atenção os eufemismos aqui empregados, como: “convida”, “deseja”, “conveniência”, “evitar males maiores” e “sugerida”. Tal modo de tratamento revela a tônica do Governo de Marcelo Caetano, ou seja, ao invés da abertura política gradual, uma reconfiguração dos órgãos de repressão e de Censura e uma nova linguagem de comunicação social. Apesar de longa, a citação deste documento permite identificar a pressão exercida sobre as editoras musicais e as rádios, bem como aponta o processo empregado pela ditadura.

⁶³ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 4610.

⁶⁴ Sobre a economia portuguesa, afirma José Jobson de Arruda: “Entre 1945 e 1970, dá-se a grande virada. As taxas de crescimento anual atingem 5,6%; no setor industrial alcançam 10,7% [...] Surgem grandes grupos econômicos interligando interesses industriais, coloniais e financeiros [...] a lucratividade empresarial por conta dos lucros de monopólio [...]”. In: ARRUDA, J. J. de A. *Prismas da História de Portugal. História de Portugal*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000, p.11-30.

⁶⁵ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 4610.

Por fim, neste mesmo documento, o Director-Geral da Informação reproduz as proibições em relação às canções:

- a) as que contenham, ainda que veladamente, ultrajes às instituições ou injúria, difamação ou ameaça contra as autoridades ou os seus agentes ou contra os poderes constituídos, e bem assim as que se proponham ridicularizá-los;
- b) as que aconselhem, instiguem ou provoquem os ouvintes a faltar ao cumprimento dos deveres militares ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência da Pátria;
- c) as que contenham palavras ou idéias ofensivas da dignidade e do decoro nacional;
- d) as que contenham expressões obscenas ou ofensivas das leis, da moral e dos bons costumes;
- e) as que incitem à depravação e ao vício ou exaltem formas de conduta ou comportamento imorais ou anti-sociais;
- f) as que, por qualquer modo, incitem ao crime ou exaltem actividades criminosas e concitem os cidadãos a impedirem a acção da justiça na investigação de crimes ou na perseguição de criminosos;
- g) as que, contendo alusões a factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma a estabelecer confusão ou desorientar os espíritos;
- h) as que se propuserem divulgar factos ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;
- i) as que em geral, não pudessem ser apresentadas em espetáculos públicos sem risco do decoro, da moral, do respeito devido às instituições autoridades e ao bom nome e prestígio do País.⁶⁶

Tais prerrogativas legais guardam profundas semelhanças com seus similares brasileiros, abarcando um universo tão amplo que possibilitavam um leque ainda maior de casos passíveis de veto. Contudo, nos processos portugueses, os censores não citavam a legislação que embasava o veto, como o que foi feito no Brasil para dar uma imagem de cumprimento da lei. Nos países abordados, ao censor cabia uma tarefa subjetiva, apesar dos preceitos legais a que estava submetido, afinal bastava elaborar a sua interpretação da mensagem, seja ela, na visão do censor, explícita ou subliminar. Vale ressaltar que, caso aprovasse uma letra muito ofensiva ao poder e que esta viesse a se configurar num “sucesso”, o censor corria o risco de até mesmo ser alvo de um processo interno ou mesmo de demissão. Logo, temos uma legislação censória a ser observada e, concomitantemente, uma certa

⁶⁶ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 4610.

independência interpretativa, por mais que pudessem ser questionadas em grau de recurso pelos interessados.

O fato é que o censor justificava sua tarefa “íngrata” como resultado do cumprimento dos trâmites burocráticos, por outro lado, no caso português, temos a cúpula do poder insinuando que os abusos de poder das atividades censórias poderiam ser resultado da ação do censor. Em seu livro intitulado *Depoimento*, lançado no Brasil já em 1974, Marcelo Caetano, o último Presidente do Conselho de Ministros da ditadura portuguesa, assevera de forma pouco convincente:

Este problema da censura é, porém, dos mais difíceis de resolver satisfatoriamente. Pode a lei definir as matérias proibidas, as permitidas e as de publicação condicionada por visto em exame prévio: a lei é executada por homens e estes têm os seus critérios de interpretação. Uns apreciam de uma maneira, outros de outra. Por mais instruções que se emitissem, nunca se evitou a existência de certo arbítrio dos censores. (1974, p. 73).

Por conseguinte, temos o depoimento da maior autoridade política dos últimos anos da ditadura, responsável pela orientação que a “primavera marcelista” imprimiria à ditadura salazarista, aqui delegando aos censores a responsabilidade frente à legislação criada por seu próprio governo. Uma reflexão semelhante sobre o papel desempenhado pelo censor está na obra *La represión cultural en el franquismo* (1977) que, apesar de tratar da censura à literatura, aponta uma possível premissa da Censura espanhola, aplicável aos casos brasileiro e português: “Cuando el censor no entendía alguna frase, pero sospechaba que era comprometida, la cortaba” (CISQUELLA, 2002, p. 125). Traz ainda uma interessante reflexão de José Cardoso Pires sobre a representação que o censor fazia de seu próprio trabalho:

[...] que son los gestores de un bien común inalienable y desean ante todo que su actividad se integre a la moral corriente, como un servicio público normal y que, por consiguiente, se le atribuya un carácter burocrático y, en la medida de lo posible, despolitizado.
(PIRES *apud* CISQUELLA, 2002, p. 47).

Este parâmetro é explícito na documentação censória portuguesa. Um dado significativo é que os próprios censores ressaltavam a subjetividade e a necessidade de ter como preceito o corte, no caso da dúvida. Por exemplo, o censor⁶⁷, ao analisar oito poemas enviados pela gravadora Sassetti, em 1973, disserta: “O critério adoptado na apreciação destes textos, tem oscilado entre uma quase liberalização e um rigorismo difícil de definir, dado o carácter subjectivo destas apreciações, na falta de critérios objetivos”.⁶⁸ Este documento também marca a transição de uma política salazarista para marcelista, ou seja, como afirmado anteriormente, atingir os mesmos fins (barrar as críticas ao regime e seu ideário), porém com uma outra inserção junto às empresas discográficas e aos músicos. Neste mesmo documento, o censor confirma as teses do caso espanhol de corte em face de suspeição: “[...] todas as expressões, susceptíveis de se avolumarem no espírito dos ouvintes e que possam conduzir a especulações desorientadoras de uma opinião pública sã, devem ser banidas”.⁶⁹

Num outro documento do mesmo ano, e de autoria do mesmo censor, a opinião pública é novamente referenciada ao explicitar a preocupação com os músicos: “[...] quase todos de intencionalidade política contestatária [sic!] e desorientadora de opinião pública”. E sobre os poemas desta mesma produção musical, prossegue: “[...] no seu conjunto, deixam bem transparecer uma forma de subversão que devemos combater”. Enfatiza ainda uma preocupação que também era comum às duas ditaduras, ou seja, o trabalho sistemático destes grupos de cantores de oposição, cuja produção: “[...] inspirada em doutrinas de outros países

⁶⁷ A figura do censor surge na Roma antiga, como o magistrado que recenseava a população, cobrava impostos e zelava pelos bons costumes, sendo esta última tarefa a responsável pelo conceito posterior.

⁶⁸ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 457.

⁶⁹ Idem.

[sic!] já causaram muitos danos apreciados por sociólogos, não serve de forma alguma a organização do Estado”.⁷⁰

Contudo, há que se destacar que a censura à canção não se dá apenas nos discos e espetáculos, também a imprensa estava proibida de divulgar informações que envolvessem tal temática. Além da proibição de notícias dos casos nacionais, também estavam abolidas informações que envolvessem os “países amigos”. No arquivo da Direcção dos Serviços de Censura de Portugal encontra-se o veto⁷¹ da notícia “Chico a toque de Touros” da revista *Musicalíssimo*, de 22 de maio de 1973. Esta matéria informava sobre a visita do presidente do Brasil General Médici, que havia assistido a uma tourada em Lisboa e ouvira, paradoxalmente, uma canção de Chico Buarque intitulada *A Banda*, executada por um grupo local. Em 8 de junho do mesmo ano e no mesmo periódico, foram vetadas alusões à censura do disco de Chico Buarque e de outros compositores brasileiros.

No mesmo caminho, a matéria de Rui Luis para o *Musicalíssimo*, “A (M.P.) B. ERTURA: para as habituais dicas informativas”, recebeu um corte ainda mais pitoresco por que envolvia o então cantor Agnaldo Timóteo. Desta vez, os trechos vetados aparecem grifados: “Interessaria [...] referir que o próximo LP de Agnaldo Timóteo inclui uma composição do (atenção!) coronel Joaquim Correia de Matos, que é o director de operações da Polícia Militar de Minas Gerais. Importante será que não esqueçamos estes pormenores.”⁷²

Com exceção de uma nota (da mesma coluna da matéria anterior) em que é divulgado o corte das letras das canções do próximo LP de Milton Nascimento pela Censura Federal brasileira, todas as outras notícias que envolviam o termo “Censura” no Brasil foram vetadas pelos censores portugueses. O que deve ser enfatizado é que, apesar dos recorrentes vetos às suas matérias, os jornalistas não desistiam de escrever textos que eles sabiam que possivelmente seriam vetados. De certa maneira, esta resistência manteve acesa a luta pela liberdade de

⁷⁰ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 457, datado de 19.04.1973.

⁷¹ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 233, prova nº 7.

⁷² Idem, prova nº 1, *Musicalíssimo* nº 37, de 10 jul. 1973.

imprensa. Aliada a esta prática cotidiana, também eram utilizadas metáforas para driblarem a Censura, muito embora o seu efeito pudesse ser até mesmo inócuo ante a fragmentação a que os textos estavam submetidos.

Por vezes, a censura a alguma informação provocava dúvida em relação às suas motivações. Por exemplo, a matéria “Anhangueríssimo/ Fazer na ofensiva cearense” do crítico musical James Anhangüera, vetada parcialmente pela censora Maria Eugênia, abordava o lançamento do disco *Manera, Fru, Fru, Manera*, de Fagner, e tinha vetado os seguintes trechos grifados: “Nele estão dois medicinais (dois xaxados, portanto) uma composição intitulada Mucuripe [...]”. Como se sabe, pelo menos no Brasil, é que “xaxado” se trata do nome (de raiz onomatopéica) de uma dança do Nordeste. Será que a censora entendeu ser uma palavra de baixo calão ou quem sabe uma senha altamente subversiva?

O Arquivo do *Secretariado Nacional de Informação* de Portugal, recém liberado à consulta na Torre do Tombo, revela a diversidade de temas proibidos pelos serviços de censura daquele país. Um outro caso sugestivo vem de uma matéria completamente vetada⁷³, pois informava que depois do presidente Médici se despedir do presidente português Américo Tomás, em 1973, sua comitiva foi alertada de que havia uma bomba no aeroporto Portela, o que atrasou sua partida, muito embora nada tivesse sido encontrado. O jornal *Diário Popular*, que sofreu o veto citado, contava ainda em suas edições com a coluna O PIF PAF, de Millôr Fernandes, e também não foram poucos os cortes nestas caricaturas, ora por expor “nudez” ora por motivação política (como numa crítica ao presidente dos EUA Richard Nixon).

Ainda no tocante a censura aos temas brasileiros, a matéria “Comunidade Luso-Brasileira como fazer (a partir de agora) tudo o que falta fazer?” foi vetada integralmente em suas duas páginas de análise dos embates econômicos e políticos entre os dois países: “O Brasil desejaria explorar as possibilidades de uma maior aproximação, através de Portugal,

⁷³ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 245, *Diário Popular*, nº 10982, de 19 mai. 1973.

com o Continente Negro e com os países da EFTA e do Mercado Comum.” Quanto à Portugal, segundo o autor, “desejaria facilidades para a entrada de seus produtos no Brasil, bem como o apoio deste país para a sua política africana [...]”.⁷⁴

Proibido no Brasil em inúmeras situações, o cantor e comediante brasileiro Juca Chaves⁷⁵ teve seu trabalho vetado integralmente também pela Censura portuguesa. A Phonogram, em abril de 1973, enviou à Censura o disco “Juca Chaves ao Vivo” e fez uma proposta no mínimo curiosa:

[...] agradecendo que nos comuniquem se, à semelhança do que foi feito no Brasil, o poderemos comercializar com as restrições que se podem ler na capa: ‘Proibida a divulgação pública, Rádio difusão e execução em lojas deste disco, assim como a venda a menores de 21 anos’. Caso haja algumas passagens, que, mesmo assim, necessitem ser eliminados pedimos que as indiquem pois temos possibilidade de as cortar ou as substituir na fita original.

Esta passagem denota a relação dúbia às vezes observada entre as gravadoras e a Censura. Como não poderia deixar de ser, antes de divulgar o que talvez não agradasse aos censores, as gravadoras não deixavam de ser empreendimentos comerciais e, como tais, buscavam se resguardar de possíveis investimentos perdidos com a recolha dos discos. O que diferencia este caso é o fato do representante da Phonogram antever o julgamento, talvez pelo fato de apresentar como objeto a ser aprovado um disco que já trazia impressa as condições impostas pela Censura brasileira. A resposta do chefe da Repartição da Informação Audio-Visual, Manuel Nunes Barata, se adequou satisfatoriamente à comicidade presente no caso e

⁷⁴ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 160, Pasta *Actividades Econômicas*, prova nº 43, de 25 jan. 1974.

⁷⁵ O disco *Ninguém segura este nariz*, de Juca Chaves, lançado no Brasil em 1974, traz em sua capa dois sinais claros das ações da ditadura, primeiro, a chancela: “impróprio para menores de 18 anos”, em segundo, suas palavras no verso da capa: “*Ninguém Segura este nariz* é uma síntese de *Vá Tomar Caju*, que ficou 3 anos e meio em cartaz, *record* de público no Brasil. Este sucesso incomum me proporcionou muitas alegrias. Amém! Duas prisões, sendo uma de ventre”. (grifos meus). Na mesma capa, temos uma caricatura de Juca com um nariz em forma de nádegas e no verso uma chave com sua caricatura na extremidade, ambos desenhos de Juarez Machado. Estas imagens revelam as brechas e as contradições das ações censórias. No disco *O Pequeno Notável*, de 1979, a mesma chancela da Censura novamente faria parte do trabalho de Juca Chaves.

no próprio disco: “O disco que é apresentado, contém textos de anedotas, a maior parte obscenas e um pouco de música cantada com letras do mesmo jaez”. Com base no próprio argumento da Phonogram, conclui o censor: “No Brazil [sic!] a sua divulgação pública foi proibida assim como a menores de 21 anos. As passagens que deveriam ser cortadas são em maior extensão [sic!] que aquelas que seriam de admitir. Julgamos, pois, que o disco em causa não deve ser comercializado.”⁷⁶

O comediante também seria objeto de veto quando da publicação de uma entrevista sua ao *Musicalíssimo*, que trazia o título: “Juca Chaves: as blagues do ‘Bobo’”. Com seu peculiar sarcasmo, teve o seguinte trecho de sua entrevista sob veto (no caso, a parte sublinhada):

“Eu nunca faço Carnaval” – disse – “Sou um moço do interior, de formação íntegra e educação católica. Por isso desagrada-me o grande desregramento que há no Rio de Janeiro, onde as mulheres não têm respeito nenhum pelos homens. O Carnaval de resto é uma grande defesa para as mulheres: ao menos podem sempre justificar-se com ele [...] Quanto mais opressão existe [...]”.⁷⁷

Os regimes ditatoriais também não são simpáticos à crítica velada e ao humor.⁷⁸ Afinal, esta forma de julgamento estabelece também uma relação entre seu autor e aquele que a ouve ou a lê, na medida em que a interpretação da ironia é também parte desta estratégia. Estas críticas e as piadas do músico em Portugal duraram até que, segundo o historiador brasileiro Alcir Lenharo, “Juca Chaves, muito à vontade em sua verve crítica, resolvera fazer

⁷⁶ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 195, *Musicalíssimo*, nº. 19, prova nº. 15, 07 mar. 1973.

⁷⁷ Idem, cx. 462, documento nº. 101/SCR/ RIAV/ DGI, de 07 mai. 1973.

⁷⁸ Há o conhecido caso de uma ação das Brigadas Revolucionárias, em julho de 1972, que espalharam porcos vestidos de almirante numa referência à farsa eleitoral que levou novamente o Almirante Américo Tomás à Presidência do país. Junto com os porcos, foram distribuídos panfletos. Tal fato foi imeditamente proibido pela Censura de ser divulgado nos jornais. Outras versões afirmam que os porcos também estavam besuntados de óleo para tornar sua captura ainda mais característica do pastiche.

uma piada sobre Salazar e fora expulso do país em vinte e quatro horas, tempos atrás” (1995, p. 255).

Em maio de 1975 é vetado o conhecido poema do brasileiro Manuel Bandeira, *Vou-me embora pra Pasárgada*, que, no pedido de liberação da gravadora, recebeu o título de *Poesia e Prosa de Manuel Bandeira - Saudades do Rio Antigo*. Esta letra foi enviada com outras 28 canções, sendo que sete delas deveriam ser alteradas para a sua posterior aprovação e outras dez foram vetadas integralmente. A poesia de Bandeira se aplicava a contento ao sentimento que há décadas tomava conta de amplas camadas da população, como se vê nos seguintes trechos: “[...] Vou-me embora para Pasárgada/ lá o rei não será deposto/ e lá sou amigo do rei/ aqui eu não sou feliz [...] Hoje ninguém está contente/ Hoje, meu Deus, todo mundo/ trás [sic!] na boca a cinza amarga/ da frustração... minha gente [...]”.⁷⁹

Apesar das justificativas similares, havia uma diferença da censura à canção em relação à que era exercida contra a imprensa. Afinal, estas duas produções eram examinadas por censores diferentes, em relação à segunda, os censores eram militares, geralmente aposentados. Portanto, os jornalistas eram submetidos às ordens de algum coronel, major, capitão ou tenente. Quanto à censura aos espetáculos e à radiodifusão, principalmente após a instauração da Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos, em 1957, os serviços passaram a ser realizados: “[...] fundamentalmente por intelectuais, por gente ligada ao cinema e ao teatro, por advogados, professores ou quadros do funcionalismo público, comprometidos politicamente com o regime” (AZEVEDO, 1999, p.73).

Há que se enfatizar que as agências de notícias também estavam sujeitas à censura. No caso português, a *France Presse*, *Reuter* e *ANI* estavam sob o controle da Censura em Lisboa, sendo obrigadas a enviar suas notícias por *telex*, o mesmo meio por onde recebiam as relações dos cortes (PRÍNCIPE, 1979, p.75). Por telefone, estes militares informavam o que tinha sido

⁷⁹ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 457, documento nº. 31/SCR/ RIAV/ DGI, de 19 abr. 1973.

ou não vetado (parcial ou integralmente). A Censura estava dividida em Comissões de Censura de Lisboa, Porto e Coimbra, e nas demais cidades estava abrangida por Delegações.

Tudo que fosse visto como indicativo de negatividade para o regime, era passível de veto: crimes, suicídios, greves e atuação de sindicatos, benesses das multinacionais, denúncias de corrupção, mortes por enchentes e por fome, guerra colonial, queda de avião, mendicância, a doença de Salazar, o nome e as ações de opositores políticos, entre outros temas. Neste *index* também estavam relacionados os nomes dos cantores de oposição que, na maioria das vezes, não podiam sequer ser citados. No arquivo da Censura são dezenas de matérias em que os nomes de José Mário Branco, Sérgio Godinho, Adriano Correia de Oliveira, Zeca Afonso, Francisco Fanhais⁸⁰, estão riscados pela caneta implacável dos censores. Estes e outros vetos nos textos, por sua vez, retiravam a inteligibilidade dos textos e, como diria o jornalista português Mário Castrim: “Os cortes eram tais que alguns amigos chegaram, pelo que liam, a julgarem-me lelé da cuca” (p.08).

Para o jornalista César Príncipe (1979), após analisar as ordens da Censura transmitidas ao *Jornal de Notícias*, entre 05 de janeiro de 1967 e 24 de abril de 1974, esta sistemática também gerou seus frutos no período democrático, numa reflexão que pode ser estendida ao caso brasileiro:

Não espanta que, só depois do 25 de abril, certas camadas populares e pequeno-burguesas tenham pessimismos em relação à liberdade. Antes não caíam aviões, não eclodiam greves, ninguém se envenenava, não se roubava como agora, não se estupravam crianças, não se assistia a esta “pouca vergonha” de se conhecer o que se sucede. Os que antes ocultavam as verdades, hoje utilizam a mentira para elogios à tranquilidade que “comunicavam” ao país (p. 23).

⁸⁰ Por exemplo, como aparece nas ordens transmitidas por telefone: “24/11/70 – Disco Década de 60, de Luís Filipe Costa – SUSPENDER anúncio ou qualquer referência – coronel Garcia da Silva”, ou ainda a proibição em relação ao entrevistado desta pesquisa, o ex-padre Francisco Fanhais: “26/4/70 – Queima das Fitas do Porto. Espectáculo no teatro Sá Bandeira com baladas – CORTAR o nome do abade Fanhais. Mas, para não se notar o CORTE, é melhor CORTAR os nomes de todos intervenientes. Coronel Saraiva” (PRÍNCIPE, 1979, p. 59 e 51, respectivamente).

Há que se enfatizar que a censura não é unicamente um jogo de opostos que contrapõe ideologias políticas, dogmas, códigos de ética e de moral distintos. Há também em sua essência uma perspectiva de preservação do *status quo*, uma política deliberada de calar uma outra proposta de sociedade que venha a alterar as estruturas de poder. Para Antonio Cândido, a censura é uma “violência social”, pois possui a perspectiva de que: “A idéia, a palavra, a imagem podem ser instrumentos perigosos aos olhos dos que desejam apenas escamotear, operando conscientemente no plano da ideologia para abafar a verdade”. Portanto, esta censura é utilizada: “como arma para formar com outras o arsenal de manutenção da desigualdade – econômica, política e social” (CÂNDIDO, 1993, p. 205).

Entretanto, a censura que atingiu as notícias e as canções não se restringiu aos textos mais politizados que viessem a contribuir na denúncia desta sociedade desigual. A exemplo do que aponta o pesquisador brasileiro Paulo César Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro não* (2002), em relação ao veto aos “cafonas” no Brasil, também em Portugal a Censura não teve apenas como alvo os músicos e os textos mais engajados politicamente. Os vetos baseados no âmbito moral, embora também indicativos desta desigualdade, também foram recorrentes em relação ao que pejorativamente se enquadra como “música pimba” portuguesa.

Estes temas proibidos aparecem, por exemplo, na resposta da Censura ao pedido de aprovação das canções enviado pela Casa Rapsódia⁸¹. Neste parecer são examinadas sete canções, em três delas, ao invés do “nada a opor”, é imposta a sentença “não é de divulgar”. Por exemplo, o censor Manuel Nunes Barata vetou a letra de *O Patrão e a Criada*, cujo trecho do texto dá a tônica do tema: “A mulher do Aguiar/ Ouviu barulho de noite/ e acordou sobressaltada/ levantou-se sem ruído/ e foi dar com o marido/ agarrado à criada [...]”. Com o mesmo espírito da letra anterior, *Rosa do Fole* também é vetada: “Lá na minha rua/ vai subir pra lua/ mais um foguetão/ a rosa engordou/ e o povo já diz/ que foi o João [...]”. Neste

⁸¹ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 461, RIAV, pacote 440, Pasta 1: Censura de Letras de Trechos Musicais – Casa Rapsódia (Discos).

processo aparece unicamente o parecer do censor, datado de 30 de maio de 1974, e as letras das canções em anexo. O nome dos compositores e dos discos que seriam gravados não foram citados.

Na mesma pasta, aparece um outro compositor atingido pelo veto. Neste caso, uma crítica social um pouco mais ingênua também é vetada. Logo, compositores não enquadrados no que se convencionou chamar de “músicos de contestação” (depois do 25 de abril, de “intervenção”) também podiam ver suas canções proibidas quando expunham as mazelas sociais presentes no país. Citamos trechos do parecer:

À Gerencia Discos Rapsódia

Em referência às seguintes letras que submetem a exame prévio cumpre-me informar que superiormente se entendeu o seguinte:

A SAFIRA É QUEM SE AMOLA – não é de divulgar

S. PEDRO RAPIOQUEIRO – nada a opor

O POBREZINHO – não é de divulgar

[...]

Lisboa, 31 de outubro.

O Chefe da Rep. Da Inf. Áudio-Visual – Manuel Nunes Barata.⁸²

Os dois vetos acima atingem os dois campos mais visados: o moral e o político. Em *A Safira é quem se amola*, a dubiedade do texto é percebida pelo censor, talvez em sua altamente “subversiva” mensagem de cunho erótico: “Se o disco rola, consola/ também alegre, a mocidade/ e a safira é quem se amola/ a rossar na cavidade [...]”. O outro veto, de *O Pobrezinho*, perpassa o campo político, em particular, a mendicância tão combatida durante a ditadura, inclusive em textos do próprio Salazar, é abordada pelo compositor: “[...] É tão triste, mendigar/ E tanto custa a sofrer/ Sai de casa, pra pedir/ Buscando o pão pra comer [...]”. Novamente os nomes dos compositores não aparecem no processo.

⁸² IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 461, RIAV, pacote 440, Pasta 1: Censura de Letras de Trechos Musicais – Casa Rapsódia (Discos).

Num outro parecer emitido novamente pelo mesmo censor anterior, desta feita em 20 de abril de 1974⁸³, a apenas cinco dias do fim da ditadura e da Censura, são aprovadas as letras de *Ai Alice*, *Sete e meia* e *Eu não sei o que fazer*. Quanto à letra de *A culpa é do mexelhão*, ao invés de colocar o freqüente “não é de se divulgar”, aparece a seguinte justificativa para o veto: “Falta o mínimo de construção poética e demasiado prosaico”. Logo, desta vez, a censura é de ordem lingüística/ literária. Aqui o censor assume sua vertente de crítico literário, como nos pareceres encontrados no Brasil.⁸⁴ Num outro processo da Censura portuguesa encontra-se registrado um desabafo do censor em torno desta questão:

Todos estes poemas (poemas isto?!) são de uma mediocridade que, muito embora, não subvertam no ponto de vista político, subvertem a cultura e a língua Portuguesa, o que é ainda pior. Na realidade, a quem servirá qualquer música que tenha por letras tais poemas?! Talvez que no espírito com que se redigiram as instruções que oportunamente se dirigiram às editoras de discos, se encontrem razões para não se aprovarem as letras em causa.⁸⁵

Para desespero do mesmo censor, seus “pedidos” não são cumpridos e no mês seguinte ele redige um novo parecer em resposta a Discos Rapsódia, desta vez em relação a sete canções (cujas letras não estão anexas ao processo consultado). Destas, três foram vetadas, enquanto duas receberam o julgamento: “pelas mesmas razões referidas julgo não divulgar”, a terceira letra foi objeto de uma reflexão um pouco mais atenciosa: “Em relação à letra denominada *A Seringa do Zé da Pinga*, esta é de tal modo abastarda, revelando uma subcultura que julgamos prejudicial divulgá-la de qualquer modo, mesmo através da música popular”.⁸⁶

⁸³ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 461, RIAV, pacote 440, Pasta 1: Censura de Letras de Trechos Musicais – Casa Rapsódia (Discos).

⁸⁴ Esta questão será melhor dirimida no capítulo sobre a Censura brasileira, em particular na análise do veto às canções de Adoniran Barbosa, numa reflexão sobre as relações entre o linguajar popular e os preconceitos de classe.

⁸⁵ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 461, nº. 1/ RIAV/ DGI, 03 jan. 1974.

⁸⁶ Idem, 10 fev. 1973.

Há que se enfatizar que Manuel Nunes Barata, como chefe da Repartição da Informação Áudio-Visual, era a última instância no interior dos serviços de Censura em relação à música. Logo, praticamente todos os processos existentes no período em que funcionou o “exame prévio”, ou seja, entre os anos de 1972 e 1974, levavam sua palavra final. Como se trata de um arquivo ainda em processo de organização e de liberação à consulta pública, talvez surjam futuramente documentos que precisem melhor o número de censores em cada instância censória e a peculiaridade de suas funções. De qualquer maneira, no Brasil, esta decisão final, quando recorrida em última instância, também cabia ao chefe da repartição, no caso o Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, após as letras e os registros sonoros terem sido visados por até quatro censores que, diferente do caso português, têm seus nomes divulgados nos processos.

Por outro lado, as opiniões emitidas nos pareceres encontram respaldo jurídico nas proibições enviadas aos diferentes campos de produção artística, como as gravadoras, as empresas de cinema, os grupos teatrais, os programas radiofônicos e televisivos. Nesta documentação estão as premissas a que os artistas, produtores e empresários deveriam se ater quando da produção e difusão de seus produtos culturais. Nesse sentido, há no Centro de Documentação 25 de Abril, em Coimbra, um dossiê sobre a Censura, onde aparecem duas “instruções”.

A primeira, datada de 05 de fevereiro de 1971⁸⁷, traz o título “Instruções sobre Censura de Publicações Gráficas” e em suas dezoito páginas traz um arrazoadado sobre os temas proibidos, bem como a legislação (Decretos, Código Penal e Código Civil) que ampara tais preceitos. Voltado à censura em relação à imprensa, esta coletânea de leis segue o mesmo princípio de uma cartilha similar feita pelos censores no Brasil. Uma segunda circular intitulada “Censura teatral e cinematográfica”, apesar de não citar a legislação em que se

⁸⁷ Centro de Documentação 25 de Abril, Pasta Censura, documento assinado pelo Diretor-Geral da Informação, em 21 dez. 1970, em Lisboa, muito embora o texto tenha sido emitido em 05 fev. 1971.

baseia, enumera nove princípios a serem respeitados e quatorze conjuntos de temas, títulos, textos, cenas e alusões proibidas nos filmes e peças teatrais.⁸⁸

A censura à imprensa e à literatura foi muito mais freqüente que a relacionada à música, o que se traduziu numa significativa bibliografia que se ocupou do tema. Com a queda da ditadura em 1974, os jornalistas e escritores realizaram imediatamente um balanço relacionado ao quase meio século de censura literária e da imprensa existente no país. A princípio, é habitualmente aventado que o prejuízo à cultura portuguesa não se restringiu aos escritores e à livre circulação da informação. Uma crítica recorrente refere-se ao prejuízo relacionado a toda sociedade portuguesa ante o obscurantismo trazido pelos anos autoritários. Aqui cabe enfatizar que o termo “totalitário”, talvez até almejado pelo poder ditatorial nas décadas de 1930 e de 1940, não obteve êxito.

Portanto, para os dois casos nacionais, adotamos a aceção de regimes autoritários: a “[...] oposição política é suprimida ou obstruída. O pluralismo partidário é proibido ou reduzido a um simulacro sem incidência real.” Além disso, a “[...] autonomia dos outros grupos politicamente relevantes é destruída ou tolerada enquanto não perturba a posição do poder do chefe ou da elite dominante” (BOBBIO, 1992, p.100). Outra diferenciação dos dois regimes, quando comparados durante a vigência do Estado Novo (nome comum aos dois países), nas décadas de 1930 e 1940, refere-se a uma maior predominância de um “modelo corporativo-autoritário” do Estado português, cuja organização corporativa correspondeu: “[...] simultaneamente, à idéia de resgate da tradição medieval perdida com o advento do liberalismo e à projeção do dever do Estado em servir como mediador dos conflitos entre capital e trabalho presentes no mundo contemporâneo” (MARTINHO, 2002, p. 24).

Por outro lado, a resistência de setores da sociedade, as especificidades históricas nacionais e a própria natureza do poder instituído inviabilizaram a constituição de um regime

⁸⁸ Centro de Documentação 25 de Abril, Pasta Censura, documento sem data ou referência de origem.

totalitário em Portugal, como o observado na Alemanha nazista e na Itália fascista ⁸⁹, muito embora guardassem similaridades com estes processos. Como reitera o historiador português António Costa Pinto (2000, p.38):

[...] o Salazarismo enviou missões de estudo a Itália e adquiriu modelos, que alterou e adaptou. Os estatutos do corporativismo, a Propaganda, a organização oficial da juventude e de mulheres, são exemplos de instituições criadas com base no modelo fascista, e significaram a adopção de certos requisitos da política de massas, por parte de regimes essencialmente reaccionários.

Um controle de cunho totalitário também não foi observado nos arquivos da Censura portuguesa, que revelam também as brechas existentes nos mecanismos censórios, seja nas letras de cunho mais engajado, aprovadas sem nenhuma ressalva, até os casos mais específicos, como as programações radiofônicas aprovadas pela Censura e os discos de opositores políticos comprados por um dos órgãos públicos naquele período. Por exemplo, na pasta “Inst. de Meios Áudio-Visuais de Educ. – IMAVE”, encontrada na Torre do Tombo, estão elencadas as aquisições de discos deste órgão (ligado ao Ministério da Educação Nacional). Num dos documentos desta pasta, datado de agosto de 1970, com o título “Discos Portugueses”, são listados os discos adquiridos pelo órgão com os títulos e seus respectivos valores. Entre eles: “DECCA PEP 1262 José Carlos Ary dos Santos – 60\$00 [...] Columbia SPMX 5008 ‘Concerto nº 2’, de Fernando Lopes-Graça (piano e orquestra) 180\$00 [...]” ⁹⁰.

⁸⁹ As tentativas de aproximação, por exemplo, com o fascismo italiano podem ser observadas até mesmo na origem da polícia política portuguesa. O documento encontrado no Arquivo Salazar, de abril de 1940, traz um relatório de uma missão da polícia italiana realizada em Portugal: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, Arq. Salazar, AOS/ DI-4. Ver esta referência em: *Guia da Exposição – O Arquivo da PIDE/ DGS na Torre do Tombo*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Torre do Tombo, 1997.

⁹⁰ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 471, pasta nº. 5, ago. 1974. Nesta mesma caixa encontra-se a Programação da Rádio Escolar, do período de outubro de 1960 a junho de 1970. Entre as disciplinas oferecidas, constavam: História, Música, Educação Moral, Canto Coral, Conto Infantil, Língua Materna, Moral e Religião, Segurança no Trânsito, Recitação, Educação Cívica, Educação Física, Educação Musical, Higiene, Geografia, Língua Portuguesa, Audição Musical, Trabalhos Manuais e Coisas e Casos. Contudo, tal política educacional não resolveu o analfabetismo que em 1970 atingia o índice de 33,7 % da população (dados do Instituto Nacional de Estatísticas de Portugal). Esta programação radiofônica é passível de comparação com dois projetos

Constam ainda nesta lista discos de outros poetas de oposição à ditadura: Alexandre O'Neill, Natália Correia, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Augustina Bessa-Luís e José Régio. Portanto, músicos e poetas fichados na PIDE tiveram suas obras adquiridas por outros setores do próprio regime. Disto, pode-se inferir duas explicações, ou tal estratégia visava justamente demonstrar uma suposta imparcialidade da ditadura ou revelava uma resistência de escalões mais baixos do próprio governo que se aproveitaram das brechas deste controle social.

Como as rádios também tinham seus programas submetidos à censura prévia, também podem ser encontrados no mesmo arquivo alguns dos roteiros enviados para aprovação censória. Num documento de dezembro de 1969 é enviada pela Rádio Graça à “Secretaria de Estado da Informação e Turismo nas Estações Centralizadas” a proposta do programa *Música e Poesia*, com locução e texto de Manuela Machado. Apesar de trazer uma homenagem a um dos maiores inimigos da ditadura de então, o poeta e ex-combatente Manuel Alegre, de acordo com este documento, tal programa não teria sido vetado. Poemas como *Do poeta ao seu povo*, *Praça da canção* e *Canção segunda*, entre outros, fizeram parte do roteiro. Na abertura uma apresentação introdutória: “Manuel Alegre, é um poeta do ‘Tempo Novo’, que embora longe, ‘Canta de pé no meio do país amado’, canta ao seu povo na ‘Praça da canção’ e ‘planta a canção em Portugal’”. Nesta passagem a autora se remete ao exílio e as canções que traziam sua produção poética.

Entre cada poema constava uma música, muito embora não houvesse a referência aos seus títulos. Por fim, um texto ainda mais passível de censura naquele período: “Canta de pé no meio do país amado, dá ao povo o seu poema, a sua canção em Portugal, e toca os sinos no coração dos homens...” Na seqüência, Manuela enfatiza a condição de exilado de seu homenageado Manuel Alegre: “Não há realmente distância, nem exílio, nem silêncio a que

implementados durante a ditadura brasileira: o MOBREAL - Movimento Brasileiro de Alfabetização, criado através da Lei número 5.379, de 15 de dezembro de 1967, que durou até o início da década de 1980 e o Projeto Minerva, criado em 1970, que oferecia uma emissão radiofônica “educativa” e “cultural”.

seja possível reduzir um verdadeiro poeta como este com que preenchemos mais um número de Poesia e Música: programa assinado por Manuela Machado e com a autora ao microfone”.⁹¹

A programação das rádios voltada à Holanda e à Escandinávia também foi objeto de análise da Censura em relação aos roteiros e às listas das canções que seriam executadas. Desta maneira, veiculavam algumas das canções evitadas pelas rádios no país em razão da Censura e, provavelmente, por censuras internas de algumas rádios. Uma pequena parte das canções escolhidas vinha justamente dos músicos vinculados à oposição ao regime. Numa consulta aos roteiros enviados à Censura entre outubro e dezembro de 1973⁹², são encontradas canções como *Natal dos Simples* (de José Afonso) em meio a textos, por exemplo, que justificam o controle português das colônias.

No programa de 18 de dezembro de 1973, antes da canção *Romance de um dia de estrada*, é apresentado seu autor: “Uma voz jovem em Antena – 73! Músicas e palavras! Uma composição estilo balada. Um nome, uma presença musical: Sérgio Godinho”. No dia 25 de novembro do mesmo ano, entre outras, são propostas as canções *Menina do alto da serra* (por Tonicha), *Festa da Vida* (por Carlos Mendes) e *Poema de Mim*, interpretada por Paco Bandeira, complementada com a seguinte explicação: “A canção que acabam de ouvir foi a representante de Portugal no recente Festival Ibero-Americano, realizado a 10 do corrente na cidade de Belo Horizonte no Brasil”. Apesar deste controle, na sequência deste comentário, o roteiro traz uma breve crítica que se encaixava no caso português na África: “ao invés das guerras, os países deveriam lutar só nas músicas de festivais”.

⁹¹ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 458, pasta nº. 1, relatório da Secretaria de Estado da Informação e Turismo nas Estações Centralizadas, de 08 a 13 de dezembro de 1969. Há que se ressaltar que, apesar de não constar nenhum veto, apenas é encontrado este relatório, não sendo possível confirmar se a emissão tenha sido efetivada sem cortes ou mesmo na íntegra.

⁹² Idem, cx. 472, outubro a dezembro de 1973.

Não apenas o rádio foi objeto de atenção da Censura, também a televisão⁹³ foi logo percebida como um meio passível de uma atenção ainda mais redobrada. Tal fato se explica pela quantidade de programas informativos e de variedades, além da programação relacionada à música. Numa resposta ao Diretor dos Serviços de Informação – SNI, Ramiro Valadão, a Divisão de Relações Exteriores da Radiotelevisão Portuguesa – RTP, informou para fins de publicação do SNI um levantamento sobre a programação da televisão. Nesta pesquisa relacionada ao mês de janeiro de 1964, os “programas dramáticos” (teatro e filmes) alcançaram 39 horas e 19,33% da programação; seguidos pelos programas de informação, que ocuparam 33 horas e 15,9 % da grade. No tocante à programação musical, os de “música ligeira” (vide comercial ou não erudita) corresponderam a 16,5 horas e a 7,82 % da programação mensal; já os musicais eruditos computaram apenas 2,4 horas e 1,27 % do total.⁹⁴

Outro indicativo destas brechas existentes no controle censório vem de um parecer em relação a letras de canções enviadas à Censura. Por exemplo, a Mundusom, em 1973, enviou seis letras para o órgão, sendo todas aprovadas com a chancela “Nada a opor”. Assim, foram liberados textos de João Gentil Marques (*Canto Acordado*, *Os Dias Iguais* e *Para Quem Quiser Ganhar*), Fernando Pessoa (*Soneto*) e de Ary dos Santos, cuja letra de *A Última Canção*, foi aprovada apesar de sua crítica, como no trecho: “como alguém que/ por cantar, resiste”.⁹⁵ Esta mesma idéia de estabelecer uma relação entre a canção e a resistência à

⁹³ Em 1981, Luís Cília lança seu disco *Marginal* (Diapasão, 1981, n°. 18002, LP) e nele está a canção *Tango Poluído*, uma das primeiras canções a abordar a questão ecológica, além de estabelecer uma relação com outra poluição, desta vez advinda da TV de início da década de 1980: “Há quem diga por mal/ da nossa Televisão/ mas dela já não me passo/ pr’á minha cultura/ vinte e cinco horas por dia/ de cultura e informação/ poluindo a consciência / tudo a Bem da Nação”.

⁹⁴ Esta tese não se ocupou do controle da censura televisiva em razão das dificuldades e da quantidade do material produzido pela RTP, por vezes, de difícil acesso à consulta.

⁹⁵ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 462, pasta n°. 2: Censura de Letras de Trechos Musicais das Casas Mundossom, Musicorde, Phonogram e Valentim de Carvalho, datado de 09 nov. 1973. Nesta pasta são encontradas letras aprovadas de outros músicos, como no parecer, datado de 27 jun. 1973, que aprovou a letra *O Repouso do Guerreiro*, do hoje conhecido músico Jorge Palma. Apesar de não ser citado nas obras portuguesas sobre a música popular portuguesa deste período: “Foi também em 1973 que, convocado para cumprir o serviço militar, partiu para o asilo político na Dinamarca, juntamente com a sua primeira mulher (Gisela Branco), que o levou a lavar elevadores e a fazer camas num Sheraton, em Copenhaga, onde através da BBC, veio a saber do que se

ditadura igualmente esteve presente nos embates entre os artistas e a Censura brasileira, como se verá na próxima seção.

passara no dia 25 de Abril de 1974, em Portugal, o que o levou a regressar de imediato ao nosso país, com breve passagem por Itália”. Por Rui Malheiro, em texto de 2002. Disponível em: <<http://www.jorgepalma.web.pt/biografia.htm>>. Acesso em: 08 jan. 2006.

1.2 A CENSURA BRASILEIRA: VOCÊ CORTA UM VERSO, EU ESCREVO OUTRO

Além das similaridades entre as justificativas legais presentes nos dois países em relação à censura e à canção, até mesmo o formato dos pareceres é semelhante. No Brasil, contudo, havia um modelo mais técnico deste parecer. Havia, além de dados sobre a gravadora, a canção e o compositor, também um item curioso intitulado “linguagem”. Para se ter uma idéia desta “censura literária” realizada pelo censor, após a consulta aos pareceres existentes no Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas de Brasília, chega-se aos seguintes “tipos de linguagem” identificados pelos censores brasileiros nas letras das canções: protesto, romanesca, romântica, truncada, saudosista, poética, normal, própria do gênero baião, lírica, tendenciosa, sentido dubio, enaltecadora, acessível, estilo popular, poética sem muito apuro, descolorida, pobre, regionalista, de teor político, comum-maliciosa, irreverente, obscena, comum amorosa e épica, simples e doutrinária, de fundo religioso, pitoresca, subliminar, popular com dosagem de sublimação, caipira, indireta, simplória, errônea, pernicioso, grosseira, vulgar, mensagem negativa, entretenimento, positiva, com fundo educativo e, finalmente, indeterminada.

Como se vê por estes termos, a base legal era consubstanciada por uma tarefa de “elucidação” do texto incorporada pelo censor. Neste contexto, uma das etapas dos testes de seleção para o cargo de censor federal no Brasil, era a de um longo questionário que alternava questões simplistas com outras mais ideológicas: “Você tem medo de aranha? Acha que as leis antes de serem cumpridas devem ser questionadas? Acha que as relações sociais devem partir das universidades?”⁹⁶. Dezenas de questões eram feitas invertendo a oração e o

⁹⁶ Estas questões estão presentes numa pasta encontrada no DOPS/PR intitulada *Censura*. Nela constam vários recortes de jornais, entre eles um que elencava as questões citadas e afirmava: “De 1975 a 1977, dos 25 mil 700 candidatos ao ingresso no DPF [Departamento de Polícia Federal], 1 mil 586 foram aprovados. Desses, 57 como técnicos de censura que tiveram testada, através de exames psicotécnicos, sua personalidade policial [...]”. Destes 57, 29 foram demitidos após o teste de: “20 perguntas básicas, repetidas 180 vezes de forma diversa”.

sentido, provocando certa confusão nos candidatos.

Assim, alguns dos antigos censores tinham formação secundária enquanto estes novos concursados⁹⁷ eram de nível superior. O fato é que tais níveis diferenciados podiam traduzir-se em leituras equidistantes de uma mesma canção por diferentes censores. Na década de 1960, ingressaram nos Serviços de Censura brasileiros, por transferência interna da administração federal, muitos censores sem formação superior, o que se traduziu em alguns pareceres em que aparecem erros gramaticais e interpretações um tanto confusas, contribuindo também para a imagem do censor⁹⁸ incapaz. Contudo, há também uma perspectiva deliberada de divulgar esta imagem justamente para ampliar os argumentos pelo fim da Censura. Kushnir (2004) argumenta que os censores foram atentos observadores da legislação e que não havia uma legislação subjetiva. A comparação entre esta legislação e os pareceres em relação às canções, aponta que a generalidade dos artigos dava margem também a uma interpretação subjetiva, afinal, diferente do texto informativo, guardavam sua particularidade de textos literários, portanto, passíveis de uma polissemia.

Para entender de diferentes manifestações artísticas, os censores passaram a freqüentar cursos de capacitação, quando a partir de 1966: “o coronel Oswaldo Ferraro de Carvalho ministrou técnica de censura; o censor Coriolano Fagundes, direito aplicado; e a atriz Sylvia Orthof, teatro”. A “qualidade total” implantada pelo chefe da DCDP, Romero Lago⁹⁹, teve sua continuidade e em 1976 “a professora de técnica e censura de teatro foi Maria Clara Machado

Fonte: *Folha de Londrina*, de 23 jun. 78, p. 21.

⁹⁷ Segundo Kushnir (2004), a partir da portaria 11-B/70, foi possível contratar censores sem concurso público, o que foi feito, como atesta a autora ao entrevistar uma das apadrinhadas (p. 123).

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

⁹⁹ Mais tarde, este censor foi envolvido num grande escândalo, chegara à direção da Censura brasileira com um nome falso, pois na verdade chamava-se Hermelindo Ramirez Godoy e tinha fugido de uma prisão gaúcha onde cumpria pena como mandante de um assassinato.

e, no ano seguinte, professores da Universidade de Brasília ministraram também disciplinas para os censores” (KUSHNIR, 2004, p. 177).¹⁰⁰

Com a alteração das exigências do cargo de censor, os policiais, que desde o Estado Novo eram maioria nos serviços de Censura, foram substituídos por concursados e por apadrinhados portadores de diploma de curso superior. Entre alguns destes novos censores, que surgem em cena já no início da década de 1970, vão figurar até mesmo profissionais com nível de pós-graduação. Em 1980, assumiu a direção geral da DCDP a historiadora Solange Hernandez, formada pela USP, e que já atuava na Censura paulista, chegando a cursar uma pós-graduação em História na mesma Universidade¹⁰¹ e levando a DCDP a um novo endurecimento.

No mesmo arquivo é possível encontrar também “denúncias” de ouvintes contra músicas passíveis de censura. Logo, o Estado encontrava respaldo também na sociedade, por mais que o grau de apoio da mesma não seja possível quantificar por meio desta documentação. Por exemplo, numa das cartas de 1974¹⁰² endereçadas à Censura, sua autora critica o que ela chama de “tóxico dos nervos” e “cancro social”, exigindo do Diretor de Censura a recolha de discos que tivessem tais características “subversivas”.

A partir do final da década de 1960, as “ideologias exóticas” também podiam “contaminar” o país por meio da canção em espanhol e, por isso, a Censura passou a se preocupar também com estas canções. Afinal, agora não eram apenas os boleros ou tangos que povoavam o universo musical brasileiro. Uma outra vertente da canção em espanhol

¹⁰⁰ Contudo, a relação entre setores universitários e os serviços de censura não se resumiram aos “cursinhos”. Eles igualmente se matriculavam em outros cursos de forma independente. Os censores também tiveram outras passagens pelas universidades enquanto alunos regulares, como a técnica de censura Sheila Maria Feres e sua tese de doutorado defendida em 1980, em Sociologia pela USP, intitulada: “A censura, o censurável, o censurado” (KUSHNIR, 2004, p. 187). Kushnir (2004), ao consultar o *Jornal do Brasil* de 27 jun. 1977, encontrou também uma reportagem sobre o curso preparatório das Faculdades Integradas Estácio de Sá, que visava preparar candidatos para o concurso de censor federal naquele mesmo ano.

¹⁰¹ Apesar de seu trabalho na Censura, sua turma na USP desconhecia esta faceta da colega, entre as que cursaram a pós-graduação junto com a que mais tarde ficou conhecida por “Solange Tesourinha” foi a própria orientadora desta tese.

¹⁰² Correspondências da sociedade civil, Fundo DCDP/ Brasília, de 24 mai. 1974.

remetia aos debates sobre a integração cultural (e política) de setores da esquerda do Cone Sul. Assim, a Censura brasileira iniciou uma nova fase em relação ao cancioneiro latino-americano de língua espanhola, com uma preocupação em relação à divulgação de canções que expusessem a possibilidade de uma luta e de uma cultura latino-americana integradas.

Até mesmo o insuspeitável cantor Roberto Carlos teve um disco censurado simplesmente por ter vertido suas canções para o espanhol. Apesar de ter produzido um cancioneiro que serviu de fundo harmônico para o período da ditadura militar brasileira, o disco foi vetado. Na visão da ditadura brasileira seria perigosa a vulgarização da língua de *nuestros hermanos*, pois isto poderia contribuir no ideal da *Canción por la unidad latinoamericana*, que cantava Pablo Milanés ou o *Soy loco por ti América*, de José Carlos Capinam e Gilberto Gil, canção de 1967. Tal revelação 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.

A preocupação com este cancioneiro também tomou conta dos países vizinhos ao Brasil. Como bem caracteriza as palavras do tenente argentino General Roberto Viola, ao lembrar do papel desempenhado pelas artes de cunho contestatário:

El teatro, el cine y la música se constituyeron en un arma temible del agresor subversivo. Las canciones de protesta, por ejemplo, jugaban un papel relevante en la formación del clima de subversión que se gestaba: ellas denunciaban situaciones de injusticia social, algunas reales, otras inventadas o deformadas.¹⁰³

Como se vê, esta rede de compositores era alvo freqüente das ditaduras. No arquivo da DCDP, de Brasília, um dos informes¹⁰⁴ do Ministério da Justiça alertava sobre a existência de uma organização de esquerda, sediada em Cuba, que visava promover a “canção de protesto”,

¹⁰³ Diário "La Prensa", Buenos Aires, 26 de diciembre de 1979. In: *Una Nación de Subversivos*. Disponível em: <<http://www.nuncamas.org/investig/almiron/cposto/cposto17.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2005.

¹⁰⁴ O “informe” é a matéria-prima da “informação”, que, por sua vez, é a razão última dos serviços de informação, ou seja, o resultado do processo. Cf: REZNIK, Luis (*et. alli.*). A Reconstituição do Acervo. *DOPS: A lógica da desconfiança*. 2 ed. Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1996, p. 27.

por meio de palavras como: “sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., [que] são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental”. Ainda de acordo com este informe da DCDP, estes músicos aproveitar-se-iam da “facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato freqüente com outras manifestações culturais”.¹⁰⁵

Na verdade, este documento da DCDP se refere a uma “denúncia” feita pela revista argentina *Esquiú*¹⁰⁶, num artigo intitulado “La ‘Canción-Protesta’, instrumento subversivo’?”. Este texto é eivado de críticas a este gênero de canção e qualifica-o como elemento de uma “guerra ideológica”, em que “no pasaría de un mero hecho de mal gusto y de una originalidad traída de los cabellos”. Esta matéria foi escrita com base no primeiro número da revista “Canción Protesta” feito pela *Casa de las Américas* de Cuba, quando da realização do *Primeiro Encontro da Canção de Protesto*, em agosto de 1967. Este evento foi um marco mundial no campo da canção de contestação política e social e teve como símbolo uma imagem que rodou o mundo: uma rosa com dois espinhos em que um deles pingava uma gota de sangue. Este desenho foi feito pelo artista cubano Alfredo Rostgaard e, segundo cartazes do Encontro, simbolizou a “rosa transformada en símbolo universal que integra la belleza y la cultura, así como expresa la disposición del hombre a defender lo justo y lo bello”¹⁰⁷

Além do Encontro foi também criado o *Centro de la Canción Protesta* que durou apenas dois anos e que, de certa maneira, deu origem ao *Grupo de Experimentación Sonora* do ICAIC – *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*, por sua vez, criado em 1959. Segundo a pesquisadora brasileira Mariana Villaça:

¹⁰⁵ Pasta Informações Sigilosas, intitulado: A canção de protesto – instrumento subversivo, de 27 abr. 1973.

¹⁰⁶ Segundo a cópia da matéria anexa ao documento confidencial: *Esquiú*. N.º. 548, Buenos Aires, 25 out. 1970.

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2306>>. Acesso em 15 jul. 2005.

O *Centro* tinha a função de promover e aglutinar em Cuba as composições que se inseriam no padrão da chamada Nova Canção Latino-americana, expressão que se estabelecera como um importante fenômeno de aproximação política e cultural entre Cuba e os países da América do Sul (2000, p. 39).

De acordo com o músico português Luís Cília ¹⁰⁸, um dos participantes do Encontro, nenhum brasileiro esteve presente no evento daquele ano. Ele lembrou ainda os contatos que manteve durante todo o mês em que ficou em Cuba junto a inúmeros cantores como Daniel Viglietti, os Irmãos Parra, Sílvio Rodrigues e Pablo Milanés, entre outros. Luís Cília recordou também que durante esta excursão por Cuba, os músicos viajaram pelo país cantando e debatendo questões relacionadas à música. Numa dessas viagens, o músico afirma que até mesmo Fidel Castro esteve com eles durante longas horas, numa descontração muito peculiar daqueles anos. Esta atuação de Cília está também descrita em sua ficha na PIDE. Nas dez folhas de seu prontuário ¹⁰⁹, encontra-se um registro de prisão, de 1962, em razão de sua participação numa greve de fome na cantina da Universidade de Lisboa. Em relação propriamente ao Encontro em Cuba, os registros se baseiam numa matéria do jornal cubano *Granma*, que informa que o músico teria “[...] sido galardeado com o primeiro prêmio da ‘canção revolucionária’”. ¹¹⁰

Cília foi também o autor do hino do Partido Comunista Português e um dos primeiros a compor canções contra a Guerra Colonial na África. Além disso, durante sua estada na França, teve uma participação ativa por meio de sua música em inúmeros atos políticos de movimentos pela anistia, apoio a greves e grupos de solidariedade. O compositor, ao voltar de Cuba para a França, onde vivia exilado, levou uma bobina com quatro gravações de Carlos Puebla que foram lançadas em Paris pelo *Cercle du Disque Socialiste*, em 1968. Entre estas

¹⁰⁸ Entrevista concedida ao autor em Lisboa, em 29 set. 2004.

¹⁰⁹ Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, PIDE/DGS, Pasta Luís Fernando Castelo Branco Cília, proc. 1936/ E-GT.

¹¹⁰ Idem.

canções estava *Hasta Siempre* que rapidamente fez sucesso na Europa e tornou-se uma das grandes canções de protesto no mundo ocidental.

No mesmo arquivo da DCDP encontra-se um documento que tem uma ligação com este fato. No ofício n.º 310/68, o chefe da DCDP endereça um ofício ao diretor do DOPS, o coronel Newton Braga Teixeira, externando a sua preocupação em relação ao disco “CHE”, de Carlos Puebla, da gravadora POLIDOR que, apesar de ter sido liberado para todo o país, ele estudaria “a viabilidade da apreensão dos discos em todo o Território Nacional e as consequências jurídicas que a medida poderá acarretar”¹¹¹, ou seja, havia também uma apreensão em relação ao poder das empresas no tocante à liberação dos discos, ao menos até estes dias que antecederiam a decretação do AI-5.

De acordo com este documento, a “referida música, segundo apuramos, foi gravada na França e importada para o Brasil, sendo regravada pela Companhia Brasileira de Discos do Rio de Janeiro”. Logo, em menos de um ano, as canções de Carlos Puebla saíram de Cuba, foram gravadas na França e no Brasil. Por fim, tais canções geraram a preocupação da censura e da repressão brasileira expressa neste documento sob identificação de “reservado”.

A justificativa de que determinada canção era contrária à Nação foi muito utilizada como pretexto em inúmeras ditaduras. Tal preceito estava previsto em lei e foi freqüentemente empregado nos processos censórios dada a sua característica subjetividade. Por exemplo, no arquivo brasileiro da DCDP de Brasília encontra-se um processo sobre a tradução da canção *Espanholzinho*, música do espanhol Joan Manuel Serrat e letra do poeta espanhol António Machado: “Há um espanhol que quer viver/ e a viver começa/ entre uma Espanha que morre/ e outra que boceja/ Espanholzinho que vens/ ao mundo Deus te guarde/ Uma das duas Espanhas/ te gelará o coração”.¹¹²

¹¹¹ Pasta Informações Sigilosas, de 04.09.1968, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ Brasília.

¹¹² Letras enviadas por Miriam Pedroso (cujo nome artístico é Miriam Mirah, na época, integrante do grupo *Tarancón*) à Delegacia Regional da Censura em São Paulo, datada de 15 out. 1975.

O parecer nº. 315, de 21 de outubro de 1975, censura esta obra: “[...] por ser a mesma, ofensiva aos sentimentos de um país irmão, no caso a Espanha com o qual o Brasil mantém relações diplomáticas e de amizade.” Se a canção em espanhol já era suspeita, o teor desta canção era mais ofensivo ao que se vivia na ditadura brasileira do que propriamente a justificativa utilizada de suposta ofensa aos países irmãos, na verdade, as “ditaduras irmãs”. Neste mesmo processo são vetadas ainda as letras de *Viajero, Canción y Camino* e *Hoy es Mañana*, todas de Juan Blanco¹¹³ e Darlam Marques.

No mesmo arquivo de Brasília encontra-se um conjunto¹¹⁴ de letras de canções em espanhol também proibido. Entre elas, *Chacarera de mi pago*, da Família Parra, vetada por trazer “em seu bojo conotações político-contestatórias onde os autores cantam de forma evidente a opressão e a total falta de liberdade que diante de um simples grito é posta em cheque [sic!]”. Outra censora, ao analisar a mesma letra, entende que a mesma deveria ser cortada porque a expressão “que caray”, traduzida como “caramba” não estaria “de acordo com a realidade”. As duas censoras de São Paulo proibiram a gravação baseadas na legislação vigente.

Os censores possuíam um grande arco de possibilidades de interditar qualquer obra. Assim, com esta mesma base legal, novamente as censoras vetaram a letra *Plegaria a un labrador*, de Víctor Jara. Para cortar a canção, desta vez a acusação é ainda mais grave: “[...] prega-se a revolta, a necessidade de união para a luta a fim de conseguir a liberdade, a justiça e a igualdade [...] um hino de revolta e instigação à luta armada”. A outra censora também reforça esta mensagem: “[...] antes de apontar soluções, subleva e subverte, pois incita a revolta amotinada e sangrenta”.

¹¹³ De nacionalidade espanhola, foi o empresário do grupo musical *Tarancón*, segundo depoimento do músico Abílio Manoel.

¹¹⁴ Arquivo Nacional de Brasília Fundo DCDP, nº. de registro dos pareceres: 26084, São Paulo, set. 1977. Todas as letras estão acompanhadas de sua tradução para o português.

Apesar de não constar neste processo da Censura quem seriam os interessados em gravar tais canções, é possível que seja a mesma Miriam Pedroso, do processo analisado anteriormente, em nome do grupo brasileiro *Tarancón* (Miriam Mirah, Emílio, Halter e Jair), que, ao lado do grupo *Ínkari* (Dércio Marques, Zé Gomes e Doroty Marques, com a participação de Saulo Laranjeira) e do *Raíces de América*, contribuíram para que, em meados da década de 1970, um rico cancionero em espanhol fosse popularizado no Brasil. No segundo disco do *Tarancón*, de 1977, *Plegaria de un labrador* foi gravada. Provavelmente o grupo deve ter recorrido da decisão da SCDP/ SP e obteve êxito para conseguir aprová-la em grau de recurso.

Num outro processo da censura paulista¹¹⁵, também datado de setembro de 1977, é vetada a letra em espanhol *Violeta del Tiempo (Gracias a Violeta)*, uma bela homenagem a Violeta Parra feita pelo compositor brasileiro Dércio Marques¹¹⁶. A letra em espanhol traz os carimbos de “proibido” e as censoras grifaram os trechos abaixo para compor seu veto:

[...] La voz de ternura, impulso de historia
 Que canta su gloria bajo un cielo negro
 El fin de la escoria del sable milicia
 Que implantó injusticia y nuestra soledad
 La gente humillada busca una solución
 Y bajo el escombros siembra una raíz
 El hombre inhumano el sable se iran borrar
 En la escritura del tiempo y del maíz
 (en la historia del tiempo, del cobre y del maíz)
 Y arriba en el infinito tú irás cantar
 Canta violeta canta, canta, canta
 Hasta que rompa el siglo de represión [...]

Em *Violeta del Tiempo (Gracias a Violeta)*, com poucas metáforas, o autor revela um jogo de opostos: *vida e morte; riso/candura e opressão; sol do povo chileno e céu negro; luta/ violeta/ glória/mensagem ativa e sabre/ milícia/ escombros*. Portanto, apesar da fase mais

¹¹⁵ Arquivo Nacional de Brasília Fundo DCDP, nº. de registro do parecer: 26080, São Paulo, set. 1977.

¹¹⁶ Este músico é um dos maiores divulgadores da canção portuguesa contemporânea, gravou composições de Zeca Afonso (*Maravilha, Maravilha e Cantiga de Embalar*), Sérgio Godinho (*Que Força é Essa*), Fausto (*Por que não me vês*) e Vitorino (*Dá-me cá os Braços Teus*).

violenta da ditadura ter ficado para trás e da repressão ter aniquilado os movimentos guerrilheiros, a Censura manteve sua sistemática perseguição a qualquer tema político-social que viesse de encontro ao ideário propagado pelos militares brasileiros.

Para vetar a canção de Dércio Marques¹¹⁷, a censora, com base no artigo 41 do Decreto de 1946, letras *d* e *g*, sentenciou: “é revolucionária e de protesto, podendo servir de bandeira a propósitos contrários ao interesse nacional [...]”. A outra censora novamente acompanha o parecer de sua colega de tesoura, completando com a ressalva: “crivada de metáforas cuja compreensão, acreditamos, se torna difícil àqueles que não estejam completamente a par dos acontecimentos políticos e sociais do Chile”.

Integrante deste grupo de músicos que interpretaram a canção hispano-americana no Brasil, o músico Abílio Manoel¹¹⁸, em princípios da década de 1970, começou a trabalhar com o repertório latino-americano, segundo o autor, “especialmente depois de ter convivido durante seis meses com o grupo *Los Folkloristas*, no México”. Apesar desta passagem pela terra de seus companheiros de música, Abílio nasceu em Lisboa. Veio para o Brasil com apenas sete anos de idade em razão da perseguição política de que foram vítima seu avô Eduardo Robalo (então integrante da GNR – Guarda Nacional Republicana) e seu pai Abílio

¹¹⁷ Segundo depoimento do músico ao autor, esta canção faria parte do seu primeiro disco: *Terra, Vento, Caminho*, São Paulo: Marcus Pereira, n. MPL 9370, 1977. 33 rpm, stereo.

¹¹⁸ Abílio Manuel Robalo Pedro, atua e atuou como músico, compositor, intérprete, radialista, publicitário, diretor de cinema, produtor de discos e diretor de eventos artísticos. Gravou oito LPs e trinta e dois compactos. Teve uma forte inserção junto aos festivais de música: conseguiu o 1º. Lugar no Festival da Canção Universitária, do Chile, em 1967, com a canção *Minha Rua*; um novo 1º lugar, desta vez no Festival Universitário de MPB (TV Tupi-69), com “Pena Verde”; foi também semifinalista no Festival Internacional da Canção de 1970, 1971 - com *Amiga Amada*, interpretada por Abílio e *Os Três Moraes* (Homem de Mello, 2003, p. 460) e de 1972 - com *Nem becos, Nem Saídas*, a primeira a ser apresentada na 1ª eliminatória, com a interpretação de Abílio e *Os Condors* (Homem de Mello, 2003, p. 462); no MPB Shell (1984). Ainda segundo Homem de Mello (2003, p. 467), participou da 2ª eliminatória paulista do III Festival Nacional de MPB, com *Quem dera*, aliás, mesmo festival em que participou o entrevistado Raul Ellwanger; e no Festival MPB, de 1979, vencido por Fagner que interpretou *Quem me levará sou eu*, de Dominginhos e de Manduka, músico abordado mais detidamente nesta tese. Neste último Festival citado, de acordo com Homem de Mello (2003, p. 474), Abílio interpretou a canção *Sol Vermelho* (parceria com Odilon Escobar Filho) junto com o grupo musical *Terra Livre*. Possui discos lançados em Portugal, Argentina, Inglaterra, França, Chile e Equador. Segundo seu site na Internet: “Excursionou fazendo apresentações e pesquisas de folclore no México, Chile, Peru, Bolívia, Argentina, Paraguai, Guatemala e Uruguai. Foi precursor da musica latino-americana no Brasil, desde 73, gravando discos, produzindo e apresentando programas de rádio [América do Sol, na Bandeirantes FM e na USP FM] e TV e dirigindo festivais”. Disponível em: < <http://www.studioamerica.com.br/abiliomanoel/index.html>>. Acesso em 31 jan. 2006.

Pedro Clemente, o qual, segundo Abílio, teria “uma ficha na PIDE”. Ainda de acordo com o músico, até mesmo sua mãe fora perseguida durante a ditadura salazarista, sendo impedida de freqüentar algumas escolas em razão das atividades de seu pai e do manifesto “ateísmo” da família, o que para uma ditadura “abençoada” pela Igreja era inaceitável.¹¹⁹

O músico Abílio traz uma outra particularidade em sua trajetória artística e pessoal, o fato de, apesar de não ter uma relação com os músicos portugueses e a exemplo destes, ter dedicado uma canção à Revolução dos Cravos, no caso *O Fado e o Cravo de Abril*.¹²⁰ Esta canção foi selecionada para participar do *Festival Abertura*, organizado pela Rede Globo em 1975:

Os gritos roucos
O mês de abril
E agora a vida que não se viu.

Os lenços brancos
No cais do porto...
Meu coração anda solto.

Uma vontade de voltar,
Rever as flores
Que aqui não há
Seguir cantando o dia novo
E o coração do meu povo.
E o som das guitarras na rua,
Conversas de esquina,
Varinas,¹²¹ cantigas...
O fado e o cravo de abril.

Entretanto, de acordo com o depoimento de Abílio, esta canção foi vetada pela Censura Federal e ele recebeu da *Rede Globo*¹²² uma passagem aérea para Brasília para

¹¹⁹ Depoimento de Abílio Manoel por via telefônica em 31 jan. 2006.

¹²⁰ Disponível em: <http://www.studioamerica.com.br/500/music/abilio_fado.ra>. Acesso em: 25 jan. 2006. Neste endereço é possível ouvir a canção em apreço.

¹²¹ Segundo depoimento do compositor: “varinas = mulheres de pescadores que trabalham no comércio e limpeza dos peixes nas regiões pesqueiras de Portugal e se vestem de negro sempre, por ter perdido algum membro da família no mar - quase um luto eterno”.

¹²² Segundo Heloísa Paulo (2000, p. 349), Roberto Marinho, através do seu jornal *O Globo*, apoiava o regime salazarista, a exemplo do Diários Associados de Chateaubriand.

negociar pessoalmente a liberação da canção junto ao então ministro da Justiça Armando Falcão¹²³, que não atendeu seu pedido. Essa prática era corrente, qual seja, delegar a alguns dos autores a responsabilidade de negociar com os censores. Em 1974, o músico Odair José teve vetada sua canção *A primeira noite de um homem*, que faria parte de seu LP *Lembranças*. A direção da Phonogram também levou o músico à Brasília para liberar a canção e segundo Odair José: “ ‘A empresa pensou assim: vai lá, e o que eles apontarem de errado na letra, você muda alguma coisa. Eu fui com essa intenção’ ” (ARAÚJO, 2002, p. 559). O músico chegou a falar até com Golbery do Couto e Silva, mas a exemplo de Abílio, não obteve êxito.

Proibida *O Fado e o Cravo de Abril* de Abílio Manoel, só seria gravada no LP *América Morena*, de 1976, mediante a alteração do título para *O Cravo e o Fado de Abril*.¹²⁴ Esta canção em ritmo de fado recupera imagens características das canções que estabelecem uma relação entre a primavera e o fim de uma dada situação política, comumente autoritária. Como é sabido, esta imagem das flores é reforçada pela própria história que envolve a revolução dos capitães em Portugal e os cravos que a representaram imagetivamente.

No mesmo texto encontra-se uma outra vertente poética ligada à imagem do exílio, como na canção *Sabiá* (de Tom Jobim e Chico Buarque)¹²⁵ e na própria poesia *Canção do Exílio* (do poeta Gonçalves Dias, datada de 1843) que inspirou inúmeros poetas e compositores. Outra passagem que caracteriza bem o período de liberdade vigiada está no trecho “conversas de esquina”, afinal como em toda ditadura, qualquer agrupação de pessoas

¹²³ Não sem razão o encontro com o Ministro, afinal, como enfatiza Kushnir (2004), os Serviços de Censura estavam diretamente subordinados ao Ministério da Justiça e refletiam uma deliberada política de Estado.

¹²⁴ MANOEL, Abílio. *América Morena*. Som Livre, nº. 410.6010, 1976. De acordo com Abílio, em depoimento ao autor: “apenas uma inversão das palavras do título, para ludibriar o cadastro alfabético da Censura”. Tal estratégia é citada por inúmeros músicos, como o cearense Ednardo: “A gente também trocava os títulos das músicas e misturava as letras. Várias passavam dessa maneira porque o pessoal censurava pelo título e pelo autor”. In: Ednardo: no escuro dessa noite - Entrevista. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 abr. 2004.

¹²⁵ “Vou voltar, sei que ainda vou voltar/ Vou deitar a sombra de uma palmeira/ Que já não há/ Colher a flor, que já não dá/ E algum amor/ Talvez possa espantar/ As noites que eu não queria/ E anunciar o dia [...]”. Esta canção, como se sabe, alcançou o 1º lugar, deixando em 2º *Pra não dizer que não falei das flores*, composta e interpretada por Geraldo Vandré, no III Festival Internacional da Canção Popular, de 1968, o que gerou revolta junto ao público. Esta canção de Vandré também trazia a imagem das flores: “[...] Pelas ruas marchando indecisos cordões/ Inda fazem da flor seu mais forte refrão/ E acreditam nas flores vencendo o canhão [...] Os amores na mente as flores no chão/ A certeza na frente, a História na mão [...]”.

nas grandes cidades portuguesas era observada pela polícia política e, no limite, até mesmo coibida. Foi também em razão da existência da ditadura, no caso da Argentina, que levou o músico violonista argentino Juan Falú exilar-se no Brasil e aqui, entre os anos de 1978 e 1980, integrar-se ao grupo musical *Tarancón* e também acompanhar Abílio Manoel em suas apresentações.

No Cone Sul não houve fronteiras para o exercício da atividade censória. Em 1978, por exemplo, a cantora brasileira Elis Regina se recusou a cantar na Argentina enquanto seu disco *Falso Brilhante* não fosse liberado pela Censura daquele país, proibido devido à presença da canção *Gracias a la vida*, de Violeta Parra. Este disco teve origem no espetáculo *Falso Brilhante*, que estreou em São Paulo, no Teatro Bandeirantes, em 17 de dezembro de 1975. Foi um dos maiores êxitos na história dos espetáculos musicais realizados no Brasil.¹²⁶ Afinal, foram catorze meses de apresentações quase ininterruptas, com uma platéia girando em torno de mil e quinhentas pessoas por dia. Calcula-se que o show tenha conseguido um público de cerca de 280 mil pessoas, estabelecendo um recorde no *show business* brasileiro.

Acusada naqueles anos do *Falso Brilhante* de panfletária e ainda presa às temáticas dos movimentos de 1968, Elis Regina e sua trupe lembravam que a ditadura não cessara. Tratar da violência institucional não era um mero exercício de retórica ou de estratégia comercial. Contudo, o espetáculo não era unicamente de protesto contra o regime. Seu eixo era mesmo a vida do artista, suas relações com a indústria, com as ambições pessoais, as oscilações do sucesso de muitos e do fracasso de outros tantos. Era também um musical otimista, romântico e trazia a alegria que há no canto das crianças.

Por vezes, alçado à porta-estandarte, como em *Falso Brilhante*, o artista carrega uma bandeira esfarrapada como se estivesse à frente de seu grande “Exército de Brancaleone”. O espetáculo foi polissêmico: exercício de autocrítica, homenagem aos artistas, grito de

¹²⁶ Além de sucesso de público, recebeu em 15 de março de 1976 o prêmio de melhor show de 1975 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

denúncia, crença de que os tempos estavam mudando. Afinal, em *Quero* (de Thomas Roth), os artistas da peça ambicionavam: “Quero ver o sol atrás do muro/ quero um refúgio que seja seguro/ uma nuvem branca sem sol nem fumaça/ quero um mundo feito sem porta ou vidraça/ quero uma estrada que leve à verdade [...]”. Aquele mesmo palco em que Elis realizou o espetáculo viria a ser o local de seu velório quando de sua prematura morte em 19 de janeiro de 1982.¹²⁷

As canções *Los Hermanos* e *Gracias a la vida* que faziam parte do espetáculo despertaram suspeitas como fica claro num documento encontrado no DEOPS de São Paulo. Um agente policial compareceu em abril de 1976 a uma das apresentações do *Falso Brilhante* e fez um relatório de duas páginas sobre o musical. Para ele, o show não era subversivo, mas continha a possibilidade de uma outra leitura pelos “críticos” e “eventualmente poderia associar alguns temas musicais e alegorias a objetivos de ordem política [...]”. Na mesma linha de raciocínio o agente explica que a “interpretação por Elis Regina de algumas músicas poderia ter alguma conotação do gênero político (‘Los Hermanos’, de Atahualpa Yupanqui [sic!], e ‘Gracias a la Vida’, de Violeta Parra).” Entretanto, conclui que “difícilmente poder-se-ia afirmar que o espetáculo tem objetivos políticos e, se os tem, são tão velados que a sua eficácia seria inofensiva, principalmente na atual conjuntura”.¹²⁸

No mesmo documento em questão consta o programa do espetáculo e dois manuscritos. Não há como saber se os dois documentos foram escritos pelo mesmo agente. Num deles, o autor enfatiza que a música “Gracia [sic!] la vida” é de uma “autora chilena” e que caberia “investigar músicos que acompañan [sic!]”. No outro manuscrito, complementa: “Levantamentos dos componentes chilenos da equipe de Elis Regina que canta ‘Gracia [sic!]

¹²⁷ Aviso aos navegantes: quem quiser relembrar Elis e este belo show numa visita ao antigo Teatro Bandeirantes, prepare seu coração e sua audição, pois encontrará os cânticos e o gritos dos fiéis da Igreja Universal do Reino de Deus, nova proprietária deste antigo templo da música. Como diria a canção *Agnus Sei*, da dupla de João Bosco e Aldir Blanc e gravada pela própria Elis: “Dominus, domínio, juro além [...] O meu pastor não sabe que eu sei/ Da arma oculta na sua mão”. Neste “museu de grandes novidades”, será mesmo que “o tempo vence toda a ilusão?”.

¹²⁸ Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivo DEOPS, Divisão de Informações do DOPS, pasta 50-Z-0-13.763, datado de 22 abr. 1976.

a la vida’. Saber dos antecedentes dos chilenos = atraz [sic!] desta música, outros virão”. Logo, havia uma preocupação explícita não apenas com a origem do discurso sonoro, mas com os lugares de produção e recepção que coincidiriam, supostamente, com os grupos de oposição políticas às ditaduras.

Talvez um dos músicos que pode ter sido confundido com um estrangeiro tenha sido o paulista Crispin del Cistia. Ao apresentar estas questões ao músico ele asseverou: “Antes da estréia, tínhamos que fazer uma sessão exclusiva para os censores, com todos os aparatos de cena (luz, roupas som e tudo o mais)”. O músico lembra e adverte que o Falso Brilhante foi aprovado: “[...] sem problemas, pois não continha ‘cunho político explícito’, apesar de nossa postura pessoal ser de pessoas compromissadas com os direitos humanos e com a democracia. Mas não éramos militantes [...]”.¹²⁹

De fato, durante a consulta ao Arquivo da DCDP em Brasília, foi localizado o parecer da Censura em relação ao espetáculo. Este processo traz, além do programa com o roteiro e com as letras das canções, dois ofícios da própria Censura. No primeiro, o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) de São Paulo¹³⁰, José Vieira Madeira, envia o processo ao Diretor da DCDP Rogério Nunes, em “cumprimento ao que determina a Portaria nº 042/75 – DCDP, estamos remetendo a V. S^a., um exemplar de show musical intitulado Falso Brilhante [...]”.¹³¹

Dezesseis dias depois do primeiro ofício é emitido o parecer¹³² favorável em Brasília pelo técnico de Censura A. Gomes Ferreira com a seguinte decisão, aqui reproduzida integralmente:

¹²⁹ Depoimento ao autor em 28 ago. 2005 por correspondência eletrônica.

¹³⁰ Órgão que só não respondia pela censura aos jornais, pois era da alçada do Serviço de Informação do Gabinete (Sigab), criado em 1970, vinculado ao Ministério da Justiça. Ao Sigab “[...] cabia o telefonema diário às redações de todo o país em que se informava o que era proibido publicar, assim como a visita aos jornais sob censura prévia para checar o cumprimento das ordens” (KUSHNIR, 2004, p. 123).

¹³¹ Arquivo Nacional de Brasília Fundo DCDP, ofício nº. 5256/ 75-SCDP/ SR/ SP, datado de 03 de dezembro de 1975.

¹³² Arquivo Nacional de Brasília Fundo DCDP, parecer 813/76, datado de 19 de dezembro de 1975.

Show musical, de autoria de Elis Regina e outros artistas nacionalmente conhecidos, e que apresentam vários temas de nosso cancioneiro musical, de muito bom gosto e de objetivos de fundo educativo, tentam apresentar um espetáculo de nível médio e de caráter cultural. As letras musicadas são de bom teor lítero-psicológico, além de levarem a mensagem de confiança para qualquer tipo de platéia, face à linguagem simples e direta. Nada desperta, senão bom gosto e alguns momentos de lazer. CONCLUSÃO: Pelo exposto, somos pela liberação sem restrição de qualquer exigência legal quanto à faixa etária.

Assim, mediante o parecer de unicamente um dos técnicos de Censura de Brasília, o espetáculo foi liberado, além disso, mediante uma aprovação com, digamos, “distinção e louvor”. Segundo o censor, a obra “nada desperta”, ou seja, “nada” em relação aos assuntos proibidos nas circulares e decretos da Censura. Aqui, temos um outro aspecto daquilo que o ideário do regime esperava: “a linguagem simples e direta”. Afinal, certamente, era a leitura das “entrelinhas” que exigia uma exegese a qual não estavam habituados alguns destes censores. Uma leitura e uma escuta deste cancioneiro do *Falso Brilhante*, como afirmado anteriormente, não eram inócuas de questões políticas como se depreende deste parecer. Uma outra característica percebida em raros pareceres advém de uma leitura até favorável a alguns dos compositores e intérpretes que não eram os preferidos dos censores, assim como transparece neste caso acima.

A proibição pela Censura argentina naquele período não se restringiu ao *Falso Brilhante*. Em sua obra *Eu não sou cachorro não*, Paulo César Araújo lembra o fato da proibição relacionada a Benito di Paula em 1977. O autor revela:

Um outro samba de Benito, disfarçadamente intitulado *Proteção às Borboletas* – na verdade seu texto é uma exaltação à dignidade humana -, curiosamente foi liberado pela censura do governo brasileiro e proibido pelos militares argentinos, porque nele o compositor diz: “Eu sou como as borboletas/ tudo o que eu penso é liberdade/ não quero ser maltratado/ nem exportado desse meu chão/ minhas asas, minhas armas/ não servem para me defender...”
(2002, p. 113).

Voltando à comparação entre Brasil e Portugal, a documentação da censura brasileira também se coaduna a sua similar portuguesa em relação ao controle sobre as críticas aos seus respectivos governantes. Isto fica claro na própria documentação do DOPS, ao arquivar um recorte de jornal sobre a ordem, via-telefone, para os jornais brasileiros, com a seguinte assertiva: “17/5/73 – Fica proibida a divulgação, através da Imprensa, rádio e TV, de manifestações contrárias à visita do presidente da República (Emilio Garrastazu Médici) a Portugal”.¹³³ Assim, os dois extremos do Oceano Atlântico estavam muito mais próximos nas estratégias das duas ditaduras, afinadas nos temas e no *modus operandi* do controle censório. Um dado que deve ser destacado é que estes laços parentais entre as ditaduras também tinha como agregados os grupos econômicos, como bem expressa a proibição: “18/7/73 – Está proibida qualquer divulgação ou publicação de material relativo à intervenção do Banco Central no Banco Português do Brasil”.¹³⁴

Como afirmado anteriormente, apesar do Governo Brasileiro ter recebido os líderes do Governo e o próprio Marcelo Caetano, após a Revolução dos Cravos, houve uma preocupação expressa na documentação oficial da ditadura brasileira em não dar visibilidade a estes novos exilados salazaristas. No dossiê sobre a Censura montado no DOPS/ PR, entre os temas proibidos, observa-se dois opostos:

20/5/74 – Liberado à publicação o noticiário da chegada ao Brasil dos Srs. Américo Thomaz e Marcelo Caetano (respectivamente presidente e primeiro-ministro de Portugal depostos no movimento militar de 25 de abril), desde que não contenham qualquer comentário ou exploração política. Demais notícias, comentários ou editoriais continuam proibidos até segunda ordem.¹³⁵

¹³³ Pasta Censura, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná. Esta lista de proibições encontrada na pasta advém do recorte de uma reportagem da *Folha de São Paulo*, de 05 mar. 1978.

¹³⁴ Pasta Censura, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

¹³⁵ Idem.

A “segunda ordem” chega quatro meses depois num segundo comunicado, com um fechamento ainda maior em relação ao tema: “13/9/74 – Está proibida a divulgação de notícias, entrevistas, depoimentos declarações que envolvem Marcelo Caetano (ex-primeiro ministro português) assim como qualquer citação de suas obras literárias [sic!].” Neste exílio, o quase anônimo ex-ministro português inicia suas atividades profissionais no Brasil¹³⁶ atuando como professor de Direito em faculdades particulares do interior paulista.

A obra *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, publicação da tese de doutorado em História realizada por Beatriz Kushnir, traz uma nova leitura do exercício censório no Brasil. A autora desenvolveu uma pesquisa mais detida nos aspectos jurídicos, na legislação e em sua aplicabilidade. Para tanto, realizou um levantamento de como a censura foi institucionalizada pelo Estado ao longo do século XX. Tal preocupação com a legislação e sua operacionalidade também está presente na obra *Censura no regime militar e militarização das artes* (2001), do historiador Alexandre Ayub Stephanou, que aborda ainda como a censura barrou uma diversa produção artística e igualmente revela como se deu os embates no interior da própria oposição cultural ao regime.

Contudo, voltando ao livro de Beatriz Kushnir, o que provocou polêmica foi mesmo a comprovação de que muitos jornalistas colaboraram com os serviços de Censura. Outra perspectiva adotada pela autora foi a de entrevistar os censores na busca de uma leitura mais próxima do que de fato foi operado no campo censório no período exposto no título. Há que se levar em consideração que esta possibilidade de ouvir como os censores encaravam seu ofício abre uma nova perspectiva de entendimento do funcionamento dos serviços de Censura, mas, a exemplo da documentação oficial, também há muito de institucional na “visão pessoal” destes censores. Portanto, há igualmente a necessidade de uma filtragem destas falas, cuidado este, adotado pela autora.

¹³⁶ Uma outra passagem de Marcelo Caetano pelo Brasil ocorreu em 1941, quando da vinda da “Embaixada Extraordinária ao Brasil”, em que esteve presente na qualidade de Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa (PAULO, 1994, 167).

Uma das críticas da historiadora esteve relacionada a uma suposta recorrência nos estudos sobre a Censura que abordariam unilateralmente os processos censórios, em particular, no tocante a censura à informação: “As reflexões nesse campo têm-se debruçado mais fortemente sobre a resistência, sobre o burlar o ‘não-dizer’.” Ainda segundo a autora, de acordo com “[...] esse raciocínio, criou-se um duelo em que o censor ou é um tirano, um algoz, ou é um incompetente, despreparado intelectualmente para a função” (KUSHNIR, 2004, p. 39).

O fato é que a leitura dos processos permite o vislumbre dos embates entre Estado e diferentes setores da sociedade, desde que tal documentação seja entrecruzada com outras fontes. Os assuntos interditos pela Censura, parcial ou integralmente, revelam uma grande diversidade de temas. Por exemplo, a temática do homossexualismo¹³⁷ também foi um tabu nos pareceres dos censores brasileiros. Em 1977, continuavam recorrentes as proibições a canções que abordassem o tema vetado, como se observa neste parecer existente nos arquivos da DCDP:

Letra musical: *De Leve*, versão de Gilberto Gil e Rita Lee – PELA PROIBIÇÃO.

A letra em questão enfoca o homossexualismo e o lesbianismo de maneira vulgar, maliciosa e inadequada. Por entendermos que tal assunto não deva ser tratado muito menos decantado de tal maneira e sim através do ponto de vista médico-científico, opinamos pela NÃO LIBERAÇÃO da composição supra, baseada no artigo 41, alínea a do Decreto 20.493/46. São Paulo, 16 de Novembro de 1977.

Portanto, baseado na “ofensa ao decoro público”, tal veto inicia-se com uma aparente defesa dos direitos e do respeito para com o tema. Porém, logo na seqüência, temos as premissas que caracterizavam o debate de então em torno da homossexualidade e sua relação com a tese de desvios biológicos. Para o censor, a justificativa do veto advém de uma suposta ofensa ao decoro público: “Jojô era um cara que pensava que era/ mas sabia que era não/ saiu

¹³⁷ Outras canções sobre o tema no universo da canção “cafona”, ver Araújo (2002).

de Pelotas, foi atrás da hora/ Trepadeira de verão [...]”. A cidade de Pelotas, no Estado do Rio Grande do Sul, há décadas é usada como símbolo de cidade de homossexuais, sempre num tom de chacota, mas não foi a ofensa à cidade que motivou a interdição. Novamente, com base na lei de 1946, esta versão de *Get Back*, de John Lennon e Paul McCartney, serviu de pretexto para a preservação da moral que a Censura se arvorava como a salvaguarda.

Uma das possíveis relações existentes entre as justificativas em que se baseiam países tão distintos como Brasil e Portugal, talvez seja a cultura conservadora cristã aliada a uma cultura da caserna e uma certa moral militar. Afinal, na formação militar há uma freqüente crítica a uma crescente politização da vida social e uma relação estabelecida entre limitação e fraqueza como traços identificadores da homossexualidade¹³⁸. Este binômio, juntamente com outros preconceitos, inclusive de ordem racial/ étnica, provavelmente, construiu uma base para tais controles censórios e para a repressão em outras esferas.

Além disso, ao se examinar um manual de *Instruções de Segurança Militar no Exército*, encontra-se alguns dos preceitos do Exército Português, no capítulo IV Segurança do Pessoal, sobre características inerentes à subversão, como: “desprezo pelos valores tradicionais do Exército”, “má vontade do pessoal”, Desobediência passiva”, “boatos e outras actividades deprimentes” e, a exemplo do que se abordou anteriormente sobre a politização: “actividades partidárias políticas”, entre outras. Neste mesmo capítulo, indica-se a leitura das *Instruções de Contra-Subversão do pessoal (CINF-1)*, da 2ª. Rep/ EME, “relativamente ao caso concreto da subversão comunista”.¹³⁹

¹³⁸ Este tema também foi tabu em outras ditaduras, como na Espanha. Em 1971, a canção “Le Gorille”, do francês George Brassens, foi proibida pela Censura espanhola sob a justificativa: “contiene un fondo, no solo erótico sino homosexual y es, por tanto, denegable”. Vale ressaltar que nestes mesmos documentos são proibidas ainda, do mesmo músico, *Hecatombe*, *La Chasse aux Papillons*, *Corne d'Aurochs*, *Il Suffit de Passer le Pont*, todas elas consideradas “inmorales”. Naquele mesmo ano um outro parecer proibiu canções de John Mayall, enviadas pela Phonogram Madrid, como *Looking at Tomorrow*, considerada pelo censor: “canción ligera, pero muy ambigua y que puede ser interpretada como homosexual. DENEGAR”. Logo, faz-se uso do veto sempre que houver a dúvida em relação aos “verdadeiros objetivos” da canção. Archivo General de la Administración de España, Sección: Cultura, Cajas: 63589 y 67381. Tal arquivo se localiza na cidade de Alcalá de Henares.

¹³⁹ Cf. *Instruções de Segurança Militar no Exército*. s./l.: Ministério do Exército/ Estado-Maior do Exército/ 2ª.

Entretanto, em relação a raiz política da censura brasileira, esta é explicitada por Daniel Aarão Reis Filho (2002): “Embora perpetrado em nome da liberdade e da democracia, o golpe [de 1964], [...] tem uma proposta de silêncio, porque o seu programa, para se concretizar, exige vontade ditatorial e repele e nega uma oposição viva, atuante, às claras e legalizada” (p.435).

Portanto, além desta essência política, também era imposta uma cultura moral. Por exemplo, na ficha policial do músico português José Mário Branco nos arquivos da PIDE há informações sobre sua inserção no PCP com 17 anos de idade, quando ainda não era músico. Nesta pasta há informações sobre o grupo de jovens com quem andava, segundo o próprio José Mário Branco¹⁴⁰, mais para a pesquisa musical e poesia do que propriamente política, ao menos neste momento. O subdirector da PIDE no Porto, com informações colhidas por um “colaborador” da Faculdade de Letras do Porto, asseverou que estes jovens: “São elementos desafectos ao actual Regime, o que, aliás, não procuram ocultar”. Quanto ao aspecto moral referido anteriormente:

No aspecto moral são também considerados de porte pouco recomendável. Tudo indica pertencerem a determinado sector da juventude que se deixou seduzir pelas modernas correntes de doutrina materialista, que os levam à prática de actos que a boa moral reprova [...] A Bem da Nação. Porto, 09.11.1961. O Subdirector.¹⁴¹

Em nome dos “bons costumes” uma vasta produção artística foi proibida nos mais diversos países. No Brasil, o final da ditadura em 1984 e a posse de um presidente civil em 1985 não impediram que a censura continuasse a ser exercida em nome desses valores até 1988¹⁴², ano da promulgação da Constituição, que a extinguiu. Apesar de vedada qualquer

Repartição, 1968.

¹⁴⁰ Entrevista concedida ao autor em Lisboa, em 17 nov. 2004.

¹⁴¹ IAN/ TT, PIDE-DGS, Pasta: José Mário Monteiro Guedes Branco, sfundo: DelP; Série: PI; número do processo: 38753; UI: 4046.

¹⁴² De acordo com levantamento de Kushnir (2004) junto ao arquivo da DCDP, entre 1985 e 1987: “foram 261

tipo de censura, ocorreram alguns casos isolados, via processos judiciais, como em 1995, com a proibição da execução da canção *Luis Inácio (300 picaretas)*, do grupo *Paralamas do Sucesso*, considerada ofensiva aos deputados federais chamados de “picaretas”.

Até 1968, a Censura era regida pelo Decreto n. 20.493¹⁴³, de 1946, que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas, ligado ao Ministério da Justiça e estabeleceu as regras do permitido. Entretanto, com a Constituição imposta à população em 1967, foi criada uma estrutura de censura para todo o país¹⁴⁴. Mudança de fato operada com a criação da Polícia Federal em 1969, que responderia pelos serviços de diversões públicas. Apesar desta mudança, o artigo 41 do referido Decreto n.º 20.493¹⁴⁵ continuou sendo a referência para os censores durante toda a década de 1970:

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

- a) conter qualquer ofensa ao decoro público;
- b) conter cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir os maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;¹⁴⁶
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas.”¹⁴⁷

letras de música cortadas e 25 terminantemente vetadas” (p. 147). Em 1986, em plena “Nova República”, foi realizado um concurso para censor que elevou o número deles de 150 para 220.

¹⁴³ Kushnir (2004) sublinha que “um governo eleito pelo povo depois de um longo período ditatorial (1937-1945) refez uma legislação invasiva e centralizadora, como era a que regia o DIP, para, nos (supostos) ares da liberdade, assegurar o domínio de outra maneira, mas mantendo um conteúdo regulador” (p.83). A censura à canção já estava prevista no DIP, onde, em 1939, estavam oito censores que tinham que observar o que trazia o Cap. III, Art.7, em que competia à Divisão de Radiodifusão, em sua alínea: “ c) fazer a censura prévia de programas radiofônicos e de letras para serem musicadas”. (KUSHNIR, 2004, p. 96).

¹⁴⁴ Afinal, em seu Capítulo II, no Art. 8º, expressava que competia à União “organizar e manter a Polícia Federal com a finalidade de prover: [...] d) a censura de diversões públicas” (ALBIN, 2002, p. 16).

¹⁴⁵ Já em 1947, a canção *Eu quero é rosetar*, de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, foi censurada e teve os discos retirados das lojas por ser considerada uma canção indecente por seu suposto sentido dúbio (HAROLDO LOBO, 1977, p.06). A *Revista Anhembi* registra um outro caso de censura, desta vez de 1957, relacionado a um samba carioca intitulado *Ele disse*, cujo autor não foi citado, que trata das promessas dos políticos em tempos de eleição. A proibição foi motivo de chacota do jornalista: “a polícia interditou o novo samba! Sim, interditou, por considerá-lo impróprio! [...] Ela que nunca se importou com essas fotografias do tralalá à mostra, destinadas a dar tiragens às revistas nacionais [...] uma das melhores piadas policiais”. In: *Ele disse. Revista Anhembi*. Ano II, n. 15, v. 5, fev. 1952, p. 526-7.

¹⁴⁶ No Decreto nº. 21.240, de 1932, esta preocupação já constava na legislação censória ao proibir a: “alusão à não-cordialidade entre os povos” (KUSHNIR, 2004, p. 169).

¹⁴⁷ Ver *Brasil: Coleção de Leis e Decretos da República*, 1946, citada por: BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar* (1964-1984). São Carlos: Edufscar, 2002, p.88-9.

Segundo Creuza Berg (2002), as lacunas que estes itens não atingiram foram decididas pelo arbitrário artigo 136: “os casos omissos serão resolvidos pelo chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, ouvido o chefe de polícia” (p. 89). No tocante à censura à música popular, a autora enfatiza o papel da Doutrina de Segurança Nacional na aplicação desta prática censória. Para tanto, analisa os debates que permeiam a Escola Superior de Guerra e pondera, a partir da consulta do Arquivo da DCDP/DF¹⁴⁸, acerca dos embates entre os músicos e a Censura. Com o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, a censura política tornou-se a razão de ser dos censores. Vale ressaltar que nos seus dez anos de existência “o ato deixou um saldo de cerca de 500 filmes e 450 peças interditadas, 200 livros proibidos, dezenas de programas de rádio e televisão e mais de mil letras de música censuradas” (SOUZA, 1984, p. 142).

Creuza Berg aponta ainda dois níveis de ação da Censura observados na documentação: “[...] preventivo (censura prévia) e outro punitivo (processos judiciais). Ao lado desta havia uma outra censura de caráter coercitivo, exercida por terroristas de extrema direita ligados à ala radical do Exército e pela polícia, sobretudo civil, ligada ao DOPS” (BERG, 2002, p. 121). Em Portugal, também esta vertente punitiva foi recorrente como se vê nos processos da PIDE/DGS em que figuram músicos como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Francisco Fanhais, entre outros.

“Vamô que pode... Vamos ao que pode.” Chico Buarque dispara o desabafo e canta esbrachada e raivosamente seu *Baioque*, uma irônica canção que funde o baião com o rock. O disco *Phono 73: O canto de um povo*¹⁴⁹ registra o áudio. Era uma sexta-feira, 11 de maio de

¹⁴⁸ A pesquisadora Beatriz Kushnir (2004) em trabalho recente sobre a censura questiona o fato de Creuza Berg estudar o tema unicamente a partir do arquivo da DCDP: “Não cotejar diferentes materiais impossibilita outras reflexões, podendo, assim, contribuir para um grave erro de análise [...] Centra-se apenas nas fontes daquele arquivo, nas suas análises, e justifica este procedimento na impossibilidade de acesso aos censores” (p.65). Esta crítica à metodologia empregada encontra sua resolução, de acordo com a autora, na entrevista junto aos censores.

¹⁴⁹ *Phono 73: O canto de um povo 2*. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 1973. 33 rpm, stereo, n. 6349074. Trechos deste show no Palácio das Convenções do Anhembi foram lançados no DVD “Phono 73”, pela Universal Music, em 2005. Um dos excertos escolhidos é justamente esta tentativa de Chico e Gil de cantarem a

1973, a *Phonogram* realizava, no palácio das Convenções do Anhembi, o *Phono 73*, evento que apresentaria seu poderoso *cast* de cantores e cantoras. O discurso de Chico no disco dificilmente é notado, mas ficou o registro. Momentos antes ele tentou cantar, junto com Gilberto Gil, *Cálice*, cuja letra havia sido vetada pela Censura, apenas cantando a melodia da canção e os trechos em que a palavra “cálice” era pronunciada. Neste momento os microfones foram desligados e a palavra “cálice” fez-se verdade.

Este fato citado apresenta duas versões: uma, partida da própria *Phonogram*¹⁵⁰ (hoje, *Universal Music*) por meio de sua página oficial na Internet, é a de que os microfones teriam sido desligados por censores presentes no show. Vale ressaltar que, naquele período, a produção dos eventos artísticos, obrigatoriamente, devia repassar quatro ingressos para a Censura. Outra versão, como a veiculada pelo *Jornal da Tarde*, atribui aos próprios técnicos da *Phonogram* o corte realizado. Este é um bom pretexto para debater o tema da censura e da repressão contra os músicos na década de 1970 no Brasil.

A consulta ao arquivo da DCDP, de Brasília, aponta para os canais de comunicação existentes entre a indústria fonográfica e a Censura. As grandes companhias eram as responsáveis pelo envio das canções e pela negociação da liberação das mesmas. É provável que o interesse destas grandes empresas também se traduzisse em liberação de algumas composições. O compositor Aldir Blanc, em entrevista à revista *Homem*, em 1977, critica o poder dos advogados das gravadoras em barganhar junto à Censura as músicas graváveis ou não, bem como opina sobre a influência destes cortes para o músico e para o ouvinte:

Exemplificando esta “barganha industrial”, Aldir Blanc cita uma carta, da qual existe uma cópia nos arquivos da RCA, na qual o advogado da gravadora, afirma à Brasília que “os equívocos saídos no disco Galos de Briga não mais acontecerão este ano”, pois a gravadora seria mais comedida

canção *Cálice*. Para mais informações sobre o caso: COSTA, Caio Túlio. *Cale-se*. São Paulo: A Girafa, 2003.

¹⁵⁰ Ver artigo *Conheça mais sobre a história da Universal Music*, em que, segundo a empresa, o corte foi feito após “a inesperada visita da Censura Federal.” Disponível em: <<http://www.universalmusic.com.br/quemsomos.asp>>. Acesso em: 06 jul. 2003.

no lançamento seguinte do compositor. “É preciso gerar dinheiro, a roda não pode deixar de girar”, diz Aldir. “Eles se propõem a olear ainda mais essa roda. Isso tem um preço para o criador, para a cultura e, conseqüentemente, para aquele que ouve”. (AUTRAN, 1979, p.100).

Há inúmeros casos em que as gravadoras reenviavam as letras censuradas e conseguiam aprová-las mediante a simples explicação do teor das mesmas. Nesse sentido, o Fundo DCDP de Brasília revela uma parte significativa dos processos de negociação entre os músicos, a indústria fonográfica e o Estado (representado na figura dos censores), muito embora boa parte do seu acervo se encontre também no Rio de Janeiro e, certamente, uma outra parte do acervo possa ter sido extraviada ou destruída.

O fato é que o cerceamento da criação musical no Brasil não passava somente pelo aspecto legal, havia outras estratégias da Censura que inviabilizavam a livre manifestação artística. No entanto, a DCDP e a própria Polícia Federal, a qual era ligada, despendia todos os esforços para que a censura fosse feita a partir das variantes interpretativas da lei, como atesta o Ofício n.º 1398/75 – DCDP em que o Diretor Geral da Polícia Federal, Moacyr Coelho, alerta o então ministro da Justiça, Armando Falcão, da preparação de um evento artístico organizado pelo Centro Acadêmico da Universidade Federal Fluminense, que contaria com a participação de “[...] MPB-4, Chico Buarque, Milton Nascimento, Luiz Gonzaga Jr., Sérgio Ricardo, Dom (sic!) Bosco e João do Vale.” Assim concluiu o delegado: “No que se relaciona a apresentação do ‘show’ musical, o SCDP/DPF/Niterói recebeu instruções para fazer toda série de exigência possível, com o fim de dificultar ou impedir a sua realização.”¹⁵¹ Tais exigências não se resumiam à ação censória, a repressão também foi empregada no Brasil em relação aos músicos. Nas consultas feitas nos DOPS do Rio Grande do Sul, São Paulo, Paraná e Pernambuco uma recorrência é a ficha de Chico Buarque, exilado

¹⁵¹ Pasta Informações Sigilosas, de 31.10.1975, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF

alguns anos na Itália. No Paraná, por exemplo, registra-se a preocupação com sua participação na 5ª Festa do Avante, do Partido Comunista Português.¹⁵²

Em maio de 1972, em Recife, Chico Buarque foi intimado a prestar esclarecimentos no DOPS por ter silenciado (segundo seu relato em Pernambuco) nas duas palavras censuradas de sua canção *Partido Alto*: “titica” e “brasileiro” durante um show em Recife.¹⁵³ No depoimento anexo a ficha de Chico Buarque¹⁵⁴, o músico respondeu com ironia as perguntas, afirmando que não tem problemas com a Censura e que até tomava cafezinho com os censores e que eles sempre compareciam aos seus shows.¹⁵⁵ Chico foi novamente intimado¹⁵⁶ em julho do mesmo ano, no Rio de Janeiro, mas alegou ter cantado a versão aprovada.

Notadamente, para que a letra de *Partido Alto* fosse aprovada, foram necessárias substituições das palavras “brasileiro” por “batuqueiro” e “titica” por “coisica.” A Censura do Rio de Janeiro pronunciou-se: “A TCDP da DR/GB, examinando o primitivo texto da música Partido Alto, achou por bem vetá-la, pelo sentido depreciativo ao brasileiro apresentado em um de seus versos e também devido ao uso de expressão grosseira.”¹⁵⁷ A Censura cumpria desta forma seu papel de preservadora da nova imagem do Brasil dos militares: desenvolvimento econômico, modernidade e todo um clima “festivo”. Além da crítica política, estava abolida do cancionário qualquer referência à pobreza, à fome, à desigualdade social, nesse sentido, ao levantar tais questões, a canção de Chico Buarque também contradizia o ideário da ditadura.

¹⁵² Fichário Individual, n.º 33.108, datado de 14.07.1981, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná, p. 03.

¹⁵³ Esta referência não pôde ser oferecida, pois, após ler tal documento trazido pelo funcionário do arquivo do DOPS/ Pernambuco, este o arrancou da mão do autor sob a justificativa de que não podia ser lido.

¹⁵⁴ Prontuário SSP/DOPS – 4795, intitulado *Circuito Universitário*.

¹⁵⁵ Nesta passagem Chico Buarque refere-se às suas idas às delegacias de polícia e aos censores que compareciam aos seus shows, visto que as entidades promotoras eram obrigadas a fornecer ingressos para a Censura.

¹⁵⁶ Protocolo n.º 07.692/72, de 28.07.72, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF.

¹⁵⁷ Sem identificação de protocolo e respondido à mão no próprio ofício da Phonogram que pedia a liberação da canção, de 05.04.72, Seção Censura Prévia, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF.

A atuação de Chico Buarque no conturbado período ditatorial já foi objeto de dezenas de trabalhos acadêmicos. Sua produção literária, musical e teatral foi e continua sendo de interesse dos historiadores, e não sem razão. Em sua peça *Calabar*, em parceria com o angolano Ruy Guerra, há uma soma destas suas diferentes instâncias criativas. Esta peça teatral foi proibida pela Censura em 1973, o que levou a um dos maiores prejuízos financeiros para uma companhia de teatro até então, algo em torno de 30 mil dólares, prejudicando ainda as oitenta pessoas envolvidas no projeto. Em entrevista a Rádio Eldorado, em 1989, Chico Buarque revelou que o texto da peça “[...] foi aprovado com cortes. Alguns palavrões aqui, uma coisa ali, que a gente não podia levar ao palco. O resto estava aprovado [...] Aí tinha a segunda censura, a censura ao espetáculo”. Contudo, a Censura não compareceu ao ensaio e protelou vários dias até que “Chegou uma hora em que não havia como manter aquela produção em pé, então, falimos [...] A gente recorreu e meses mais tarde e ela foi proibida pelo general Bandeira, que era o chefe do serviço de censura”.¹⁵⁸

Entretanto, o ônus deste rombo financeiro causado pela proibição foi muito maior para Chico Buarque, em parte minimamente atenuado pela venda do livro *Calabar*, que apenas entre 1973 e 1974 contou com seis edições. O outro problema com a Censura viria quando da tentativa de gravar as canções que faziam parte da peça. Nesse sentido, encontra-se no arquivo da DCDP em Brasília, o pedido de liberação do disco *Calabar*. Ainda segundo Chico Buarque: “O disco que se chamava Chico canta Calabar foi proibido. Então retiraram as capas que estavam impressas e que tinham um muro pichado com Calabar, e publicaram capas brancas mantendo Chico Canta”.¹⁵⁹

No arquivo da DCDP localiza-se o processo em relação a este disco. Nele foram vetadas integralmente duas canções: *Ana de Amsterdam* e *Vence na vida quem diz sim*. No parecer de uma censora da DCDP, com exceção da primeira, todas as canções poderiam ser

¹⁵⁸ Entrevista a Geraldo Leite da Rádio Eldorado, em 27 set. 1989, publicada integralmente no *site* oficial do músico. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio>>. Acesso em: 23 jan. 2004.

¹⁵⁹ Idem.

gravadas com a classificação de “divulgação em recinto fechado para maiores de 18 anos”.¹⁶⁰ No entanto, no mesmo parecer, o Chefe da Censura Rogério Nunes redigiu à mão: “A letra ‘Ana de Amsterdam’, conforme despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente”.¹⁶¹ A canção era o tema da personagem homônima, uma prostituta: “Sou Anna do dique e das docas/ Da compra, da venda, das trocas, das pernas [...] Sou Anna de vinte minutos/ sou Anna da brasa dos brutos na coxa [...]”. Era uma letra ofensiva demais para ser ouvida no país. Trazia o tema proibido dos desvalidos num período de “milagre econômico”, era demais para a salvaguarda moral do país, e, talvez, tenha sido interpretada como uma alegoria do Brasil, tão aberto a “certas influências” externas. Como diria o personagem Frei para a multidão, no texto da peça: “- Tenham fé, irmãos. O que é bom para a Holanda é bom para o Brasil!” (BUARQUE, GUERRA, 1974, p.92).

Quanto à canção *Vence na vida quem diz sim*, aparece unicamente como “vetada”, sem uma justificativa e com um carimbo com o nome de Rogério Nunes. No disco foi gravada uma versão instrumental. Esta canção traz um exercício de linguagem utilizado em *Mulheres de Atenas*: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”, que, na verdade, queria dizer “NÃO mirem-se...”. Portanto, ao afirmar: “vence na vida quem diz sim/ se te dói o corpo/ diz que sim [...] se te mandam embora/ diz que sim”, quer também sugerir “diga NÃO”.

Em *Fado Tropical* na primeira declamação de Ruy Guerra, o parecer indica o corte da palavra “sífilis”, o que, em grau de recurso, foi feito. No mesmo trecho do disco foi cortado e deixado um espaço em que se ouve o início do “s” da “sífilis”. Apesar da forte carga política do texto e sua relação com as ditaduras ainda existentes no Brasil e em Portugal, como no fragmento “[...] mesmo quando minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar”, não foi essa a causa do veto.

¹⁶⁰ Parecer nº. 7057/73, de 29 ago. 1973, Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP.

¹⁶¹ Parecer nº. 7057/73, com anotação de 20 set. 1973, Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP, Censura Prévia.

A justificativa da proibição esteve baseada no cumprimento do artigo 41 do longínquo Decreto n.º 20.493, em que era “[...] negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: [...] e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos”. Apesar de não ter sido citada a legislação acima, apontou no mesmo caminho, ou seja, a “[...] alusão desrespeitosa à raça portuguesa”. Para Marcos Napolitano (2003, p. 123), a canção traz um falso tom épico, principalmente quando se reporta ao presente: “A ditadura brasileira e a ditadura salazarista, pródigas em discursos ufanistas, são trabalhadas pela paráfrase crítica”.

Outra canção que sofreu o corte de uma única frase foi *Não existe pecado ao sul do Equador*, pelo sentido “obsceno” do trecho sublinhado: “vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor”: Com a substituição da “obscenidade” por “rasgado, suado, a todo vapor”, a letra foi aprovada. Novamente é possível estabelecer uma relação entre a cordialidade brasileira em receber e aceitar a exploração vinda de abaixo ou acima do Equador: “Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar/ sarapatel, caruru, tucupi, tacacá/ vê se me usa, me abusa, lambuza” (grifos nossos).

No tocante à proibição da peça, o problema era muito mais abaixo da Linha do Equador. Na verdade, a documentação da Censura não explica totalmente o caso. Segundo Lucas Figueiredo (2005, p. 201): “o Exército produziu um cáustico parecer de oito páginas sobre a peça Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra.” Ainda de acordo com o autor, a “[...] intenção do parecer era forçar a Polícia Federal a censurar o espetáculo, cujo texto foi considerado ‘subversivo’ pelo CIE”. Para Figueiredo (2005), esta peça teria sido criada para se contrapor às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil e a transcrição de trechos do texto do Centro de Informações do Exército (CIE), apontou os excertos “mais perigosos” da peça, como na passagem do “preso torturado”, na propaganda comunista inerente ao texto, a referência ao primeiro de abril presente em *Fado Tropical*, que

tornaria esta canção “[...] subversiva, representa[ndo] o abandono da pátria após a Revolução de 31 de Março de 1964”.¹⁶²

Até mesmo nos trabalhos de Chico Buarque voltados às crianças encontra-se uma sofisticação literária e musical incomum no campo dos músicos, como em *Os Saltimbancos*¹⁶³, numa tradução e adaptação da peça italiana *I Musicanti* (de 1976), com música do argentino radicado na Itália, Luis Enriquez Bacalov e textos do italiano Sergio Bardotti. Por sua vez, o original italiano foi baseado na fábula *Os Músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm. Na versão do musical por Chico Buarque, o referencial político foi ainda mais latente, muito embora sua originalidade advenha justamente desta capacidade de aliar a crítica política ao universo lúdico inerente ao texto e às canções que compõem a obra. Encenada sob a direção de Antônio Pedro, em 1977, foi gravada em disco¹⁶⁴ no mesmo ano. Apesar do seu conteúdo de crítica social e política, não se encontra registros na Censura relacionados à sua liberação.

Contudo, ao compor a trilha sonora do filme *Os Saltimbancos Trapalhães*, de 1981, baseado na peça, teve a canção *Rebichada* vetada em primeira instância pela Censura. Esta composição repetia o refrão da música *Bicharia*, da peça infantil: “Au, au, au. Hi-ho, hi-ho. Miau, miau, miau. Cocorocó”. Desta vez o compositor fez uma reflexão da exploração dos bichos (no caso do filme, dos artistas do circo) e de certo caráter cíclico da história: “Não sou

¹⁶² Parecer S-103, de 22 de outubro de 1973. Do Centro de Informações do Exército. Confidencial. ArN/DSI-MJ. Cf: FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula*. (1927-2005). Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

¹⁶³ Um dos registros mais interessantes encontrados na Espanha advém de uma fita cassete do musical *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque em catalão, com o título de *Els Musics de Bremen*. Este registro está na Biblioteca Nacional de Madrid e fez um relativo sucesso no país. O texto foi levado à Espanha pelo diretor teatral uruguaio Ever Blanchet, traduzido por Eles Alavedra e com a versão musical a cargo de Sergi Cuenca. Nos últimos anos continuou sendo encenada por outro grupo espanhol de Barcelona.

¹⁶⁴ *O Saltimbancos*. Phonogram/ Philips, 1977, nº. 6349.321. Chico Buarque aproveitou os fonogramas originais inserindo os cantos e textos vertidos e adaptados para o português. O disco conta com cantores e cantoras de renome: Miúcha (mãe de Bebel Gilberto e irmã do Chico, no papel da galinha), Nara Leão (como a gata), Ruy (do MPB-4 como o cão) e Magro (também do MPB-4, como o jumento). No coro, as crianças Lelê, Lolô, Lulu, Bee, Pipa e Bebel. O disco em vinil, diferente de sua versão em CD (de 1993), traz um livreto, com textos e ilustrações, que dá contorno a uma produção direcionada para crianças. Afinal, há que se destacar que este foi um dos primeiros projetos discográficos voltados ao público infantil, que até então só conhecia as histórias infantis narradas.

eu quem repete esta história/ é a história que adora uma repetição/ uma repetição/ uma repetição [...]”. Entretanto, não foi a mensagem presente no trecho: “Beijo a mão de vira-lata, sim/ Chamo burro de doutor”, a razão do veto. Desta vez, o texto esbarra na moral imposta pela Censura, em função da passagem: “Sou eu quem arruma cama de gato/ ponho o gato pra mijar”. Particularmente, em razão da palavra “mijar”.

Esta “história que adora uma repetição” tem um outro final em razão do funcionamento do Conselho Superior de Censura que aprovou em grau de recurso, mediante a justificativa de Ricardo Cravo Albin, então representando a ABERT (Associação Brasileira de Rádio e Televisão), a canção em sua totalidade: “Até porque quem urina é gente, animal não urina, animal mijá mesmo” (ALBIN, 2002, p. 137).

Outra obra de Chico Buarque voltada ao público infantil é o livro *Chapeuzinho Amarelo*. É a história da menina que tinha medo de tudo, mas principalmente do lobo. Embora soubesse que não existiam lobos onde vivia: “mesmo assim a Chapeuzinho tinha cada vez mais medo do medo do medo do medo de um dia encontrar o lobo”. A menina acaba perdendo este medo justamente quando encontra o lobo, que por sua vez fica deprimido por não assustá-la. Ao gritar seguidamente que “era o lobo”, um jogo semântico do autor transforma o lobo em bolo: “já não era mais um LO-BO. Era um BO-LO. Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzim. Com medo de ser comido com vela e tudo, íterim” (BUARQUE, 2002, p. 24). Sua primeira edição data de 1979 e reflete novamente uma marca da poética de Chico que alia o lúdico a uma proposta transformadora das relações sociais. Afinal, o medo foi um componente decisivo na manutenção da ditadura e na imposição de modelos de comportamento impostos pelos militares.

No mesmo caminho, o músico português Sérgio Godinho, também escreveu um livro infantil que aborda o medo: *O pequeno livro dos medos*. Há que se ressaltar que este músico tem uma atuação artística versátil: ator, autor de trilhas para cinema e até mesmo ilustrador,

como no caso da obra em apreço. A exemplo de *Chapeuzinho Amarelo*, o livro de Godinho trata do tema infantil numa perspectiva que pode ser estendida aos medos adultos: “[...] medo é uma sensação forte: fica marcada no corpo e na memória. Aconteceu qualquer coisa, e, de cada vez que a recordo, sinto uma tremura pela espinha acima” (GODINHO, 2004, p. 05). Desta vez, é um narrador em primeira pessoa quem revela os seus medos. Não há como não se reportar a própria história de Sérgio Godinho, que deve ter enfrentado este sentimento quando de suas duas prisões no Brasil, durante a ditadura.

Foi também a imposição de uma cultura do medo que esteve presente nas ações repressivas e censórias. Ao analisar os documentos da DCDP de Brasília, também chama a atenção o documento oficial de 04 de dezembro de 1972, com o assunto: Movimento Estudantil na Guanabara, originado do SNI – Serviço Nacional de Informações. O documento confidencial faz a acusação de que o show ocorrido em junho do mesmo ano e organizado pelo Diretório Central de Estudantes da Pontifícia Universidade Católica da Guanabara, com a participação dos músicos Gonzaguinha, Egberto Gismonti, Sérgio Ricardo e Edu Lobo, continha canções que não haviam passado pela Censura. Das canções que constavam como aprovadas pela Censura, anexas ao roteiro do show, destacamos *Federico*, atribuída a Egberto Gismonti:

Federico
 Eram passadas 3 horas
 Depois das Ave-Marias
 Quando seu corpo
 De morte caiu sobre a terra fria.

Eram passadas 3 horas
 Depois das Ave-Marias
 Quando o silêncio das almas
 Desceu sobre Andaluzia.

Assim disseram os homens
 Assim falaram teu nome
 Ainda te escuto as palavras
 Bailando no firmamento.

Esta canção citada é uma referência direta ao poema *La cogida y la muerte*, do próprio García Lorca: “A las cinco de la tarde/ Eran las cinco en punto de la tarde/ Un niño trajo la blanca sábana/ a las cinco de la tarde/ Una espuerta de cal ya prevenida a las cinco de la tarde/ Lo demás era muerte y sólo muerte/ a las cinco de la tarde [...]” (LORCA, 1998, p. 287).

Em razão da acusação de execução de músicas proibidas pela Censura por sugerirem temas “pornográficos”, os cantores prestaram depoimento à Delegacia da Polícia Federal da Guanabara. Egberto Gismonti, não cita a canção acima como uma das que teria cantado. Não obstante, a sua entrada no roteiro demonstra que tratar de García Lorca era reportar-se a outras injustiças cometidas no mundo. García Lorca havia sido assassinado 36 anos antes deste show e ali ainda representava, simbolicamente, a crítica à repressão política, uma vez que este evento foi realizado quando a Espanha ainda vivia numa ditadura, como no vizinho Portugal.

Nesse sentido, lembrar os últimos momentos do poeta era relemburar outros mortos e outras ditaduras. Para estes músicos, Lorca tornara-se o depositário das injustiças, o símbolo da arte ceifada em seu auge criativo, como o país que ao viver numa ditadura teve seus melhores versos cortados ora pelo lápis, ora pela violência física. Todavia, como diria a canção *Pesadelo*, do compositor brasileiro Paulo César Pinheiro, composta em plena ditadura brasileira: “Você me prende vivo/ Eu escapo morto/ De repente olha eu de novo/ Perturbando a paz/ Exigindo o troco.” Lorca escapou morto e saiu muito caro para as ditaduras e seus francos.

No mesmo espetáculo em que foi feita a homenagem à Lorca, Sérgio Ricardo, ainda imbuído do “espírito latino-americano”, executou o seu *Canto Americano*: “[...] Hombre, hombre americano/ eres pájaro cautivo en la tierra/ que tiene ganas de vuelo blanco/ vuelo blanco americano/ en la noche negra/ de su dolor”. Apesar do texto de forte conteúdo político,

esta letra foi aprovada pela Censura em 02 de agosto de 1972, diferente de centenas de outras com críticas menos explícitas do que esta.

Porém, a subjetividade que envolvia o trabalho do censor fez com que outras canções também em espanhol fossem vetadas, sem possibilidade de acordo, como no caso de *Canto de América*, de Geraldo Vandré, que contava com quatro estrofes em espanhol e uma em português. O parecer da Censura¹⁶⁵ que analisou esta canção foi favorável ao veto em razão unicamente do título (*Canto livre de América*) e do emprego da palavra “Tupamaros” no seguinte trecho: “Quechuas, Tamoios, [...] Mapuches/ Tabajaras, Guaranis/ Incas, Astecas y Mayas/ Tupamaros y Tupis/ de América [...]”. Em grau de recurso é alterado o título e suprimida a palavra “Tupamaros”. Assim, subtraída a palavra “livre” do título e eliminada a ponte entre os grupos indígenas e o grupo guerrilheiro surgido no Uruguai, a canção é desta vez aprovada.

Como afirmado anteriormente, as fichas do DOPS e a documentação censória apontam que o controle estatal sobre a produção musical não se circunscrevia unicamente aos chamados músicos engajados. Os artistas que não se ocupavam exatamente de um discurso de crítica social e política em suas canções podiam ter uma ou outra canção vetada por razões políticas ou morais, mesmo que não pertencessem ao grupo de artistas visados pela ditadura. A título de uma exemplificação mais detida desta faceta, toma-se aqui o caso de Adoniran Barbosa.

No ano de 1974 ocorreu a gravação do primeiro *Long Playing* (LP) de Adoniran Barbosa. No Arquivo da Censura em Brasília e no Rio de Janeiro, encontram-se alguns pareceres de canções de Adoniran, algumas delas compostas ao longo da década de 1950, mas que só seriam gravadas em LP em 1974 e 1975¹⁶⁶. Uma densa bibliografia¹⁶⁷ explora o fato

¹⁶⁵ Arquivo Nacional de Brasília Fundo DCDP, nº. de registro do parecer: 7059/73, Brasília, 30 ago. 1973.

¹⁶⁶ BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. EMI-Odeon, 1974. 33 rpm, stereo, nº SMOFB-3839; e *Adoniran Barbosa*. Odeon, 1975. 33 rpm, stereo, nº SMOB-3877.

¹⁶⁷ Aliás, a bibliografia que analisa a obra de Adoniran é das mais extensas entre as que abordam os

das canções de Adoniran terem sido proibidas pelo linguajar “ítalo-caipira”¹⁶⁸ utilizado pelo compositor ao elaborar seus personagens. Todavia, no trabalho de Ayrton Mugnaini Jr., *Adoniran: dá licença contar*, é destacado que a censura da canção *Despejo na Favela*, em 1969, teve mesmo um cunho político.

Nos pareceres encontrados nos Arquivos da Censura, tem-se uma versão complementar dos trabalhos que abordaram este caso de interdição da obra de Adoniran. Não eram apenas os erros gramaticais que geraram os cortes. No Arquivo Nacional/ Rio de Janeiro, há duas cópias de letras de Adoniran, uma delas é *Saudosa Maloca*, enviada pela empresa Discos CBS S/A, cujo parecer de 12 de outubro de 1971¹⁶⁹, liberou a canção. Dois meses antes, em letra também enviada pela CBS, a canção *Despejo na Favela* recebe o seguinte parecer: “À consideração superior. Protesto a decisão governamental. Rio, 11.08.71”.¹⁷⁰ Logo, como é característico dos pareceres que se encontram no arquivo do Rio de Janeiro, não há um processo, com as devidas justificativas, sendo estas encontradas prioritariamente no Arquivo Nacional/ Brasília. No entanto, as duas canções foram gravadas pelo grupo de samba *Titulares do Ritmo*¹⁷¹, naquele mesmo ano.

Em março de 1974, desta vez foi a gravadora Odeon que tentou liberar algumas canções de Adoniran Barbosa para compor seu primeiro LP e, com base nos vetos das canções junto ao escritório regional da Censura na antiga Guanabara, remeteu à direção de Censura Federal um recurso para aprovar as letras: *O Casamento do Moacir*, *Despejo na Favela*, *Já fui uma brasa*, *Tiro ao Álvaro* e *Um Samba no Bixiga*. De acordo com o parecer

compositores populares brasileiros. São inúmeras dissertações, artigos, reportagens e memórias dos campos da História, Música, Literatura, Jornalismo e Ciências Sociais. Portanto, não caberia aqui nesta tese uma fortuna crítica que abarcasse esta mesma produção. Ver ainda: *NOVA História da Música Popular Brasileira. Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 33 rpm, stereo, nº HMPB-49.

¹⁶⁸ Que tem sua origem muito anterior ao trabalho de Adoniran, como nos primeiros programas de humor no rádio em São Paulo, ou nos textos de “Bananére, ou melhor, o engenheiro Alexandre Marcondes Machado (1892-1933), [que] foi o criador do modo ítalo-paulista de falar”. In: MOURA, Flávio, NIGRI, André. *Adoniran: se o senhor não ta lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 25.

¹⁶⁹ Arquivo Nacional/ Rio de Janeiro, TN2.3.8763, nº. 8501, datado de 12/10/1971.

¹⁷⁰ Idem, TN2.3.8685, nº. 8523, datado de 11/08/1971.

¹⁷¹ TITULARES do Ritmo. *Titulares dos Troféus*, CBS, 10104197, 1971. Ver a fonte desta discografia em: MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 233.

dos três primeiros censores que avaliaram o recurso, “[...] a letra musical ‘Despejo na Favela’ deverá ter seu veto mantido, porque infringe o disposto no Art. 41, alínea d), do Regulamento aprovado pelo Dec. Nº. 20493/46”.¹⁷² Trocando em miúdos, com base no Decreto de 1946, em particular, no artigo 41, alínea d, o corte se justifica: “Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: [...] d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”.

A canção *Despejo na Favela* já havia sido gravada em 1969 por Nerino Silva e em 1971 pelo grupo de samba *Titulares do Ritmo*. Entretanto, desta vez a canção de Adoniran, *Despejo na Favela*, é alçada a um perigoso meio de incitação contra o poder:

Quando o oficial de justiça chegou
 Lá na favela
 E contra o seu desejo
 Entregou pra seu Narciso
 Um aviso, uma ordem de despejo
 Assinada "Seu Doutor"
 Assim dizia a petição:
 "Dentro de dez dias quero a favela vazia
 E os barracos todos no chão"
 É uma ordem superior
 ô, ô, ô, meu senhor
 É uma ordem superior
 Não tem nada não, seu doutor
 Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
 Não tem nada não
 Vou sair daqui
 Pra não ouvir o ronco do trator
 Pra mim não tem problema
 Em qualquer canto eu me arrumo
 De qualquer jeito eu me ajeto
 Depois, o que eu tenho é tão pouco
 Minha mudança é tão pequena
 Que cabe no bolso de trás
 Mas essa gente aí
 Como é que faz?
 ô, ô, ô, meu senhor

¹⁷² Parecer nº. 13849/74, Seção Censura Prévia, de 04.09.1975, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF.

Numa das páginas do processo consta a letra, na íntegra, em que as censoras do escritório da Guanabara redigiram à mão a seguinte justificativa: “O final da letra dá idéia de protesto contra a ordem judicial e a condição social de Narciso na favela. Dessa maneira opinamos pela interdição da mesma. 22/12/73.” Nesta mesma cópia, grifam a última parte da letra, apesar de não discorrerem sobre a mesma. Segundo Ayrton Mugnaini Jr., este não seria o primeiro corte junto à obra de Adoniran: “Seu maxixe ‘Vai-da-Valsa’, de 1950, foi sumariamente vetado na época, só chegando ao disco meio século depois, na interpretação de Passoca”. O autor lembra também que: “‘Despejo na Favela’, de 1969, foi alvo de implicância dos militares, especialmente devidos aos versos: ‘Minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás, mas essa gente aí, hein? Cumé que faz?’” (MUGNAINI JR., 2002, p. 124).

Com a proibição definitiva de *Despejo na Favela* em 1974, ela só viria a ser gravada em 1980, no LP *Adoniran e Convidados*, em que o compositor canta esta faixa ao lado de Gonzaguinha, numa escolha propositada do intérprete na medida em que traz uma forte carga de crítica social. Num dos primeiros trabalhos sobre Adoniran escrito por um historiador, e pouco citado por muitos, no artigo intitulado *Luzes da Cidade*, Alcir Lenharo afirma sobre a canção:

A utilização dos termos “senhor/doutor” para designar o executante de “uma ordem superior” não é empregada aleatoriamente; constituem expressões que advêm da linguagem do mundo colonial, e que retratam a superioridade incontestável do branco sobre o escravo. Neste samba, “senhor/ doutor” personalizam a ação devastadora do capital, destruidor do espaço fraternal da favela (LENHARO, 1985, p. 51).¹⁷³

No tocante à interdição da canção *Casamento do Moacir*, do mesmo modo as censoras da Guanabara anotam suas interpretações junto à letra de Adoniran, em parceria com Osvaldo

¹⁷³ Ver também a análise destes espaços de sociabilidade em: MATOS, Maria Izilda Santos de. História e Música: pensando a cidade como territórios de Adoniran Barbosa. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.31, p. 31-48, 1999.

Moles: “VETADO – O péssimo gosto impede a liberação da letra, tendo em conta os preceitos legais contidos no Dec. 20.493 de 46”. Para completar, corrigem unicamente o trecho “a Turma da Favela convidaram-nos” ao escreverem “convidou-nos”. Já no parecer emitido em Brasília os censores confirmam o veto “às letras musicais ‘Um Samba no Bixiga’ e ‘Casamento do Moacir’, considerado o art. 4º da Lei nº 5.536/68, porque ambas letras são vazadas em linguagem deseducativa”. Contudo, a Lei nº. 5.536, de 21 de Novembro de 1968, que “Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura¹⁷⁴, e dá outras providências”, em nenhum momento trata da censura de letras musicais. É também nesta lei que é instituída a obrigatoriedade de formação superior para os novos técnicos de Censura.

Assim, mesmo baseado no aparato jurídico criado pela ditadura, o corte era questionável, pois a única passagem da lei que tangencia a justificativa utilizada para o veto diz respeito unicamente às obras teatrais e cinematográficas: “Art. 4º Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas”.

O parecer que proíbe *Um samba no Bixiga* também traz as mesmas anotações que as anteriores, qual seja: “VETADO – A falta de gosto impede a liberação da letra”. Afinal, por que uma canção como *Um Samba no Bixiga* (gravada em 1956 pelos Demônios da Garoa e em 1964, por Portinho e sua Orquestra), composta no início da década de 1960 e apresentada no Fino da Bossa em 1965, foi objeto de censura em 1974? Por um lado, esta interdição se ampara na subjetividade do censor que, embora tenha uma série de preceitos legais a

¹⁷⁴ Apesar da lei que criou este órgão, que contaria com a participação de representantes externos ao Governo, ele só foi regulado através de um decreto assinado em 13 de setembro de 1979. Com a criação, em 1968, do CSC: “O poeta Carlos Drummond de Andrade, quando consultado sobre se aceitaria integrar o Conselho Superior de Censura idealizado pelo ministro Gama e Silva, da Justiça: ‘Nem me falem nisso. Nasci para ser censurado, jamais para censura’”. In: Posto de Escuta. *Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch, ano 15, nº. 823, 27 jan. 1968, p. 56.

observar, pode construir uma linha argumentativa pessoal para vetar o objeto analisado. Além disso, o país vivia uma outra fase dentro da ditadura e isso gerou uma complexificação dos órgãos de Censura e um maior controle da produção artística. Por exemplo, o aumento da vendagem dos discos e a vulgarização dos aparelhos toca-discos também foram decisivos. De acordo com Márcia Tosta Dias (2000, p. 55), em pesquisa aos dados da vendagem de discos da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), em 1968 foram vendidos cerca de 18 milhões de discos (entre compactos simples e duplos e LPs), enquanto que, em 1974, alcançou uma cifra de 31 milhões.

A “benevolência” dos censores fez com que a gravadora negociasse com a Censura a liberação da canção *Já fui uma brasa*, parceria de Adoniran com Marcos César, como afirma o Parecer nº 13849/74: “A letra ‘Já fui uma brasa’ é passível de LIBERAÇÃO, o que propomos, se cortadas as duas últimas linhas do trecho falado. (art.41, ‘a’), comb. Arts. 43 e 53 do Reg.”. No veto da Guanabara, a “linguagem educativa” e repetitiva das censoras, falava novamente na “falta de gosto” e grafaram desta vez a passagem “porque em baixo, se assoprar/ pode ter muita lenha pra queimar”. Como as censoras entenderam que a questão era outra, veio a proibição e os compositores foram obrigados a fazer uma pequena mudança nos versos finais de *Já fui uma brasa*:

Eu também um dia fui uma brasa
 E acendi muita lenha no fogão
 E hoje o que é que eu sou?
 Quem sabe de mim é meu violão
 Mas lembro que o rádio que hoje toca
 iê-iê-iê o dia inteiro,
 Tocava saudosa maloca
 Eu gosto dos meninos destes tal de iê-iê-iê,
 porque com eles, canta a voz do povo
 E eu que já fui uma brasa,
 Se assoprarem posso acender de novo

(declamado):
 É negrão... eu ia passando,
 o broto olhou pra mim e disse:
 é uma cinza, mora?

Sim, mas se assoprarem debaixo desta cinza
tem muita lenha pra queimar...

Aqui, Adoniran faz uma crítica à forma sazonal como alguns gêneros musicais se sucedem nos meios de comunicação. Em particular, aponta como seu “samba antigo” é esquecido frente ao que desponta como “moderno”, no caso, representado pela *Jovem Guarda*. Esta canção revela também uma outra faceta da biografia do compositor, ou seja, o caráter cíclico de seu sucesso numa diversa carreira no rádio, televisão, cinema e música. Para muitos, João Rubinato é lembrado como o *Charutinho*, personagem do programa radiofônico *História das Malocas*, baseado em sua canção *Saudosa Maloca*, e criado pelo produtor, roteirista, seu parceiro e grande incentivador Osvaldo Moles (1913-1967). O programa é um dos maiores sucessos da história do rádio: “esta radiopeça estreou em novembro de 1955. Durante mais de dez anos [...] tornando-se uma das maiores audiências da Record” (ROCHA, 2002, p. 95).

Contudo, João Rubinato foi muitos. Foi ator em inúmeros filmes como no premiado *O Cangaceiro* (1953); teve parcerias inusitadas com dois grandes poetas brasileiros: Vinicius de Moraes (1930-1980) por intermédio de Aracy de Almeida (1914-1988) e duas composições com Hilda Hilst (1930-2004), escritas para Adoniran quando do encontro de ambos no Bar do Hotel Jaraguá (MUGNAINI JR., 2002, p. 118). Teve contato com curiosos compositores, como Peteleco. Diferente de Chico Buarque que, para driblar a Censura, utilizou os pseudônimos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, Adoniran deu autoria a algumas de suas canções ao seu cachorro Peteleco, desta vez para driblar as sociedades representativas de classe. Outra composição que teve o nome de seu intérprete alterado pelo mesmo motivo foi *Samba do Arnesto*, quando da inversão do nome de Nicola (Caporrino) para “Alocin”.

Voltando ao caso da Censura, no parecer da Guanabara, a canção *Tiro ao Álvaro*, mais uma parceria de Adoniran com Osvaldo Moles, foi vetada com a mesma justificativa da

anterior. Em Brasília teve a seguinte decisão: “Recomendamos a LIBERAÇÃO da letra ‘Tiro ao Álvaro’, desde que corrigidas as palavras ‘tauba’ (para TÁBUA), ‘artomove’ (para AUTOMÓVEL) e ‘revorve’ (para REVÓLVE)”. *Senduramente*, como diria o Professor Pancrácio, personagem de Adoniran no filme *Candinho* ¹⁷⁵, esta breve passagem da Censura brasileira é a prova de que não houve obscurantismo cultural durante a ditadura militar, afinal, o bom gosto e a língua portuguesa foram preservados pelos distintos e prestativos censores. Assim, a despeito de ter sido gravada em 1960 por Adoniran e em 1966 no disco *Os Maracatins*, gravação feita já no país sob a batuta dos militares, foi vetada desta vez.

Apesar desta possibilidade de se alterar a letra de *Tiro ao Álvaro* para sua gravação, a canção não foi incluída no disco de Adoniran de 1974, o que somente foi feito em 1980, num belo dueto com Elis Regina, no disco *Adoniran e Convidados*. Esta gravação contribuiu para que uma outra geração conhecesse a obra do compositor.

Segundo Ayrton Mugnaini Jr., a canção *Samba do Arnesto* também teria sido proibida no mesmo período, visto que todas estas canções fariam parte do primeiro LP individual de Adoniran que até então só havia gravado compactos simples e duplos. Apesar de não ter sido encontrada em Brasília tal canção vetada, afirma o autor que foram interditas as letras de: “[...] ‘Samba do Arnesto’, devido à imoralidade dos erros de português, e ‘Um Samba no Bixiga’, lançado nos anos 1950 pelos Demônios, desta vez proibido só por mencionar as sacrossantas palavras ‘polícia’ e ‘sargento’”(MUGNAINI JR., 2002, p. 132). Já em 1985, o inaugurador trabalho de Valter Krausche sobre Adoniran, trazia esta mesma versão em relação à *Samba do Arnesto*: “[...] foi proibido por um decreto federal que não permitia o uso ‘errado’ do vernáculo no rádio, na TV, etc.” (1985, p. 79).

O sotaque ítalo-paulista presente nas composições de Adoniran foi considerado algo impróprio para o Brasil novo dos militares pós-1964. Nesse sentido, depreende-se que o corte

¹⁷⁵ Adoniran atuou em 18 filmes, como em *Candinho*, P&B, 95 min., 1953, dirigido por Abílio Pereira de Almeida.

não é unicamente “lingüístico”, mas também de ordem política na medida em que a linguagem utilizada pelos personagens encerra em si mesma uma dualidade. Como diria Alcir Lenharo: “O sentido da transgressão se amplia quando a fala ‘errada’ visa diretamente atacar não somente a fala do instituído e sim os seus próprios constituidores” (1985, p. 53).

Hoje pode soar irônico que o “péssimo gosto” e “a linguagem deseducativa” sejam medidas para proibir qualquer que seja a obra artística, ainda mais pelo fato de ser comum encontrarmos correções de censores com variados e elementares erros ortográficos. Porém, não há nada engraçado perceber que o já difícil trabalho do compositor popular teve que esbarrar nos mecanismos do Estado autoritário de então.

Considerada uma das principais estruturas do edifício da nacionalidade, a diversidade lingüística foi, ao longo dos séculos XIX e XX, vista como empecilho à construção das nacionalidades. A cultura dominante impôs-se, inclusive simbolicamente, como depositária legítima de uma cultura nacional ou natural. Por exclusão, objetivou naturalizar a idéia de que as culturas minoritárias eram ilegítimas: “como no caso da pressão sobre os falantes de dialetos para julgarem o próprio discurso incorreto” (BURKE, 2002, p. 123). Para além disso, há ainda o preconceito em relação às variações lingüísticas, aliás, a exemplo do caso aqui em apreço. Notadamente, no Brasil, como diria Possenti (2001), a variedade lingüística é o reflexo da variedade social. Nesse sentido, as marcas sociais impressas nas falas ou imprimem o *status*, no caso das elites, ou o estigma, no caso da fala das classes populares.

Outro dado é que, quando da tentativa de gravação destas canções de Adoniran, o Brasil vivia uma forte censura que não era unicamente avessa ao discurso político. Como afirmado anteriormente, falar de um cotidiano de desigualdade social era também se contrapor ao discurso do “milagre econômico” e do suposto desenvolvimento social trazido pelo Brasil dos militares.

Logo, se eram recorrentes os pareceres preocupados com a “linguagem deseducativa”, também eram freqüentes os pareceres com verdadeiros exercícios de retórica, seja por convicção, seja como possível meio de obtenção de respeito e de ascensão na hierarquia dos serviços de Censura. Por exemplo, no parecer 16182, de 1974, são visadas quatro canções do músico brasileiro Sérgio Sampaio em que o censor se faz de verdadeiro crítico literário.

Em relação às canções de Sérgio Sampaio, *O Bloco do Funil* (“A noite então desceu e a gente não dormiu/ Este é o primeiro grande carnaval do Rio/ Esta é a primeira grande ponte que caiu/ Este é o primeiro grande coração do Rio/ Este é o primeiro grande primeiro de abril...”), *Vá tomar banho* (“Não me encha o saco que eu não sou da sua escola,/ cuide da sua vida pois a barra está pesada...”), *O que será de nós* (“Ando tão cansado e 26 anos é muito pouco, meu amor/ Pra ter que suportar um quarto escuro como se eu fosse uma fera ou um vampiro...”) e *Sweet melo* (“Luís Melodia, dias melhores virão... com seus blues de brasileiro e americano, meu irmão!... Quem pode, pode/ Quem tem medo chupa cana/ Quem não tem, come banana...”), afirma o censor:

Inegavelmente, as letras musicais acima citadas observam o mais alto padrão literário, tendo sido elaborado no mais puro estilo lingüístico. Entretanto, a perfeição das construções não elimina os agravantes de ordem política, social e moral aí utilizadas como motivo para as músicas em apreço. De maneira sutil, o autor se insurge e contesta os padrões sociais vigentes, em crítica às autoridades e ao regime [que] faz calar a inteligência e criatividade. Como exemplo, cito os versos da canção O QUE SERÁ DE NÓS, que se seguem: - Se eu não nasci em Londres/ por isso não posso cantar como John Lennon. Existem também críticas à construção da ponte RIO-NITERÓI: Em geral, as letras obedecem à mesma linha o que impossibilita, a meu ver, a sua liberação.

Com base no art. 41, alínea d, de Regulamento baixado pelo Dec. 20.493, sugiro a NÃO LIBERAÇÃO. Brasília, 11 de junho de 1974.

Neste parecer ficam claras, além de certo pernóstico, as linhas gerais do que era passível de censura: crítica política e social; idéias contrárias à determinada moral; críticas ao

regime e às suas realizações, aqui, neste caso, temos o exemplo da ponte Rio-Niterói¹⁷⁶, símbolo da monumentalidade da engenharia implementada pelo Estado. Falar em noite, por si só, já era passível de atenção do censor visto sua freqüente metáfora com a longa noite iniciada no dia primeiro de abril de 1964, data nunca reconhecida pelos militares como o dia do Golpe, dado o risco da relação com o chamado “dia da mentira”, por mais que a partir dali a verdade viesse a ter na versão oficial uma via de mão única.

Geraldo Azevedo, em seu depoimento, lembra o caso da censura à canção feita em parceria com Geraldo Vandré, intitulada: *Canção da Despedida*, que só pôde ser gravada no Governo Figueiredo. Encontra-se um parecer no arquivo da DCDP de Brasília, datado de 1973, com o anexo da carta da Phonogram encaminhando a mesma canção só que com o título “Despedida” para os trâmites normais de aprovação e um anexo com a letra da canção. Na cópia da letra aparece o carimbo de “aprovo”, apesar do censor ter sublinhado o trecho: “Um rei mal coroado não queria/ O amor em seu reinado pois sabia/ Não ia ser amado”. Provavelmente, a canção foi vetada numa última instância que, por sua vez, não consta do material consultado.

A outra parte do parecer englobava num único título outras canções: *A última valsa* (Gilberto Gil), *Bandeira branca* (Geraldo Vandré), *Despedida* (Geraldo Vandré/ Geraldo Azevedo), *Na terra como no céu* (Geraldo Vandré), *Qualquer dia desses* (Luiz Cláudio/ P. Tapajós) e a única censurada *Canto Livre da América* (Geraldo Vandré). Para o censor a linguagem utilizada nestas canções era: “simples e romântica”, com tema “social”, tendo como personagem “enamorados, bons, sonhadores”, de tema “social” e enredo de “letras musicais explorando temas românticos populares”, cortes: “não há” e, por fim, a conclusão:

¹⁷⁶ Na canção *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, temos uma passagem com a mesma crítica às construções do período militar: “Caía a tarde feito viaduto [...]”.

“visto não haver implicações nem mensagens de cunho duvidoso, somos pela liberação sem restrição de faixa etária”.¹⁷⁷

A letra de “Canção da Despedida”, diferente do que interpretou o censor, retrata bem a forma de política defendida por Azevedo e o exílio de Vandrê:

Já vou embora
 Mas sei que vou voltar
 Amor não chora
 Se eu volto é pra ficar
 Amor não chora
 Que a hora é de deixar
 O amor e agora
 Pra sempre ele ficar
 Eu quis ficar aqui
 Mas não podia
 O meu caminho a ti
 Não conduzia
 Um rei mal coroado
 Não queria
 O amor em seu reinado
 Pois sabia
 Não ia ser amado
 Amor não chora
 Eu volto um dia
 O rei velho e cansado
 Já morria
 Perdido em seu reinado
 Sem Maria
 Quando eu me despedia
 E no meu canto lhe dizia.

Apesar de proibida, Geraldo Azevedo cantou-a inúmeras vezes em seus shows ao longo de toda década de 1970 e nunca teve problemas. Neste caso, uma prova de que a censura e a repressão não conseguiam responder a todas as intervenções dos músicos e de outros artistas. Desta vez, em parceria com Alceu Valença, Geraldo Azevedo tentou liberar a canção *Talismã*¹⁷⁸ que tinha o seguinte trecho vetado: “*Joana me deu talismã, viajar.*” Para o censor “Joana” e “viajar” faziam apologia ao consumo de drogas, pois “Joana” vinha de

¹⁷⁷ Parecer nº 6028/73, datado de 09.08.1973, Fundo DCDP/ Brasília, p.129.

¹⁷⁸ Do disco: VALENÇA, Alceu, AZEVEDO, Geraldo. *Quadrafônico*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1972. nº CLP11695. (vinil).

“marijuana” e “viajar” era o efeito alucinógeno da mesma. A dupla substituiu “Joana” por “Diana” e a canção foi aprovada.

Quando a censura não bastava, grupos militares e paramilitares também podiam entrar em ação¹⁷⁹. Após o 2º lugar no Festival com *Pra não dizer que não falei das flores*, canção e show homônimo de Geraldo Vandré, este músico organizou uma série de apresentações com o grupo *Quarteto Livre* que contava com Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos, Nelson Ângelo e Franklin. Segundo depoimento de Azevedo ao autor, num desses espetáculos, em 1968, aconteceu um dos mais conhecidos atentados contra artistas. Vandré acabara de entrar no carro e seu camarim sofreu uma violenta explosão. Por sorte, Geraldo Azevedo afirmou que os músicos já estavam no carro e Vandré foi o último a sair antes da explosão. Após o AI-5 o show foi proibido e Vandré teve que se esconder na casa da mulher de Guimarães Rosa¹⁸⁰ até conseguir com a ajuda de um delegado e de um passaporte falso entrar no Paraguai e daí partir para o exílio no Chile.

A trajetória de Geraldo Vandré é motivo de muitas especulações. Seu apoio ao regime militar quando de seu retorno do exílio, foi um baque para a oposição política. Acreditava-se então que teria sido resultado de torturas ou de “lavagem cerebral” realizadas pelos militares brasileiros. Versões à parte, vários dos entrevistados desta pesquisa tiveram algum contato com ele na França, Chile e Brasil, e todos enfatizaram os problemas que Vandré já enfrentava naqueles anos (1969-1973). Araújo (2002) refaz estas andanças do músico até seu “acordo” com os militares que viabilizou seu retorno. O pesquisador também revela uma canção pouco comentada e que foi dedicada a Vandré, trata-se de *Tributo a um rei esquecido*, de Benito di

¹⁷⁹ Como no caso da bomba do Riocentro, em 1981, quando da tentativa de atentado ao megashow do dia do trabalhador organizado pelo Centro Brasil Democrático (CEBRADE), presidido por Oscar Niemeyer. A reunião dos artistas ficou a cargo de Chico Buarque, que juntou uma constelação de estrelas e astros da MPB para as 18 mil pessoas que lá estavam num recinto fechado em que “das trinta portas de saída de emergência, 28 estão [propositalmente] trancadas com cadeado” (FIGUEIREDO, 2005, p. 318). A bomba preparada para o local estoura, no interior de um puma, mais exatamente no colo de um dos dois militares terroristas que estavam nesse setor da ação. Ao final, um morto, um aposentado por invalidez, um processo de investigação fraudado e os militares de alta patente inocentados, a exemplo de todos os outros envolvidos na operação.

¹⁸⁰ Depoimento de Geraldo Azevedo ao autor, no Rio de Janeiro, em 24 mar. 2005. Mais informações em HOMEM DE MELLO (2003, p. 301) e em ARAÚJO (2002, p. 108).

Paula, gravada em 1974: “Ele foi um rei e brincou com a sorte/ hoje ele é nada e retrata a morte/ ele passou por mim mudo e entristecido/ eu quis gritar seu nome e não pude [...] O que foi que fizeram com ele?” (ARAÚJO, 2002, p. 106).

No caso dos pareceres da Censura sobre letras de música, reitera-se, é desfeita a idéia de que somente as canções engajadas¹⁸¹ eram objeto de veto. Há casos de proibição até de músicas evangélicas. Em 1972, como era característico de então, chegou à Censura uma relação de canções que se apresentariam num festival de música. Desta vez, porém, tratava-se do “Primeiro Festival Brasileiro da Canção Evangélica” que se realizaria em Anápolis/ Goiás e que contaria com 26 canções participantes. Quase todas são aprovadas, com exceção do hino *Poder Jovem em Cristo*, de Luiz Alves dos Santos: “Jovem Lutai [...] Vede as drogas causando maldição/ Jovens solitários estão sem direção/ Vamos destemidos a todos proclamar/ Que Jesus Cristo é o Salvador”. O censor dá a palavra final: “[...] nada constei que impeça a liberação, exceto da última, por conter alusão a drogas”.¹⁸² Logo, bastava citar as drogas para que viesse o veto. É o sintoma de uma esquizofrenia que lembra a proibição pela Censura, em 1971, de uma declaração de Filinto Müller, presidente do partido da ditadura, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), em que afirmava não haver censura no Brasil.

Esta preocupação com as drogas não se limitou a estes casos, muito menos a este período. Ficaram conhecidas as proibições em torno da canção *O mal é o que sai da boca do homem*, de Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Galvão que concorreu ao Festival MPB-80, da TV Globo: “[...] você pode fumar baseado/ baseado em que você pode fazer quase tudo/

¹⁸¹ Apesar da utilização do termo “engajada”, esta conceituação envolve uma dubiedade na medida em que pode ser colocada em opostos, ora como fruto de uma ação menor (no caso da arte, esta é previamente caracterizada como limitada por sua natureza), ora como portadora de uma carga positiva. Segundo Hobsbawn (1998), o conceito de “engajamento” é usado: “como termo de desaprovação ou louvor (neste caso, muito mais raramente) que a palavra é empregada, e quando é definida formalmente, as definições tendem a ser seletivas ou formativas” (p. 138). O autor também reflete sobre a ausência do engajamento na produção intelectual: “É nessa situação que o engajamento político pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro, em casos extremos, o escolaticismo, a tendência a desenvolver engenhosidade intelectual por ela mesma, o auto-isolamento da academia”. Por outro lado, o autor revela seu oposto, ou seja, os riscos da sobrevalorização deste mesmo engajamento: “De fato, ele pode ser vítima dos mesmos perigos, caso se desenvolva um ‘campo’ de erudição engajada suficientemente amplo” (HOBSEBAWN, 1998, p. 154).

¹⁸² Parecer s/nº, datado de 26.10.1972, Fundo DCDP/ Brasília.

contanto que você possua/ mas não seja possuído [...]”. Em 1984, seria a vez da banda *Legião Urbana* ter a canção *Dado Viciado*, de Renato Russo, proibida pela Censura Federal em Brasília. A letra recebeu quatro pareceres que chegaram a uma mesma conclusão, ou seja, apesar da canção mostrar a situação deplorável a que chegou o jovem que fazia uso de drogas, a censora Solange Hernandez, a Solange Tesourinha asseverou: “[...] a composição referenciada veicula mensagem que pode suscitar interesse pelo uso de substâncias entorpecentes”.¹⁸³ O grupo só viria a gravar esta canção no CD *Uma outra estação*¹⁸⁴, de 1997, com uma nota afirmando que o Dado em questão não se tratava do integrante do grupo Dado Villa-Lobos, mas um personagem inventado.

Neste mesmo processo encontra-se aprovada a letra de *Geração Coca-Cola*, também de Renato Russo, para gravação da Legião Urbana: “[...] Somos os filhos da revolução/ somos burgueses sem religião/ somos o futuro da nação/ geração coca-cola/ depois de vinte anos na escola/ não é difícil aprender/ todas as manhas de seu jogo sujo/ não é assim que tem que ser [...]”. Portanto, neste período, já se podia falar do desastre dos vinte anos de ditadura, mas ainda alguns temas de cunho moral impunham o veto a algumas canções.

A década de 1970 foi marcada nos serviços de censura pela crescente proibição de temas considerados imorais. Como a “imoralidade” entendida pelo governo poderia estar em qualquer lugar, encontrou-se canções dos mais variados gêneros musicais e dos mais diferentes níveis estéticos ou discursivos no *index* da Censura. Em 1973, a canção *Em qualquer lugar*, de Odair José e Fernando Adour, foi vetada¹⁸⁵ por trazer uma “linguagem insinuante”, ter como tema o “ato sexual”, apresentando um “personagem licencioso” que traz uma “mensagem negativa [que] prega a prática do ato sexual em qualquer local”. Por fim, o

¹⁸³ Despacho nº 143/ 84, datado de 12.04.84, Fundo DCDP/ Brasília.

¹⁸⁴ LEGIÃO Urbana. *Uma outra estação*. EMI Brasil, 1997, n.º. 859321 2. Neste disco, encontra-se ainda uma antiga canção, *La Maison Dieu*, de crítica ao período militar: “Eu sou a pátria que lhe esqueceu/ o carrasco que lhe torturou/ o general que lhe arrancou os olhos/ o sangue inocente/ de todos os desaparecidos [...] Eu sou a lembrança do terror/ de uma revolução de merda [...] eu não anistiei ninguém”.

¹⁸⁵ Parecer nº 3985/73, datado de 15.06.1973, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

censor enquadrrou sua leitura da letra com a base legal que lhe servia de parâmetro:

Mais uma vez encaminhada à Censura, em grau de recurso, a presente letra musical, mesmo tendo sofrido pequenas modificações, continua atentando flagrantemente contras dispositivos censórios, como o art. 1º do Dec.-Lei nº 1.077/70 e o art. 41, alínea a, do Dec. 20.493/46. Ante o exposto, só temos a nos manifestar contra a liberação da letra musical em epígrafe.¹⁸⁶

Destarte a preocupação dos censores com as letras das canções, o compositor brasileiro Paulo César Pinheiro afirmou, numa entrevista para um programa de TV¹⁸⁷, que teve até mesmo melodias censuradas (a exemplo do que aconteceu com Edu Lobo em sua música instrumental *Zanzibar*¹⁸⁸). O mesmo compositor relembra que sua canção e de Maurício Tapajós, *Pesadelo*, já citada anteriormente, "foi enviada no meio de outros discos para passar"¹⁸⁹. Só mesmo por descuido para ser aprovada tal pérola, cujo trecho grifado foi usado no título deste capítulo da tese: "*Você vai na marra/ ela um dia volta/ e se a força é tua/ ela um dia é nossa [...] que medo você tem de nós/ você corta um verso/ eu escrevo outro/ Você me prende vivo/ eu escapo morto [...]*". Apesar da negociação entre os compositores e os censores, reitera-se, o trabalho corria ainda o risco de todos os discos serem retirados das lojas, mesmo depois da aprovação da DCDP.

Entretanto, muitas canções não tiveram problema com a Censura porque defendiam exatamente as bandeiras do regime militar. Como na letra de *Marcha Hino dos Ex Combatentes*, de Raimundo Boaventura Ferreira, de 1974: "[...] Brasil tu é gigante/ que tens o símbolo da pátria avante/ com os teus grandes combatentes/ que enfrentaram todas jornadas/

¹⁸⁶ Parecer nº 3985/73, datado de 15.06.1973, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

¹⁸⁷ *Nossa Língua Portuguesa*. TV Cultura, exibido em 05 de março de 2000.

¹⁸⁸ Cujo veto foi feito em 1973, quando do envio à Censura do repertório do show *Banquete dos Mendigos*, organizado por Jards Macalé e em comemoração aos 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. A referência a esta canção também aparece três anos antes no encarte do disco de Edu Lobo, *Cantiga de Longe*, quando se referia ao fato de ser duas músicas suas sem seus usuais parceiros letristas: "Resolvidos Casa Forte e Zanzibar, o resto veio vindo sem problemas [...] uma coisa eu posso garantir: não vai pegar no Carnaval" (grifos meus).

¹⁸⁹ *Nossa Língua Portuguesa*. TV Cultura, exibido em 05 de março de 2000.

longe das suas moradas/ Brasil terra varonil/ Brasil pátria amada”.¹⁹⁰ Este espírito veiculado pela propaganda oficial frutificaria também no samba enredo *Obra Divina*, do Grêmio Recreativo Carnavalesco do Cruzeiro: “[...] Hoje a engenharia construiu/ esta obra divinal/ transamazônica/ integração nacional/ canta lelê, canta lalá/ Este Brasil ninguém pode segurar/ Na passarela o cacíque vai se integrar”.¹⁹¹

Nesse sentido, o arquivo da Censura revela também os efeitos propagandísticos das imagens do país e das ações dos governos militares. Este clima partidário é igualmente percebido nos argumentos dos censores, como no veto à canção de Taiguara, *Porto da Vitória*. Num dos pareceres a censora de Brasília entendeu que o autor agiu com descaso para com o país, portanto infligiu o art. 41, letra g, do Decreto 20493, de 1946.¹⁹² Uma segunda censora, desta vez da Guanabara, foi ainda mais direta: “A insatisfação não condiz mais com a situação privilegiada de nosso país e o Dia da Vitória, nosso Brasil já alcançou há muito tempo”.¹⁹³

A letra de *Óculoescuro*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, foi vetada em razão de sua mensagem “[...] negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange o regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais”.¹⁹⁴ Apesar do veto, no mesmo ano, Raul Seixas faria a trilha sonora de uma novela “global”, onde incluiria a canção *Como vovó dizia*, em parceria com Paulo Coelho, na verdade uma adaptação de *Óculoescuro*. Portanto, impedido de gravar a letra original, realizou uma outra versão: “Esta luz está muito forte, tenho medo de cegar [...] quem não tem colírio, usa óculoescuro/ quem não tem visão, bate a cara contra o muro/ quem não planta agora, não recolhe no futuro”. Segundo Juliana Abonizio (1999, p. 284), este trabalho para a Rede Globo

¹⁹⁰ Fundo DCDP/ Brasília, sem outras informações, com um carimbo de aprovado e a assinatura e o número do técnico de Censura.

¹⁹¹ Idem, sem número do parecer e aprovada em 20 fev. 1975.

¹⁹² Parecer nº 17705/74, datado de 26 jul. 1974, Fundo DCDP/ Brasília.

¹⁹³ Idem, datado de 21 abr. 1974.

¹⁹⁴ Idem, Parecer nº. 10207/ 73, datado de 12 nov. 1973, Fundo DCDP/ Brasília.

demonstrou os paradoxos de sua trajetória artística, pois, a “[...] a trilha sonora da novela *O Rebu* foi inteiramente feita por Raul Seixas e Paulo Coelho, revelando seu caráter de negociação com o poder apesar das críticas em relação ao mesmo”.

Este disco teve uma canção vetada: *Murungando*, interpretada por Betinho: “levanta a cabeça mamãe/ levanta cabeça papai/ levanta a cabeça hipão [...] levanta a cabeça povão”. Ela foi proibida pelo escritório Regional da Censura da Guanabara com base no artigo 41, do decreto 20493/46, no inciso: “d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”. O veto se justifica ainda porque a censora entende que “[...] o autor, através de metáforas, implicitamente, diz que o povo anda cabisbaixo e o induz a levantar a cabeça [...] na realidade, exortando o povo, ele está fazendo da música um meio para atingir um fim”.¹⁹⁵ Como foi vetada num escritório regional deve ter sido liberada através de recurso em Brasília, afinal a letra é a mesma da gravação do disco *O Rebu*.

Em sua característica acidez empregada nas letras de suas canções, teve em *Mosca na Sopa* uma de suas críticas mais elaboradas ao regime e aprovada sem qualquer problema por dois técnicos de censura: “Cenas: das inconveniências de uma mosca; personagem: o autor e uma mosca; mensagem: inexistente; Conclusão: em que pese a estupidez e o mau gosto, somos pela liberação já que não atinamos a comprometimentos outros”.¹⁹⁶ Além de seu inventivo ritmo que reuniu o baião com o rock, a letra revela quem era a mosca e quem era sopa: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ que pintou pra lhe abusar/ que perturba o seu sono”.

Se na década de 1970 há uma destacada preocupação da Censura com os temas e palavras “imorais”, na década seguinte esta inquietação superaria os vetos aos temas políticos. Até 1988, quando do fim da Censura, a maior parte das proibições esteve assente ao universo

¹⁹⁵ Parecer nº. 686/ 74, datado de 12 nov. 1974, Serviço de Censura de Diversões Públicas/ Guanabara, cit. em: ESSINGER, Silvio (org.). *O Baú do Raul Revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 94.

¹⁹⁶ Parecer nº 2056/73, datado de 09 abr. 1973, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

de palavras que remetiam aos genitais, numa verdadeira fixação com o obsceno e com as palavras ambíguas, em razão da cacofonia. Ainda em 1977, a música sertaneja também sofreria esta modalidade de corte. A letra de *Meu sangue por ti gela*, de Léo Canhoto, sofreu um veto parcial, por ser considerada: “composição medíocre utilizando-se da cacofonia para tentar se tornar engraçada”.¹⁹⁷

Em 1980, Tom Jobim e o poeta Cacaso tiveram uma música vetada em razão da palavra “bunda” e, o pior, não era de gente, mas de bicho: “Sovaco de cobra, dente de galinha, bunda de lagarto e pena de sardinha”. O próprio Tom Jobim recorda com humor este episódio: “[...] ora, lagarto não tem bunda, é evidentemente um animal parco de nádegas. A censura não entendeu a brincadeira e vetou a palavra bunda. Isso pareceu ridículo, porque a palavra está em todas as revistas, em toda parte, até na publicidade de televisão [...]” (JOBIM, s./d., p.91).

Até mesmo a “rainha dos baixinhos” teve uma de suas canções vetadas por ter empregado a mesma palavra: “[...] quanto à letra musical *Banda da Xuxa*, poderá ser liberada irrestritamente, com a inclusão do autor ‘Robson Stipancovich’, desde que suprimida a expressão ‘ai minha bunda’ acrescentada na presente versão”.¹⁹⁸ Chama a atenção que além da preocupação com a palavra em apreço, o censor exigiu que o nome do compositor fosse citado. O fato é que foi liberada em grau de recurso e gravada no disco *Xegundo Xou da Xuxa*, de 1987. O chamado rock nacional também experimentaria neste mesmo período uma freqüente onda de cortes. Muitas das canções tocavam nas rádios e tinham suas palavras proibidas substituídas por um “bip”, o que tornava a mensagem até mais explícita e, por vezes, mais eficaz.

O arquivo da Censura em Brasília guarda uma série de documentos esclarecedores do controle da produção cultural durante a ditadura militar e parte do período de

¹⁹⁷ Parecer sem n°. de identificação, datado de 23 mai. 1977, Fundo DCDP/ Brasília.

¹⁹⁸ Parecer nº 566/87-SE/ DCDP, datado de 29 jun. 1987, Fundo DCDP/ Brasília. Este parecer foi assinado pelo Diretor da DCDP em exercício, Raymundo Eustáquio de Mesquita.

redemocratização junto ao cinema, televisão, jornalismo, música e teatro. Há também uma série chamada “sociedade civil” com documentos de associações portuguesas cobrando a Censura para que esta proibisse piadas sobre portugueses em programas humorísticos de televisão, o mesmo ocorrendo com associações de tradições gaúchas em relação às piadas envolvendo gaúchos, de igrejas evangélicas contra canções consideradas blasfêmia, de associações de proteção aos animais contra uma canção que pedia para que se “trocasse seu cachorro por uma criança pobre”¹⁹⁹, além de outras que constituiriam um rico anedotário²⁰⁰. Contudo, há exemplos, como alguns dos citados, que apontam efeitos perniciosos da Censura e nada engraçados, como o apoio de setores da sociedade ao exercício do controle censório, bem como um processo crescente de naturalização e de uma introjeção da censura nas pessoas. Afinal, o que ficou disso tudo? O que há dessa formação cultural, ora explícita ora subliminar, nas pessoas que viveram aqueles anos? Qual a dimensão da repressão em relação aos músicos e em que medida afetou toda a sociedade brasileira?

¹⁹⁹ Já em meados de 1985, em relação à canção *Rock da Cachorra*, de Léo Jaime, interpretada por Eduardo Dusek. É também de Léo Jaime e de Leoni, a canção *Solange*, feita em homenagem à Solange Tesourinha. Segundo Léo Jaime: “[...] fizemos para a chefe da Censura no Departamento de Polícia Federal. Ainda rolava a ditadura e todas as músicas tinham que ser enviadas para a censura de seu estado e se fossem proibidas acabavam na mesa dessa funcionária pública, era quem decidia o que o povo devia ou não escutar, ler, assistir”. In: JAIME, Léo. *Rock Estrela*: edição comentada. Sony/ BMG, n°. 2 515615, 2004.

²⁰⁰ Aliás, este lado histriônico da Censura foi amplamente ridicularizado por Stanislaw Ponte Preta, o pseudônimo de Sérgio Porto (1923-1968), em seus textos reunidos nos livros *Segundo Festival de Besteiras que assola o País: FEBEAPÁ 2* (8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976) e *Na terra do crioulo doido: FEBEAPÁ 3: a máquina de fazer doido* (4 ed. Idem), em que ele lembra o veto de uma frase do texto da peça *Um uísque para o Rei Saul*, “dita pelo Rei – ‘Dei meus testículos para o bem do povo’ – o censor sublinhou a palavra testículos e anotou: corte-se isto!” (p.24); ou ainda quando ele imaginou que qualquer dia apareceria na exibição da peça *Édipo Rei*, proibida pela Censura sob alegação de “que o texto é subversivo”, um “tira disfarçado – chapéu, terno escuro e duas 45 na cintura – querendo saber como é que pode intimar o tal de Sófocles a depor no DOPS” (p.18); entre outras histórias deste escritor que morreria no conturbado 1968, ano da primeira edição destes dois livros.

CAPÍTULO 2: A REPRESSÃO

Uma das organizações não-governamentais mais conhecidas no mundo é a *Anistia Internacional*, não sem razão, já que a instituição é voltada à luta contra a violência. Esta organização foi criada em 28 de maio de 1961, inspirada numa notícia publicada no jornal inglês *The Observer* sobre a prisão de dois estudantes portugueses sob a justificativa de terem gritado “Viva a Liberdade!” numa via pública. Sensibilizado pelo caso, o advogado britânico Peter Benenson conseguiu em apenas dois meses mobilizar duas mil pessoas e, dez meses depois, a *Anistia Internacional* deu início à sua empreitada numa “ajuda prática às pessoas presas devido às suas convicções políticas ou religiosas, ou em virtude de preconceitos raciais ou lingüísticos”.²⁰¹ Esta inspiração podia ter sido originada de inúmeros países no mundo, entre eles também o Brasil, em particular após o Golpe Militar de 1964.

Para construir um mapa do controle político junto à produção musical e de seus agentes mais diretos, os músicos, seria necessária uma pesquisa de cunho mais quantitativo junto aos arquivos da polícia política de ambos os países, tarefa de grande envergadura para uma única investigação. Um outro dado a ser enfatizado é que, com a abertura de inúmeros arquivos da repressão e dos serviços secretos de inúmeros países, o tema tem sido encarado com muito interesse por setores da sociedade, interessados na história recente e na própria imagem que o regime construiu das pessoas ali citadas/ vigiadas. Entretanto, a leitura desta documentação exige uma significativa acuidade na medida em que se trata de um material com uma visão unilateral dos processos políticos e culturais. Portanto, revela mais a imagem construída pelos regimes autoritários em relação ao que vislumbravam ou identificavam como oposição política que propriamente um registro verídico dos fatos acumulados e encadeados de acordo com o interesse destes governos.

²⁰¹ Disponível no site da Seção Portuguesa da A.I.: <http://www.amnistia-internacional.pt/sobre_ai/sobreai.php>. Acesso em: 17 jul. 2005.

Nesta documentação há uma leitura da realidade que se concatena com uma imagem até mesmo difusa do que era passível de observação e de controle. Tal subjetividade se torna ainda mais latente quando a polícia política observa e registra suas impressões sobre as manifestações culturais e sobre as obras dos intelectuais, por mais que também se tenha valido, em menor número, de intelectuais alinhados à posição oficial. No tocante às fichas políticas produzidas por estes setores, também analisadas nesta tese, Marcelo Ridenti (2000, p. 41) alerta: “Estas dizem muito mais sobre a ideologia e a burocracia policial do que as efetivas ligações políticas dos investigados [...]”.

Há em Portugal e no Brasil uma narrativa comum quanto ao papel que os cantores mais engajados, cultural ou politicamente, tiveram em suas realidades nacionais. No entanto, esta história não abarca a repressão aos músicos em seu todo, mas sim aos cantores inseridos nos grandes meios de comunicação e na indústria fonográfica. Certamente que, em razão da vulgarização de suas canções junto a um público mais amplo, eles tiveram uma maior inserção social, entretanto isso não correspondeu a uma caracterização do controle junto a todos os outros setores.

Portanto, há uma recorrência na bibliografia brasileira, mais marcante do que na portuguesa, em atribuir a uma rede de músicos/ compositores uma significativa influência na vida política e cultural do país. Esta narrativa presente numa determinada história da “música popular brasileira” de certa maneira ofuscou uma visão mais generalizante das especificidades regionais e de gêneros musicais diversos. Trocando em miúdos, toma-se enquanto representativos de um determinado período da história brasileira os músicos que encontraram respaldo e evidência na indústria cultural.²⁰² Tal prática historiográfica (ou ainda de cunho

²⁰² Conceito utilizado por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) para caracterizar um processo que determinou uma crescente mercantilização das formas culturais pela indústria do entretenimento desenvolvida, primordialmente, nos EUA. O termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez em 1947, de certa forma, em substituição ao termo cultura de massas que, segundo os autores, vendia a idéia de produtos culturais advindos da/ e para as massas. Nesse sentido, os músicos estão diretamente relacionados, em maior ou

jornalístico ou memorialístico) tem suas justificativas plausíveis quando se leva em consideração a difusão deste cancioneiro de forma mais duradoura, ampla e freqüente por meio dos meios de comunicação junto à população. Por outro lado, há uma série de lacunas no tocante à produção de músicos e de intérpretes que tiveram uma tímida inserção nesta mesma mídia nacional.

Com base nesta reflexão, esta pesquisa buscou encontrar não uma totalidade inalcançável de toda a produção musical do período, mas uma tentativa de traçar uma visão geral dos diferentes gêneros musicais censurados e, em particular, a trajetória daqueles músicos que aliaram a atividade musical com a militância política, o que se traduziu, em muitos casos, em exílio e posteriores atuações no exterior. Tal opção não tem o intuito, nem mesmo a preocupação, em valorar positiva ou negativamente uma distinção entre músicos engajados e os “não engajados”, mesmo porque o limite aí convencionado é deveras relativo .

Um outro ponto a se destacar é que, ao se abordar a repressão nestes dois países entre as décadas de 1960 e 1970, é necessário enfatizar que não foi a classe artística a mais atingida pelas ações repressivas. Em ambos os países a repressão atingiu mais duramente os movimentos dos trabalhadores, os opositores políticos de maior expressão e os movimentos armados. Neste último campo, a repressão portuguesa foi ainda mais violenta em relação aos movimentos de libertação colonial. Contra estes diferentes grupos, a tortura foi amplamente utilizada. Enquanto os agentes portugueses torturavam nas colônias africanas, sessões de tortura também foram feitas por militares brasileiros no Chile e na Argentina.

Se no dizer de José Cardoso Pires a Censura era uma “máquina de torturar palavras”, a tortura por sua vez foi a máquina de triturar a oposição política e até mesmo pessoas que não tinham envolvimento com movimentos de contestação. No caso português, a partir das lutas de libertação das colônias portuguesas na África, uma onda de terror foi espalhada pela PIDE.

Em Moçambique, os relatos de tortura suplantaram em gênero e grau os métodos de tortura utilizados na Metrópole:

O professor da escola de Chimdza sofreu igual tratamento [de um outro jovem queimado], além de lhe terem deitado gasolina na cabeça, deitando-lhe o fogo; logo de seguido, isto tudo com ele amarrado em suspenso, puseram-lhe gasolina na região do baixo abdômen e deitaram-lhe fogo também. Com uma faca esburacaram-lhe as pernas e em cujos buracos punham pólvora que incendiavam. Este homem foi salvo por um padre da Missão de Jécua que foi o procurar as prisões da Pide a pedido da família. Só então o libertaram depois de tratado na enfermaria do quartel de Vila de Manica.

(TORTURA NA COLÔNIA DE MOÇAMBIQUE, 1977, p. 124).

Casos de estupro também foram freqüentes nas colônias. Na mesma obra citada acima é relatado o caso da filha de um pastor moçambicano, estuprada por quinze “flechas”, que eram os milicianos recrutados pela PIDE localmente e não menos violentos que seus líderes. Não bastasse a Censura, relatos de livros queimados também foram recorrentes nos depoimentos das vítimas. Preso em novembro de 1964, sob a acusação de fazer parte de movimentos de libertação colonial, Aluman Chingalilo foi preso e torturado em Moçambique. Ele relata o uso de técnicas como enforcamento, uso da palmatória, de chicote e cassetete²⁰³, sendo obrigado a ficar em pé durante dias, sem alimentação e água. Presenciou a morte de seu primo Nirambane, que esteve preso numa cela cheia de água até sua morte. Este tipo de tortura em celas com água era a maneira de matar sem deixar sinais evidentes de tortura:

Na verdade, a Pide considerava que a morte à pancada constituía um descuido. Na Machava, quando queriam matar um recluso levavam-no para uma cela especial, tiravam-lhe a roupa, não lhe davam comida e submetiam-no ou melhor mantinham a cela com o chão

²⁰³ Ver que este tipo de agressão também era freqüente no Brasil, como relata o jornalista Flávio Tavares durante sua prisão em 1969: “No pátio do quartel da Polícia do Exército, o major-chefe do PIC (Pelotão de Investigações Criminais) me recebe com uma mangueira de borracha dura nas mãos, em farda de campanha, e ali mesmo começa a operação bélica” (TAVARES, 1999, p. 28).

molhado. Os reclusos, exaustos, acabavam por se deitar exaustos no chão e então a fraqueza, ao fim de 15 dias, aliada ao frio, matava-os.

(TORTURA NA COLÔNIA DE MOÇAMBIQUE, 1977, p. 113).

Em relação ao depoimento do também moçambicano Rafael Jossias Nhamussua, preso em 1970, durante o interrogatório: “Como o declarante dissesse que nada sabia sobre a Frelimo foi esbofeteado pelo agente que lhe disse: ‘Não se engane. Não tenha ilusões. Eu matando-o não tenho culpas perante o governo’” (TORTURA..., 1977, p.14). Logo, além da liberdade de ação nas colônias e na Metrópole, a repressão ainda tinha como pretexto o estado de guerra, no caso contra os grupos armados de libertação colonial. Situação semelhante tendeu a ser experimentada em Portugal e no Brasil quando da formação de grupos revolucionários no final da década de 1960.

A partir de meados da década de 1960 estes grupos armados portugueses surgiram dispostos a derrubar a ditadura por meio da luta armada. Em razão de suas estratégias, mais que iniciarem uma guerra civil, realizaram operações de médio e grande porte contra o governo. Entre estas organizações temos a Liga de União e Acção Revolucionária (LUAR), a Acção Revolucionária Armada (ARA), a Frente de Acção Popular (FAP) e as Brigadas Revolucionárias (BR). A LUAR chegou a contar com músicos aqui abordados na tese para o trabalho de divulgação, entrega e recebimento de mensagens do grupo, no país e no exterior. Uma das ações mais espetaculares foi realizada pela LUAR, em maio de 1967, com o assalto à uma agência do Banco de Portugal na cidade litorânea de Figueira da Foz, onde o: “[...] comando que levou a cabo a operação com êxito total, incluía elementos com uma longa prática antifascista e revolucionária, recolhidas na América latina, sobretudo no Brasil, junto da emigração política” (MARTINS, 1980, p.15).

Em 1968, a direção da LUAR foi presa antes mesmo de iniciar uma nova ação voltada a criar uma “zona libertada” em Covilhã. O líder do grupo, Palma Inácio conseguiu fugir da

cadeia da PIDE no Porto em maio de 1968. Segundo Martins (1980), entre 1969 e 1973 seriam empreendidas outras ações em Portugal, na França, em Luxemburgo e Rotterdam, as duas últimas em ações contra consulados. Em fins de 1973, novos membros foram presos e as denúncias de tortura foram freqüentes. Quanto à ARA, esta teria ramificações com o PCP, até então historicamente desligado de ações armadas em Portugal. Diferente da primeira, esta organização privilegiou ações armadas e sabotagens contra as estruturas e materiais bélicos utilizados na Guerra Colonial.

As BR tiveram maior longevidade e também se caracterizaram por ações armadas voltadas a desestabilizar o regime. Na pasta do poeta Manuel Alegre, nos arquivos da PIDE, encontrou-se um recorte do jornal *A Província de Angola*, de abril de 1973, informando que os: “ [...] dirigentes responsáveis das ‘Brigadas Revolucionárias’ ausentes no estrangeiro, na sua quase totalidade, são os seguintes indivíduos: Fernando António Pereira Santos, Manuel Alegre de Melo Duarte, Carlos Carneiro Antunes [...]”. Na seqüência aponta uma faceta que caracterizaria o *modus operandi* do grupo: “Há fortes suspeitas de que as sabotagens cometidas em 6 do corrente na cidade do Porto, tenham sido efectuadas também pelas ‘Brigadas Revolucionárias’”.²⁰⁴

Diferente da diversa e numerosa produção historiográfica acerca das organizações armadas que foram criadas no Brasil no mesmo período, em Portugal não há uma produção significativa sobre o tema. Entretanto, a questão ainda envolve certo incômodo em muitos dos ex-militantes, não sendo um dos assuntos mais propícios a se obter muitas informações através de entrevistas, pois estes casos, apesar de ocorridos há quase quatro décadas, ainda geram certo desconforto.²⁰⁵ Esta atuação política mais incisiva foi gerada a partir da radicalização de um trabalho realizado pelo PCP há décadas. Esta militância política gerou a

²⁰⁴ Arquivo IAN/TT, PIDE-DGS, Pasta Manuel Alegre de Melo Duarte, Proc. 2563, CI(2), NT-7217, p. 107.

²⁰⁵ A brevidade com que foi tratado este tema no presente texto não se coaduna com sua relevância para se entender os debates e as ações em relação às estratégias de luta pelo fim da ditadura e pelo socialismo.

necessidade de alguns de seus quadros viverem na clandestinidade e no caso do PCP, “[...] no período de 1957 a 1965, foram assaltadas 40 casas clandestinas, encontradas pela PIDE e presos 122 funcionários (homens e mulheres) do PCP” (SEABRA, 1999, p.28).

A negação da existência da tortura, exercida também contra os militantes citados anteriormente, foi uma constante nos dois regimes. No Brasil, encontra-se uma referência no DOPS paulista em relação ao caso da tortura do músico chileno Victor Jara. Neste documento, é ridicularizada a denúncia da viúva Joan Jara quanto às mãos cortadas de seu marido no Estádio Nacional de Santiago, no Chile, imediatamente após o Golpe de Estado liderado por Pinochet.

Ainda no tocante a tortura, há que se enfatizar que ela não atingiu “unicamente” sua vítima, mas também sua família, bem como contribuiu para que se cristalizasse como prática policial até a atualidade, como afirma a importante pesquisadora do tema no Brasil e ativista do *Grupo Tortura Nunca Mais*, a psicóloga Cecília Coimbra:

É importante lembrar que, naquele passado recente, o opositor político foi seqüestrado, torturado, isolado, assassinado, ocultado e enterrado como indigente, perpetuando-se assim a tortura sobre seus familiares e amigos. Hoje, as mesmas práticas são aplicadas aos pobres em geral, aos excluídos, aos também chamados “perigosos”, que são aniquilados como simples objetos. O extermínio dos subalternizados tem sido plenamente justificado como uma necessária “limpeza social”, aplaudido pelas elites e por muitos segmentos médios de nossa sociedade. Como no período da ditadura militar, também hoje, nesses tempos neoliberais, o “inimigo interno” deve ser não somente calado, mas também exterminado.²⁰⁶

No Brasil, a tortura foi utilizada já durante o período colonial contra escravos africanos e indígenas. Com o intuito de obter informações de ordem política foi também prática recorrente durante o Estado Novo (1937-45). Contudo, como diria o jornalista Élio

²⁰⁶ COIMBRA, Cecília. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722001000200003&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em 13 nov. 2005.

Gaspari: “Os oficiais-generais que ordenaram, estimularam e defenderam a tortura levaram as Forças Armadas brasileiras ao maior desastre de sua história” (2002b, p.17). Gaspari faz ainda uma sugestiva comparação: “No caso brasileiro, faltou ao surto terrorista a dimensão que lhe foi atribuída. Só no segundo semestre de 1970 explodiram 140 bombas nos Estados Unidos número superior, de longe, a todas explosões ocorridas no Brasil” (2002b, p. 18). Logo, segundo o autor, apesar dos atos “terroristas”²⁰⁷ em maior quantidade, o governo norte-americano não utilizou a tortura internamente²⁰⁸. Por outro lado, a Escola das Américas e os serviços de inteligência norte-americanos forneceram cursos para agentes da repressão de inúmeras ditaduras, entre elas, as do Brasil e Portugal.

Seria de grande valia para a pesquisa histórica deste período se todos os arquivos de documentação da ditadura brasileira fossem abertos à consulta pública, logicamente, salvaguardados direitos elementares dos cidadãos.²⁰⁹ Este material contribuiria na explicação de lacunas históricas do período militar, como na elucidação das mortes e até na localização dos restos mortais dos desaparecidos políticos.²¹⁰ Um outro agravante em relação a estes

²⁰⁷ O autor, com base em parte da documentação de organizações de esquerda, utiliza-se do termo “terroristas” em detrimento do termo “revolucionário”. Logo, Gaspari opta, apesar da justificativa, por utilizar a pecha imposta pelos militares aos opositores da ditadura mediante o uso de um termo ideológico e carregado de significados ligados a atos insanos, débeis, impensados. Esta obra citada faz parte de sua coleção intitulada *Ilusões Armadas*, afora algumas incorreções, este trabalho traz uma dubiedade durante sua leitura. Há uma riqueza de detalhes, de informações que coincidem com as pesquisas até aqui realizadas em outros arquivos, resultado de uma pesquisa de grande envergadura, mas há uma questão muito incômoda que perpassa todos os volumes. Trata-se de uma pseudo-neutralidade em relação ao embate entre os setores dos militares no tocante ao Golpe e à sua continuidade. A obra maximiza a divisão entre linha dura e moderados a ponto de levar o leitor a acreditar que somente com um desses setores seria possível o Golpe e a sua manutenção por vinte anos. Na intenção de derrubar mitos e maniqueísmos, estas releituras podem atingir também um outro extremo, suavizando o papel dos militares no desenvolvimento e na agudização da violência institucional.

²⁰⁸ Durante a chamada “Guerra do Iraque” os casos de tortura aos prisioneiros iraquianos provam que esta estratégia não foi abandonada pelo Exército e pelos serviços de inteligência norte-americanos.

²⁰⁹ No Brasil, diferente desta demanda da sociedade, dois dias antes de sair da Presidência da República, Fernando Henrique Cardoso, assinou o Decreto 4.553, publicado no Diário Oficial em 30 de dezembro de 2002, ampliando o prazo de sigilo dos arquivos governamentais e possibilitando uma eterna prorrogação da documentação classificada como ultra-secreta. Muito embora tal decreto tivesse 45 dias para ser revogado, o presidente Luís Ignácio Lula da Silva, em 2004, apesar dos inúmeros protestos e críticas ao ataque à memória nacional e à inconstitucionalidade do decreto, simplesmente alterou o prazo de consulta desta documentação (de 50 para 30 anos o prazo de consulta dos documentos considerados ultra-secretos por meio da Medida Provisória nº. 228, editada em 09 de novembro de 2004). Em 2005, parte desta documentação foi liberada, com exceção daquele material enquadrado pelo próprio Governo como “ultra-secreto”.

²¹⁰ Como diria o músico brasileiro Gonzaguinha, com participação especial do MPB-4, em sua canção *Pequena memória para um tempo sem memória (a legião dos esquecidos)*: “são cruzeiros sem nomes/ sem corpos, sem

arquivos é que uma relativa parte da documentação oficial pode estar em porões das polícias estaduais, nos arquivos de delegacias da Polícia Federal, em empresas estatais, além de uma extensa documentação existente nos serviços de inteligência das Forças Armadas, no Ministério da Justiça, entre outros. Com exceção dos arquivos liberados à consulta em alguns dos DOPS,

Pastas e mais pastas com informações relevantes estão depositadas nas repartições policiais e militares e em outros lugares incertos e não sabidos. Não é preciso ir longe em busca de exemplo. Aqui mesmo, debaixo de nossos narizes, no arquivo da Delegacia da Polícia Federal de Foz do Iguaçu, milhares de documentos registram informações importantes para quem estiver interessado em pesquisar o período ditatorial. Especificamente sobre Foz do Iguaçu e região Oeste, estão lá no arquivo da PF, depositados no porão, onde antes funcionava a carceragem, documentos sobre a esquerda, movimentos sociais, conflitos de terra, imprensa, índios Avá-Guaranis, igreja e Itaipu.²¹¹

Quanto aos arquivos similares de Portugal, como a documentação da PIDE, o nome de informantes e demais envolvidos nos mais variados casos da ditadura foram ocultados, sob a justificativa de preservar a imagem dos citados, mas em detrimento do direito ao pleno conhecimento da história do país. Por outro lado, tal cuidado pode até ser plausível no que tange as informações sobre as vítimas, mas não sobre os seus algozes. Na apresentação do Guia de Exposição da PIDE/ DGS, José Mattoso explica a particularidade deste arquivo:

A violência humana nele contida não se apaziguou ainda suficientemente. Há ainda muitas feridas abertas e muita matéria confidencial que o respeito pela dignidade da pessoa humana obriga a manter secretas. A lei de bases dos Arquivos determina que as matérias relativas à vida privada seja de quem for só possam ser comunicadas 50 anos depois de sua morte. (MATTOSO, 1997, p. II).

datas/ memória de um tempo onde lutar/ por seu direito/ é um defeito que mata [...]”, presente em: GONZAGA JR., Luiz. *De volta ao começo*. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 33 rpm, stereomono, n. 064 422863D.

²¹¹ PALMAR, Aluizio. Documentos revelam participação de Itaipu na Operação Condor. In: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/Artigos.asp?Codigo=32>>. Disponível em 05 abr. 2005.

Apesar desta crescente violência por parte das ditaduras, tanto no Brasil como em Portugal, não houve uma forte oposição da direção da Igreja. Porém, setores eclesiásticos no final da década de 1960, iniciaram nos dois países uma crescente crítica às ditaduras. Esta inserção de religiosos nos movimentos de contestação ao regime ditatorial português, por sua vez, gerou preocupação à polícia política portuguesa, como atestaram três relatórios intitulados “Actividades subversivas do clero progressista”, de janeiro e março de 1970, presentes na pasta do músico José Barata Moura. Num destes documentos é registrada a ocorrência de um espetáculo musical em Azeitão, que contou com a participação de Barata Moura (que não era religioso), e que foi organizado pelos: “[...] padres Manuel Frango de Sousa e António Rodrigues Correia, párocos de Azeitão e Palmela, respectivamente”. Este evento apontaria para a PIDE a “[...] a campanha de subversão da juventude em que está empenhado o clero progressista desta cidade, e para a qual tem oferecido ambiente propício o ‘Liceu Nacional de Setúbal’ [...]”.²¹²

Neste evento, segundo o chefe do posto da PIDE local Fernando José Waldeman do Canto e Silva: “[...] pelo Barata Moura, foram cantadas as usuais ‘baladas’ tendenciosas, intituladas ‘Biafra’, ‘Morte’, ‘Telejornal’, etc. Pelo Pedro Lobo, indivíduo que está associado ao padre Fanhais nas obras que este canta, foram cantadas mais umas ‘baladas’ [...]”²¹³, além de poemas declamados por Deniz Cintra. Novamente de Setúbal viria um outro relatório²¹⁴ de espetáculo progressista que tinha entre seus músicos, além de Barata Moura, alguns religiosos como o “padre-operário” Elizário Dias de Sousa e o “‘padre’ de nome José Luis e mulher”, e que contou ainda com a presença do padre José da Felicidade Alves.

²¹² Arquivo IAN/TT, PIDE-DGS, Pasta José Barata Moura, Proc. 4386/ 71 - SR, NT-3937, Informação nº. 20/70, de 26 jan. 1970. Nesta pasta encontra-se ainda uma série de registros sobre o músico Barata Moura, como a sua ficha profissional relacionada a um contrato como professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (de onde se tornou reitor), em que consta ainda um sugestivo carimbo: “Não oferece garantia de cooperação na realização dos fins superiores do Estado. 24 set. 1971”. Afinal, era necessária um “nada consta” da DGS para a contratação de funcionários públicos. Conta ainda com um “Auto de Declarações” do músico na DGS em Lisboa em que o músico é interrogado sobre sua participação nos espetáculos e na vida política do país.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Ibidem, Informação nº. 64/70, de 24 mar. 1970.

Outro espetáculo que envolveu religiosos na mesma região, de acordo com o documento, ocorreu em 20 de dezembro de 1969 no salão da Sociedade Filarmônica Humanitária de Palmela, com o nome de Recital de Música Portuguesa. Nesta oportunidade contou com a participação de Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Barata Moura, Grupo Intróito, “Nuno Mendes, locutor do ZIP-ZIP”, e constava “[...] ainda do programa o Padre Francisco Júlio Amorim Fanhais, o Padre Fanhais, que não compareceu por motivo de doença, segundo alegaram. Foram cantadas várias canções e ditos alguns versos, todos tendenciosos e de características subversivas [...]”.²¹⁵

De acordo com este relatório, o evento foi organizado por jovens da cidade sob a justificativa de angariar fundos para uma biblioteca paroquial, mas que, na verdade, estaria ligada à uma política nacional do “ [...] ‘Clero progressista’, em íntima colaboração com diversos elementos há muito referenciados pelas suas actividades dentro do ‘P.C.P.’. Esta tarefa, segundo constou, é orientada à escala nacional por um padre de nome Magalhães, residente em Cascais”.²¹⁶ Portanto, este documento revela a preocupação da polícia política com o baixo clero que, a exemplo do Brasil, chegou a participar até mesmo no apoio logístico de grupos armados. Um diferencial deste relatório é que desta vez o chefe do posto da PIDE de Setúbal revela suas fontes, mas que podem tratar-se de pseudônimos: “[...] esta informação foi elaborada tendo por base os dados que me foram fornecidos pelos nossos colaboradores ‘Manuel Jaime’ e ‘Manuel da Igreja’”.²¹⁷

Em Portugal, um outro marco deste conflito entre a Igreja progressista e o regime foi o caso do cerco policial à Capela do Rato²¹⁸ (em Lisboa) durante uma vigília realizada contra a ditadura e contra a guerra colonial, no final de dezembro de 1972. No Brasil, um dos casos

²¹⁵ Arquivo IAN/TT, PIDE-DGS, Pasta José Barata Moura, Proc. 4386/ 71 - SR, NT-3937, Informação nº. 1/70, de 03 jan. 1970.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Não bastasse a repressão, havia ainda a proibição de se divulgar o caso, como aparece numa circular confidencial da DGS de nº 12427 (conforme cópia existente no Centro de Documentação 25 de Abril), que proibia em todo país uma relação de livros, entre eles *O caso da Capela do Rato no Supremo Tribunal Administrativo*, de Francisco Zenha (e outros), da Editora Afrontamento.

mais conflituosos esteve ligado ao esquema de fuga de militantes políticos brasileiros com o apoio dos dominicanos. Apesar do empenho político do baixo clero, a cúpula da Igreja manteve seu apoio aos regimes, porém de forma mais discreta após os relatos e denúncias de tortura e de mortes.

No Brasil, alguns dos arcebispos de extrema direita mantiveram de forma ferrenha o apoio aos militares, inclusive recusando-se a interceder por religiosos presos e torturados. Homens e mulheres foram abandonados por parte da direção da Igreja no Brasil e no Vaticano. Apesar disso, alguns líderes destacaram-se na luta contra a ditadura, como D. Paulo Evaristo Arns, D. Hélder Câmara, D. José Maria Pires e D. Pedro Casaldaliga²¹⁹, entre outros.

Os contatos entre as ditaduras portuguesa e brasileira podem ser observados nos arquivos das polícias políticas de ambos os países, em particular, entre as décadas de 1960 e 1970. Por exemplo, no campo cultural, as peças teatrais portuguesas apresentadas no exterior eram visadas pela Censura em Portugal e durante sua apresentação no estrangeiro eram conferidas pelos cônsules portugueses (AZEVEDO, 1999, p. 190). Neste contexto, as embaixadas são importantes pontos de apoio entre um governo e outro. Logo, o embaixador português recebia informações do DOPS que, por sua vez, também as enviava diretamente à PIDE. Em Portugal, o embaixador brasileiro desenvolveu a mesma função após o Golpe de 1964.

Um tema freqüente destes relatórios está ligado também às atividades dos estudantes portugueses e brasileiros. Por exemplo, em um documento secreto do arquivo da PIDE, em que aparece um título “Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro”, revela um relatório geral da “semana de 14 a 20 de janeiro de 1962”, feito por um informante não identificado, para a Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro e reencaminhado à PIDE. Neste relatório fica claro

²¹⁹ No Arquivo do DOPS/ PR, em sua ficha individual de n.º 29.141, de 10/03/80, consta que “participou de Ato Público realizado no Colégio Estadual do Paraná, dia 29-02-80, ocasião em que foi discutida a devolução de terras dos índios Kaingang”. Há que se ressaltar sua atuação também no campo musical ao lado de Milton Nascimento e Pedro Terra na composição do disco *Missa dos Quilombos*, de 1982.

que o informante participava dos círculos denunciados mediante informações pormenorizadas das ações dos antissalazaristas portugueses no Brasil. No relato são explicitadas tais relações entre as polícias políticas: “Entre as minhas relações nos meios jornalistas, figura Henrique Cabanas, da ‘Última Hora’, e da UNE, membro do Partido Comunista e fichado por isso no DOPS [...]”.²²⁰

Na mesma fonte foram informadas ainda as atividades dos portugueses antissalazaristas do Uruguai, em particular a publicação do jornal *Portugal Livre*, editado em Montevideu. Também foi registrada a atuação da *União Portuguesa de Estudantes do Brasil* e pormenores sobre suas assembleias. Informou sobre o fim do jornal *Oposição Portuguesa*, veículo de crítica à ditadura salazarista. Sua relação com setores oposicionistas é ainda mais explícita na seguinte passagem:

Há dias tive ocasião de ser apresentado a um estudante de direito, de São Paulo, ex-presidente da UNE, Volney Correia Leite Morais Júnior²²¹, de origem portuguesa, membro do Partido Comunista Brasileiro, assim como o pai, e morador em São Paulo [...] esteve no verão passado em Lisboa, a caminho de Moscovo, onde participou no Fórum Mundial da Juventude. Ali conheceu alguns portugueses membros da delegação da juventude portuguesa [...] Rio de Janeiro, 20 de Janeiro de 1962.²²²

No mesmo processo acima consta também um documento com seis páginas intitulado: “Informações sobre o comunismo mundial”, relatando o período referente a uma semana de junho de 1961, anexado à informação sobre Volney em razão de um tópico sobre o Fórum da Juventude Mundial. No canto superior da primeira página desta fonte vem a seguinte nota: “Extrate-se para as organizações, países e indivíduos”. Neste relatório constam informações sobre os partidos comunistas no Peru, China, URSS, Uruguai, Alemanha, da “África Negra”,

²²⁰ Arquivo IAN/TT, PIDE-DGS, Proc. 2563, CI(2), NT-7217, p. 106 (este número de página aparece escrito à mão no documento, embora não houvesse uma sequência ou uma totalidade destas).

²²¹ Atuou até 2005, como Juiz do Tribunal de Alçada Criminal de São Paulo.

²²² Arquivo IAN/TT, PIDE-DGS, Proc. 2563, CI(2), NT-7217, p. 107.

da Índia, até mesmo uma informação sobre um festival de cinema em Leipzig. Há duas informações sobre o Brasil. A primeira alerta que a “União Nacional dos Estudantes do Brasil (UNEB)” convidou “a primeira delegação soviética de estudantes que visita[va] o Brasil”. A outra informa sobre as ações do PC do B em manifestações favoráveis a Fidel Castro e sobre a viagem de cerca de 300 militantes comunistas a Cuba, com as despesas “pagas pela Embaixada da URSS do Montevideo”.²²³

Estes relatórios, na maioria das vezes, parecem ter sido feitos por pessoas infiltradas em movimentos de oposição política. Por exemplo, entre 1962 e 1964, há uma série deles assinados por Pedro da Silveira sobre as atividades de portugueses exilados no Brasil, como Camilo Tavares Mortágua e Alípio de Freitas, além de informações sobre o movimento estudantil, sobre africanos ligados aos movimentos de libertação colonial e informações pormenorizadas sobre os temas discutidos em reuniões de oposicionistas.

Este tipo de relatório não é incomum. Porém, há que se enfatizar que tal informe não é neutro, nem mesmo uma prova irrefutável da infiltração, afinal o informante vende justamente essa imagem de que é portador de uma informação incontestável, o que pode não ser verdade ou ainda pode fazer uso de um outro informante. De qualquer maneira, o exemplo utilizado caracteriza uma das facetas da ação das Embaixadas no campo da espionagem política.

Estes contatos entre as duas ditaduras são mais claros nas décadas de 1950 e 1960, ao menos na documentação dos DOPS. É provável que o período que abrange o final da década de 1960 e o início da de 1970 esteja coberto também pelo serviço de algum outro órgão, como o SNI ou pelas Divisões de Serviços de Informações espalhadas pelo país. No DOPS/ PE foi encontrado um dossiê intitulado *Portugal*²²⁴ (que reúne uma documentação diversa nos assuntos e no período abrangido) e adensado posteriormente por outros informes. Nele, consta

²²³ Arquivo IAN/TT, PIDE-DGS, Proc. 2563, CI(2), NT-7217, p. 05.

²²⁴ Ficha *Portugal*, n. ° 30318, registro inicial: 1957, Arquivo do DOPS/ PE, Arquivo Público do Estado de Pernambuco. No mesmo dossiê consta ainda uma carta de Plínio Salgado “aos integralistas” concluída pelo jargão: “pelo bem do Brasil”, aliás, semelhante ao “A bem da Nação” que figurava em ampla documentação oficial da ditadura salazarista.

um esquema de blindagem à visita ao Brasil do Presidente “eleito” de Portugal, Craveiro Lopes, em 1957, sendo registrados, além de planos de percurso da comitiva e de mobilização de pessoal, também um mapeamento da oposição política através de um “relatório de registro de estrangeiros”. Em 1961, este dossiê seria adensado com informações sobre o jornalista português Miguel Urbano Tavares, cujo registro inicial data de 29 de janeiro de 1961.

Sobre esta visita de Craveiro em 1957 também denunciou o escritor português Edgar Rodrigues, exilado no Brasil a partir de 1951, que no Hotel Guanabara estavam hospedados agentes da PIDE para, segundo o escritor, “limpar o terreno” antes da chegada da comitiva de Craveiro. Esta operação teria movimentado a: “[...] organização policial do fascismo salazarista, cujos agentes chegaram munidos da lista dos nomes dos perigosos opositores ao governo português, para com a ajuda da Polícia brasileira deter os subversivos lusitanos” (RODRIGUES, 1975, p.30). Esta lista citada deve ser a mesma que consta no arquivo do DOPS de Pernambuco, o que comprovaria esta estratégia das duas polícias realizada em pleno governo democrático do Presidente “bossa-nova”, Juscelino Kubistchek. Estas relações podem ser explicadas, em parte, pelas especificidades das políticas estaduais, a quais estavam submetidos os DOPS.

Apesar de não serem encontradas as fichas do casal Nora Ney e Jorge Goulart nos arquivos da PIDE, eles viveram em Portugal em 1969. Estiveram entre os primeiros músicos perseguidos pelos militares brasileiros imediatamente ao Golpe de 1964, quando faziam parte do *casting* da Rádio Nacional, sendo sumariamente despedidos. Além da impossibilidade de exercerem seu ofício tiveram que responder ainda a inquéritos militares. O casal aparece em documentação do DEOPS²²⁵ como ligados ao *Partido Comunista Brasileiro*, numa suposta

²²⁵ Apesar do nome distinto, DEOPS é a sigla do DOPS paulista. Embora chamados de DOPS, há uma alternância do significado da sigla até mesmo na documentação oficial, como Divisão, Delegacia ou Departamento de Ordem Política e Social, que no caso paulista foi criado pela Lei nº. 2034, de 30 de dezembro de 1924. Em 1944, levaria o nome de Delegacia e, em 1945, de Departamento. Em 1975, passou a se chamar Departamento Estadual de Ordem Política e Social - DEOPS, muito embora a lei não tenha sido modificada.

“base de artistas”.²²⁶ Já antes do Golpe Militar, tinham seus nomes sob suspeita, como transparece na ficha de Carlos Lyra no DEOPS em que consta um abaixo-assinado de adesão ao Congresso Continental de Solidariedade a Cuba, em que figuram, além do nome do fichado, os de Nora e Jorge, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Lago, Augusto Boal, Cartola e Carmen Silva, entre outros.²²⁷

A cantora Nora Ney também aparece nas fichas do DEOPS citada com seu nome de batismo: Iracema Ferreira. Ela foi referenciada em março de 1976 devido à sua participação em movimentos feministas.²²⁸ Contudo, a maior preocupação da ditadura tinha origem num fato verídico, ou seja, a vinculação do casal com os grupos de esquerda, afinal, participaram do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), foram ligados organicamente ao PCB, tiveram passagens pela antiga URSS²²⁹, Hungria, Alemanha Oriental e China. Nesse sentido, eles foram os primeiros artistas brasileiros a realizar espetáculos nestes países, a partir de 1958. Participaram dos *Encontros Mundiais da Juventude pela Paz*, em Viena, nos anos de 1960 e 1962, eventos que em Portugal deixaram em alerta a PIDE, que impediu a troca de correspondência e de convites para que opositoristas portugueses não participassem destes Encontros.

²²⁶ Pasta 30-C-1-24337, prontuário de Nora Ney, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo. No mesmo documento são elencados os músicos: Vinicius de Moraes, Toquinho, MPB-4, Chico Buarque, Edu da Gaita, Mário Lago, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Jararaca, Caetano Veloso; além dos artistas e autores de novelas: Dionísio de Azevedo, Carlos Vereza, Dias Gomes, Janete Clair, Ivani Ribeiro. Sem data ou identificação.

²²⁷ Pasta 30-C-22-1529, prontuário de Carlos Lyra, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo. O documento é datado de fevereiro de 1963 e originado da Guanabara.

²²⁸ Pasta 50-J-0-4510, prontuário de Iracema Ferreira, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo. Este documento, apesar de ser datado de 1976, traz uma informação de 1963. Há que enfatizar que esta militância vem de longa data. Já em 1961 estava associada à Liga Feminina da Guanabara, por sua vez vinculada à FIMD – Federação Internacional de Mulheres Democráticas. Ver mais informações em: MORAIS, Washington. *Nora Ney: a pioneira do rock no Brasil*. São Paulo: Edicon, 1997, cujo título apresenta outra faceta da cantora, o fato de ter sido a primeira a gravar um *rock* no Brasil: a canção *Rock Around the Clock*, numa versão do original em inglês, mas com título em português (*Ronda das Horas*), em 1955.

²²⁹ Segundo depoimento de Jorge Goulart a Alcir Lenharo, nestes anos os compositores brasileiros Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro eram executados na Rádio de Moscou em pé de igualdade com os grandes compositores. Na Rússia conheceram um músico brasileiro que partiu do Brasil à época do Golpe de 1937 que inaugurou a ditadura do Estado Novo varguista. Era Tito Ramalho, amigo de Jorge Amado, que, por Jorge Goulart, enviou novas músicas para que ele aumentasse seu repertório. Este músico fugiu da Alemanha nazista, indo para a Áustria, Polônia até exilar-se na Rússia. Para completar sua “discreta” trajetória, chegou a se apresentar na *front* da Segunda Guerra (LENHARO, 1995, p. 240).

O fato é que, de acordo com Alcir Lenharo, durante a estada do casal em Portugal, trabalharam: “[...] com alguma dificuldade. No início de ordem política. Agentes da PIDE que atuavam como motoristas de táxi, garçons, dirigiam-lhes provocações em lugares públicos. Até mesmo nos shows havia quem os provocasse, chamando-os de comunistas” (1995, p. 255). O que provavelmente explicaria tal clima encontrado pelo casal teria a mesma origem nas trocas de informações entre as ditaduras, nos relatórios regulares feitos pelos adidos militares e demais corpos diplomáticos. Por intermédio de um deputado português ligado ao governo, as provocações tiveram fim e a dupla chegou a participar, ao lado da violonista brasileira Rosinha de Valença, de atuações na TV portuguesa. Durante o ano de 1969, também fizeram excursões pelas colônias, ou de acordo com o eufemismo oficial, pela “África Portuguesa”, com um relativo êxito, de acordo com Lenharo (1995, p. 256). Entretanto, problemas de ordem pessoal levaram o casal a retornar ao Brasil.

Uma nova leva de exilados brasileiros para Portugal volta a ocorrer com a Revolução dos Cravos: “[...] diante desses fatos, Portugal passou a atrair exilados de vários países, principalmente da América Latina, conforme relata Gilvan Rocha, os quais foram concentrados numa colônia de férias de trabalhadores na Costa da Caparica” (CORTEZ, 2000, p. 656). Uma parte dos brasileiros atuou junto aos movimentos de libertação colonial e alguns estiveram ligados ao Instituto de Ação Cultural (IDAC), fundado por exilados brasileiros, com destaque para Paulo Freire, em janeiro de 1971, em Genebra. Até por volta de 1979, este grupo realizou: “[...] trabalhos em torno de educação formal; assessoria a governos em programas de formação de cooperantes e de desenvolvimento; pesquisa/ação na área de mulheres; programas nacionais de planejamento para a alfabetização (em países africanos) [...]”.²³⁰

²³⁰ Disponível em: <http://www.rits.org.br/perfil/mostra_instituicao.cfm?codigo_instituicao=29>. Acesso em: 03 out. 2005. Em 1980, o IDAC transferiu-se para o Brasil e desde então atua na área de projetos sociais.

Os órgãos de repressão dos dois países, apesar dos regimes autoritários e do uso da tortura em comum, enfrentavam realidades distintas, afinal significativos setores militares portugueses já se voltavam contra a ditadura a partir do final da década de 1960, principalmente devido à fratricida Guerra Colonial empreendida na África. Apesar destas diferenças houve entre 1964 e 1974 uma colaboração entre a PIDE/ DGS e os DOPS, em particular, do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A pesquisa junto aos arquivos da PIDE/ DGS comprova esta relação, como indica uma troca de ofícios²³¹ entre o Inspetor da DGS, Silvio da Costa Mortágua e o Delegado Titular da Delegacia Especializada de Ordem Política, de São Paulo, Alcides Cintra Bueno Filho. Este último delegado, conhecido por “Porquinho”, esteve ligado a uma série de casos de tortura e desaparecimento de presos políticos. Aparece também como torturador em lista do grupo *Tortura Nunca Mais*.²³² Foi escolhido pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury e pelo atual senador Romeu Tuma para ser o “coveiro oficial” do DOPS paulista, como o responsável pelo desaparecimento dos corpos dos presos. Sua competência nesta atividade ao menos lhe rendeu um nome de rua na cidade de São Paulo, na Vila Amália.

O delegado “Porquinho”, em ofício 001/73 datado de 30 de janeiro de 1973, registra: “Conforme o combinado, encaminho a V. S. toda a propaganda apreendida por esta Delegacia Especializada de Ordem Política, proveniente de vários países e que tratam de propaganda política portuguesa”.²³³ Em resposta, o inspetor da DGS, agradece e afirma:

Verifiquei que todos aqueles documentos foram endereçados à redacção do Jornal ‘Portugal Democrático’, na Rua Libero Badaró. Como sei que de Portugal seguem notícias falsas e tendenciosas também endereçadas à redacção do mesmo ‘jornaleco’, muito grato lhe ficaria, fizesse accionar os seus Serviços no sentido de detectar tais notícias e delas fazer remessa, por fotocópia, sem interrupção do seu destino [...].²³⁴

²³¹ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 965, CI (2), NT-7023.

²³² Disponível em: <http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mil/mil_lista_torturadores/mil_lis2_a_a.htm>. Acesso em 14 jan. 2006.

²³³ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 965 CI (2), NT-7023.

²³⁴ Idem.

Há de se notar que o principal jornal de oposição à ditadura portuguesa no Brasil teve seus passos observados pela polícia brasileira também em razão dos interesses do Governo português. Quanto à sugestão de não interromper o destino das cartas, dada pelo inspetor, denota uma estratégia utilizada pela ditadura portuguesa ao violar as correspondências, fotocopiá-las e reenviá-las ao destinatário. Segundo o ativista político português António Brotas em depoimento ao autor, a primeira máquina fotocopidora a entrar em Portugal foi comprada justamente para este fim.

Como demonstrado anteriormente, a documentação do arquivo da PIDE/DGS revela que antes mesmo do Golpe de 1964 no Brasil já havia um trânsito entre a polícia brasileira e o Governo português. Numa informação de 11 de outubro de 1960, é pedida uma reunião do “Inspetor da Divisão de Polícia Política e Social do Departamento Federal de Segurança Pública do Brasil”²³⁵, Alberto J. Soares, com o Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, António de Oliveira Salazar. O informe também apresenta este brasileiro como informante da Embaixada de Portugal no Brasil e como portador de informações relevantes: “especialmente em todos os incidentes levantados pelo ex-general [Humberto] Delgado desde a sua chegada ali [...] está há trinta anos em contacto com as atividades políticas do Brasil [...]”. Além disso, enfatiza a importância de se obter informações em relação à sucessão presidencial: “Parece conhecer em detalhe elementos que caracterizam a personalidade do futuro presidente do Brasil, Doutor Jânio Quadros, que se reputam úteis [...]”. Por fim, completa: “Amigo e colaborador devotado de todos os elementos da colônia portuguesa que apóiam o Governo português”.²³⁶

O referido general Humberto Delgado no documento em apreço foi o candidato de oposição ao Governo de Salazar em 1958 e, muito embora os claros sinais de vitória, foi derrotado e sobre este resultado pesou a acusação de mais uma fraude eleitoral no

²³⁵ Órgão pertencente ao Distrito Federal.

²³⁶ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 965 CI (2), NT-7023. Com duas anotações: “Abrir processo CI-2 para ‘Polícia Brasileira’” e “O original foi enviado a S. E. o Presidente do Conselho”.

salazarismo. Tal fato também levou à expulsão de Portugal do jornalista brasileiro Domingos de Lucca Júnior que cobria estas eleições e que teria apontado estas evidências de fraude eleitoral.

Em razão de sua importância como líder oposicionista e as ameaças sofridas, o General se asilou na Embaixada brasileira em Lisboa, o que levou a um intenso debate em Portugal e entre os dois governos. O governo de Salazar teve um significativo apoio na Imprensa brasileira por intermédio da cadeia *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, simpatizante do ditador e desafeto de Delgado. Ao final de três meses e mediante o apoio do embaixador brasileiro Álvaro Lins e de setores da sociedade brasileira, o General desembarcava no Brasil, onde continuou sua campanha contra a ditadura portuguesa. Sua trajetória de maior oposicionista em atividade seria barrada com seu assassinato e de sua secretária brasileira, em 1965, na Espanha, próximo da fronteira com Portugal, por agentes da PIDE. Este caso denota até que ponto chegavam as forças de repressão da ditadura portuguesa, como se verá melhor no próximo subcapítulo.

2.1 A REPRESSÃO PORTUGUESA: OUVEM-SE OS GRITOS, NA NOITE ABAFADA

Com o golpe de 28 de maio de 1926, Portugal foi lançado num processo de fascitização nos mais diferentes campos: cultural, político, educacional e intelectual. Apesar da diferença entre os sistemas políticos criados na Itália e na Alemanha, a ditadura instituiu mecanismos que remetiam à política fascista e nazista. Para a implementação destes complexos foram criadas, progressivamente, estruturas de cooptação, de divulgação e, marcadamente, de repressão.

Em seu trabalho sobre os manuais escolares durante a ditadura, Maria Augusta Diniz analisa o processo educacional português e reflete sobre sua verticalização cada vez maior e seu controle pela ditadura por meio das escolas de formação de professores, da diminuição da escola obrigatória de cinco para três anos²³⁷, do controle e da inculcação ideológica por meio dos manuais, em particular, dos textos literários. A autora descreve o papel da educação primária e a criação da OMEN, em 1935:

As crianças são “usadas” como transmissoras junto das famílias das idéias nacionalistas aprendidas na escola. Em contrapartida, a família não tinha nenhum meio de influenciar a instituição escolar [...] Foi também criada a Obra das Mães pela Educação Nacional. Destinava-se a estimular a acção educativa da família, com um notório objectivo de natureza política. (DINIZ, 1994, p.37).²³⁸

Os músicos que no início da década de 1960 tinham de vinte a trinta anos de idade, conviveram com estas estruturas criadas principalmente na década de 1930, após a implantação do Estado Novo em 1933. Em 1936, é criada a Fundação Nacional para a Alegria

²³⁷ Base III da Reforma do Ensino Primário. Dec. – Lei n.º 1699, de 20-5-1938. In: Maria A. Diniz, *op. cit.*, p. 37.

²³⁸ Ver ainda outro estudo sobre a ideologia nos livros didáticos, entre 1850-1968: SILVEIRA, Paula. Os valores do quotidiano no Estado Novo: ruptura ou continuidade? In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p.303-20.

no Trabalho (FNAT), influenciada pela experiência alemã e obra da preocupação com a valorização do trabalho como marca de um carácter nacional. Pelo Decreto-Lei nº. 26611/36 foi criada a Mocidade Portuguesa (MP) que: “[...] abrange toda a juventude, escolar ou não, e tem por fim estimular o desenvolvimento da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar.” (DINIZ, 1994, p.36).

Estas instituições buscavam exercer uma forte influência nas escolas por meio do controle dos alunos numa complexa rede de denúncias e cooptação:

Assiste-se a um progressivo retrocesso da perspectiva educacional dos governantes, marcado por uma matriz fiscalizadora, repressiva, de cariz político-ideológico. A preocupação fundamental da Escola Salazarista é o endoutrinação ideológico, encontrando-se a perspectiva nacionalista claramente consagrada, não só nos discursos oficiais, como nos preâmbulos e demais articulados da avalanche de normativos então publicados.
(CASTRO, 1995, p. 39).

Havia uma pressão sobre os jovens para que estes se vinculassem às associações ligadas ao salazarismo. Não obstante, ser direção da MP e de outras instituições salazaristas não garantia acesso ao controle de postos no governo, muito pelo contrário. Segundo o historiador António Costa Pinto (2001), foram raros os que chegaram a ministros ou mesmo a postos da administração local. Os partidos políticos também não eram aceitos, para tanto Salazar criou um partido único, aliás, não chamado de partido pelo Governo, conforme o Capítulo I, art. 1º, de seu estatuto: “A União Nacional é uma associação sem carácter de partido e independente do Estado, destinada a assegurar, a ordem cívica [...]”. No capítulo III, art. 5º, afirmava que os direitos e as liberdades individuais “não podem ir contra os da sociedade, ou contra a moral, e podem ser legalmente suspensos se o exigir a salvação comum” (CAMPOS, s.d/ a, 210-11).

No mesmo caminho, foi constituída a Legião Portuguesa (LP), em 1936, resultado de um conceito salazarista de “nação armada”, era uma milícia criada para defender a Pátria e a ordem social numa instituição: “[...] antidemocrática e anticomunista. Estava organizada em vários corpos, serviços e gabinetes especializados, como a Força Automóvel de Choque, a Brigada Naval, o Serviço de Informações, os Serviços de Escuta e o Gabinete de Acção Cultural.” (AZEVEDO, 1999, p. 304). Quando da passagem das tropas brasileiras, vindas da Itália, ao cabo da Segunda Guerra, houve um desfile das mesmas por Lisboa, que contraditoriamente foram recepcionadas por membros da LP e da MP com a saudação fascista do punho erguido (CAMPOS, s./d. b, p.76). Ao voltarem para o Brasil, apesar de terem lutado contra o fascismo e o nazismo na Europa, também encontrariam uma ditadura em seu país natal.

Voltando ao caso português, não havia somente o uso da cooptação ou da inculcação junto à população, desde o início as prisões na ditadura foram amplamente utilizadas. A oposição foi alvo de uma verdadeira caça pela polícia política da ditadura salazarista, a PIDE, criada no início dos anos 30 e substituída em 24 de novembro de 1969 pela DGS. Não obstante a mudança de nome, a política repressiva permaneceu, com a população denominando ainda a polícia de “PIDE-DGS”. Por meio da tortura, assassinatos e prisões, a PIDE foi inviabilizando a organização de setores como o do operariado, dos estudantes, dos partidos políticos clandestinos e dos artistas.

Esta polícia política estendia sua ação para além de Portugal, prendendo e assassinando opositores em outros países, a exemplo das colônias africanas. Os *pides*, como eram chamados, também eram encarregados de assistirem aos shows dos músicos considerados perigosos pelo regime. A despeito do longo período de ditadura, este recorte histórico feito até aqui abarca diferentes fases do salazarismo como discute o líder do Partido Comunista Português, Álvaro Cunhal (1995). Estas diferentes etapas foram enfatizadas por

Artur Portela em razão de suas: “[...] várias políticas e econômicas, várias políticas estrangeiras, várias políticas coloniais. Regime de instabilidade ministerial (Salazar foi derrubando, implacavelmente seus próprios governos, a golpes de cartão-visita), o salazarismo não teve uma política cultural continuada” (1987, p. 129).

Esta seqüência de mudanças no interior de uma mesma ditadura teve seu fim com a *Revolução dos Cravos*. Foi a queda de um regime que, se não foi uníssono em suas políticas, conseguiu se manter por 48 anos. O principal motivo da crescente insatisfação dos militares vinha da Guerra Colonial contra os movimentos de libertação de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. Uma outra causa para esta crescente insatisfação esteve relacionada à publicação do Decreto-Lei n.º 353 de 13 de Julho de 1973, que possibilitava aos militares de segunda linha obterem promoções mediante um curso intensivo na Academia Militar, promoções estas só possíveis aos capitães do quadro permanente após um longo processo. Um novo decreto foi feito, mas também não alterou a situação dos capitães do quadro permanente.

Iniciados em 1961, os combates na África traduziram-se numa experiência traumática para os soldados e seus familiares, muito embora a tragédia tenha sido incomparavelmente maior para os africanos, e não só no período da guerra. Do lado português, calcula-se que 190 mil portugueses combateram na África e cujo: “[...] número de mortos é de 3.258 em Angola, 2.692 em Moçambique e 2.070 na Guiné; podem acrescentar-se a estes números o total de feridos nas três frentes, que é de 26.223” (ANDRADE, 2002, p. 183). Um outro levantamento destas baixas foi divulgado pela *Revista Visão*, informando que havia, em 1973, 150 mil portugueses na guerra, e que o número de mortos foi de 8.803 e de deficientes físicos gerados pelos combates (ou pelas minas terrestres) chegou a 15.507 soldados.²³⁹ Sem contar ainda o clima de terror psicológico gerado nessas frentes e mesmo entre os que estavam se preparando para a partida para a África. Some-se a isso a insatisfação dos familiares dos soldados com a

²³⁹ Guerra Colonial: treze anos de solidão. *Visão – Suplemento Especial 25 Abril 74*. Lisboa, 15 abr. 2004, p. 52.

partida de seus filhos, irmãos ou maridos para a Guerra ou para a deserção no exterior.

A Guerra Colonial também despertou a preocupação da ditadura brasileira, fato observável até mesmo na documentação dos DOPS. Numa pasta do arquivo do DEOPS encontra-se um exemplar do livro *Guerra Colonial em Moçambique*, do padre Luis Afonso da Costa.²⁴⁰ Consta na mesma pasta uma cópia de uma carta do Governo-Geral de Angola, assinada por António Alves Rosa Coutinho e endereçada à Agostinho Neto. Nesta correspondência, o Vice-Almirante português sugere ao líder revolucionário que incite os militantes do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)²⁴¹ para que barbarizem os brancos que apóiam a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Esta carta teve uma grande circulação na imprensa e trazia também em seu conteúdo uma suposta relação entre o PCP e este plano de ataque preferencial às mulheres, crianças e velhos. Tal documento é tão cruel que prontamente sugere que seja um documento falsificado.

Em meio à violenta Guerra Colonial, muitos dos militares portugueses encontravam nas canções de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Luís Cília, entre outros músicos, um exercício de lembrança de seu país e familiares, bem como um meio de politização e de elaboração de uma crescente crítica à guerra e à exploração dos africanos. É comum no relato destes soldados a afirmação de que ouviam nos acampamentos este cancionero e que era corriqueira a circulação destes pequenos discos, mesmo entre a oficialidade. A relação entre este cancionero também é explicada pela origem universitária de parte desta geração de militares, justamente o ambiente de onde teria se desenvolvido e surgido a canção moderna de contestação política.

Logo, não foi surpresa a opção da utilização de duas destas canções como senhas para

²⁴⁰ Pasta 50-E-29-220, datado de 05 mai. 1977, Arquivo do Estado de São Paulo, Arquivo DEOPS.

²⁴¹ Chico Buarque faz uma referência ao movimento em sua canção *Morena de Angola*, de 1980 e sucesso na voz de Clara Nunes: “[...] Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/ Morena, bichinha danada, minha camarada do MPLA”.

a saída dos quartéis. Os capitães responsáveis pela revolução necessitavam de dois sinais para que o movimento revolucionário se iniciasse na madrugada do 25 de Abril de 1974. Segundo Otelo Saraiva de Carvalho, um dos organizadores da operação, o locutor da *Rádio Clube*, João Dinis, propôs *E depois do Adeus*, interpretada por Paulo de Carvalho, vencedora do festival da RTP e apresentada no Festival de Brighton, Inglaterra, naquele mesmo mês. Sugestão aceita, haveria de se pensar numa outra canção mais incisiva.

O segundo sinal deveria vir, ainda segundo Carvalho, de uma canção de José Afonso, e a escolhida foi *Venham mais cinco*: “[...] A bucha é dura/ mais dura é a razão/ que a sustém/ só nesta rusga/ não há lugar/ para os filhos da mãe”.²⁴² Porém, os militares lembraram que aquela canção estava *proibida* pela direção da Rádio e optaram por *Grândola, Vila Morena*, do mesmo compositor, que três semanas antes tinha sido cantada por cerca de cinco mil pessoas num espetáculo na grande sala do Coliseu, em Lisboa:

E às vinte e quatro horas, de norte a sul do País, dedos ágeis e nervosos sintonizam, em centenas de aparelhos de rádio, o início do programa Limite, radiodifundido através dos emissores da Rádio Renascença, em locução de Paulo Coelho e Leite de Vasconcelos. E é a voz deste último que ouvimos, cerca da meia-noite e vinte, recitando com calor a primeira quadra do poema de Grândola, Vila Morena, logo seguida do bater cadenciado dos passos na estrada e da voz inconfundível de Zeca Afonso entoando a canção (CARVALHO, 1998, p. 311).

Esta é apenas uma das inúmeras narrativas sobre o evento envolvendo a canção de José Afonso. O diferencial parte do fato de ser fruto das memórias escritas por este que participou da escolha das canções e, principalmente, da organização da revolução em si.

²⁴² Esta canção foi gravada em 1973, mas parece tratar de Salazar que havia morrido três anos antes. Afinal, depois de cair da cadeira, em agosto de 1968, foi exonerado pelo Presidente da República de seu cargo de Presidente do Conselho. Acredita-se que ele tenha vivido um período senil e que no início sequer sabia que não era mais o Presidente do Conselho (como ficou claro numa entrevista a um jornal francês, cerca de um ano depois de seu afastamento). É a esta fase que parece se referir a irônica letra da canção: “[...] Se o velho estica/ eu fico por cá/ se tem má pinta/ dá-lhe um apito/ e põe-no a andar/ de espada à cinta/ já crê que é rei/ d’aquém, e d’além-Mar [...]”. In: AFONSO, José. *Venham mais cinco*. Orfeu, 1973, nº. STAT-017.

Nesse sentido, há uma recorrência em inúmeras obras²⁴³, portuguesas ou brasileiras, sobre o tema, por construírem uma linha narrativa semelhante: o ato heróico da revolução e sua relação com este compositor da chamada “canção de intervenção”, que para o próprio José Afonso era a “canção de réplica”. Não é apenas o tema trazido pela canção de José Afonso, a luta popular contra a opressão, que seria o *leitmotiv* da escolha pelos tenentes. Zeca Afonso representava um setor importante da cultura nacional de oposição política ao regime.

Todavia, não foi apenas o Zeca o único a ser ouvido pela oposição e vigiado pela ditadura. Em seu livro *Cantores de Abril*, Eduardo Raposo realiza várias entrevistas com músicos da canção portuguesa. Nesta obra, Luís Cília relata ao autor seus shows pela Espanha, como em 1971, em Santiago de Compostela: ““um espectáculo memorável, com grande impacto político, com a Guarda Civil à volta”” (RAPOSO, 2000, p.150). Entretanto, como comprova a pesquisa de Raposo junto ao Arquivo da PIDE/DGS, à volta também estavam informantes do Cônsul português que, prontamente, repassou tais informes à polícia portuguesa. Por fim, os laços entre as ditaduras aparecem com a proibição do mesmo show de Cília em Coruña, bem como a aplicação de uma multa efetuada pelo Governador Civil. Um ano mais tarde seria a vez do músico José Afonso apresentar-se naquela mesma cidade: “Então, em 10 de maio de 1972, o Zeca canta pela primeira vez, frente a um público numeroso, num recital individual, em Santiago de Compostela. Então se emociona e, sem estar previsto, canta pela primeira vez a Grândola, Vila Morena” (RAPOSO, 2000, p. 41).

O músico Benedicto, um dos integrantes da *nova canción galega*, foi um dos que estreitou laços dos galegos com os portugueses. Segundo Claudín (1981, p. 120), ele trabalhou durante o ano de 1973 em Portugal, com José Afonso, mas este intercâmbio não se

²⁴³ Para citar algumas delas: LETRIA, José Jorge. *A canção política em Portugal*. Porto, Almagráfica, 1978; DOSSIER *A Revolução das Flores: do 25 de abril ao governo provisório*. Lisboa: Editorial Áster, s./d.; AUDIBERT, Pierre. *Portugal: os novos centuriões*. São Paulo: Difel, 1975; FRUET, Luiz Henrique. *Portugal, hoje: anarquistas e monarquistas andam soltos pelas ruas*. São Paulo: Editora Arte & Texto, 1975; TINHORÃO, José Ramos. O encanto histórico da palavra cantada. In: *Ao Encontro da Palavra Cantada. – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 200-6.

resumiu ao Zeca, também José Mário Branco, Fausto, Sérgio Godinho e Vitorino fizeram parte desta movimentação internacional. Como foi afirmado anteriormente, a Universidade nestes países serviu como um frutífero campo para novas experiências musicais e contatos entre músicos de diferentes países e regiões, como ocorreu com o próprio Benedicto García Villar: “En el mes de abril de 68, el día 26, se celebra en la Facultad de Medicina en Santiago aquel primer Festival de la Canción Galega en el que participan Xavier, Moscoso, Araguas Guillermo Rojo y él” (CLAUDÍN, 1981, p. 121). Enquanto na Espanha combatia-se o chamado “nacional-flamenquismo” (expressão de Francisco Almazán), em Portugal os cantores de intervenção faziam frente ao que se denominou então de “nacional-cançonetismo” (divulgada por José Cardoso Pires), ambos gêneros musicais harmônicos para os regimes ditatoriais.

A pasta de José Afonso no arquivo da PIDE abarca uma documentação numerosa e diversificada. Repetem-se dezenas de relatórios de espetáculos (como o de Grândola, em 19 de janeiro de 1970) que contaram com a participação de Zeca e de algum agente ou informante que produziu a informação. Em vários destes eventos também é citada a participação do músico Rui de Melo Pato que lhe acompanhou em inúmeros shows e gravações. A ficha de Rui Pato na PIDE traz um histórico de sua participação no movimento estudantil a partir de 1963 e uma abundante coletânea de informes sobre sua participação em espetáculos.²⁴⁴

Apesar de não citar o nome de Zeca, também há um dossiê sobre a LUAR em sua pasta, o que leva a crer que ele já era observado por suas ligações com o grupo. Também consta um Auto de Declarações de 23 de maio de 1968, com o registro do depoimento do músico sobre a publicação de sua coletânea de poesias intitulada *Cantares*, proibida em todo

²⁴⁴ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta Rui de Melo Pato, proc. 11014 CI (2), NT-7612.

país.²⁴⁵ Entre estes documentos, um Auto de Prisão de 04 de outubro de 1971, motivado por “[...] averiguações sobre o exercício de actividades atentatórias da Segurança de Estado”.

Junto à bagagem do “acusado” foram encontrados: “[...] um livro com o título *Terrorisme et Comunisme*; duas folhas de papel contendo a letra de uma canção, com o título *Na Rua António Maria*; uma folha contendo apontamentos manuscritos que começam por *Vejam Bem*”.²⁴⁶ Zeca, depois de prestar depoimento, foi solto no mesmo dia. Nestes autos estão anexas cópias de suas letras musicais *Morte Clériga* (na verdade, a mesma letra, com a ausência de três frases, de *O Avô Cavernoso*) com sua anotação à mão: “Lourenço Marques 1965 e Setúbal 1970”; *Na Rua António Maria* (logradouro em que se localizava a sede da PIDE/DGS), que levou os agentes a perguntar se era uma crítica à polícia e Zeca responder que “[...] sim, mas não de forma ofensiva”.

O músico é novamente preso em 30 de abril de 1973 pelo mesmo motivo anterior, mas desta vez, segundo os autos, “[...] foi encontrada e apreendida grande quantidade de documentos de carácter político”.²⁴⁷ No Auto de Perguntas informa-se que foi negado o pedido de advogado feito por Zeca. Perguntado sobre sua posição política afirmou ser “progressista e democrata”. No Auto de Arrolamento são elencados materiais “subversivos” encontrados em sua casa, manifestos, jornais, relatórios, conclusões do II Congresso da Oposição Democrática, panfletos e programas de movimentos sociais e políticos da Galícia e do Partido Comunista Espanhol, entre outros. Sobre esta documentação reconheceu que estavam em sua casa, mas que desconhecia a origem de boa parte dela e que em sua casa passava muita gente e as pessoas deixavam lá os documentos sem a sua autorização.

Consta ainda neste processo pedidos de Zeca para poder ter um advogado e para receber a visita de sua esposa e de seus filhos, para ter acesso a livros e a um gravador para registrar as canções que viesse a compor na prisão de Caxias. Também está adensada a seus

²⁴⁵ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos, proc. 448/71, NT-6255, p. 400-02.

²⁴⁶ Idem, proc. 448/71, NT-6255.

²⁴⁷ Idem, proc. 251/73, NT-6380.

autos uma informação de um agente da DGS sobre o músico: “[...] bastante conhecido pela natureza de suas canções que compõe e interpreta, vem desenvolvendo larga actividade contrária à ordem social estabelecida no País, nomeadamente nos meios ‘juvenil’, ‘estudantil’, ‘cultural’ e ‘democrático’ [...]”.²⁴⁸ Por fim, é solto em 19 de maio de 1973 mediante o pagamento de uma caução.

Num outro campo composicional, também o maestro português Fernando Lopes-Graça enfrentou problemas com a repressão. Ele se empenhou na elaboração de uma espécie de mapa musical da canção popular portuguesa. Suas críticas ao processo de “folclorização” da cultura portuguesa, realizado pela ditadura portuguesa, valeram-lhe também mais algumas informações em seu prontuário. Consta ainda um relatório enviado pelo subdiretor da PIDE da Delegação do Porto ao diretor-geral da mesma polícia, informando sobre a participação do maestro num colóquio na Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, ocorrido em dezembro de 1959.

A exemplo de alguns prontuários do DOPS, neste documento os nomes incompletos citados no relatório, recebem uma anotação manual informando seus nomes completos. Assim, são citados também Oscar Lopes, Alves Redol, Alberto Uva e Bernardo Santareno. O informante reproduziu trechos da conferência de Lopes-Graça: “Os ranchos folclóricos são uma calamidade como a Emissora Nacional é uma calamidade. O folclore organizado deixa de ser folclore [...] são um produto de exportação para o estrangeiro e só se exporta o que se fabrica em série”.²⁴⁹

No mesmo processo constam ainda outras informações sobre os escritores mencionados. Num documento datado de 23 de abril de 1953, sem numeração, é informado que os escritores Alves Redol e José Ferreira de Castro foram “convidados a tomar parte no ‘Congresso Continental de la Cultura’, a realizar em Santiago do Chile [...] As cartas de

²⁴⁸ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos, proc. 448/71, NT-6255, p. 191, Informação de 29 abr. 1973.

²⁴⁹ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 2585-SR, NT-2358.

convite são assinadas pelo escritor ‘comunista’ brasileiro Jorge Amado [...]”. De forma manuscrita no mesmo informe também é citado que o convite foi encaminhado ao Ministro do Interior, que “determinou a não concessão da validade para tal deslocação nos respectivos passaportes”.²⁵⁰

Logo, o convite interceptado foi um assunto resolvido pelo Ministro, o que denota o grau de concentração do poder no país, bem como a importância atribuída aos intelectuais naquele período. Anexo ao documento, encontra-se uma cópia do convite para o Congresso assinado por Pablo Neruda e Jorge Amado. Este processo também revela o papel desempenhado pelos serviços de correios, em particular, como se depreende de um ofício²⁵¹ oriundo do Ministério das Comunicações – Administração Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones, enviado ao diretor da PIDE, em que são reencaminhadas como resultado de interceptação: “oito cartas de Jugoslávia para Estoril (1), Vila do Conde (1) e Lisboa (6); Trinta e duas cartas de Checoslováquia para Matosinhos (1), Braga (1), Vidigueira (1), Porto (3) e Lisboa (26) a) [sic!] dirigida a Alves Redol [...]”. Por fim, também consta nesta documentação um convite, do mesmo ano, enviado à Alves Redol para participar da abertura do Conselho Mundial da Paz, além de um relatório²⁵² sobre a passagem de Jorge Amado pelo Aeroporto de Lisboa para fins de conexão de seu voo para o Rio de Janeiro. Este último documento em apreço cita o nome dos dez intelectuais que foram recebê-lo neste interregno (entre eles, Alves Redol) de apenas uma hora por Lisboa, de acordo com o inspetor Porto Duarte, da PIDE.

Na década de 1960 a preocupação com o comunismo internacional foi adensada com uma outra faceta desta situação política, como as ações revolucionárias de libertação colonial iniciadas em 1961, os movimentos democráticos (como o MUD – Movimento de Unidade

²⁵⁰ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 2585-SR, NT-2358.

²⁵¹ Idem. Ofício 1417, originado na Estação Central dos Correios, 3º Setor Postal, de Lisboa e datado de 22 abr. 1953.

²⁵² Relatório da PIDE/ Lisboa, datado de 13 fev. 1953.

Democrática) contra a ditadura e a favor das eleições livres, os movimentos estudantis nas Universidades do Porto, Lisboa e Coimbra, entre outras mudanças que deram novo fôlego à oposição política ao regime. Entretanto, neste contexto, os escritores continuaram sendo vistos como inimigos de peso do regime salazarista. Numa informação da PIDE foram elencados os nomes de seis intelectuais presos, entre eles Urbano Tavares Rodrigues:

Indicam-se os nomes dos indivíduos que, pela sua profissão, actividade artística ou vaidade pessoal, costuma designar-se por intelectuais e se encontram presos na P.I.D.E. por existirem contra eles indícios bastantes de pertencerem ao “partido comunista português”, ou desenvolverem actividades subversivas por este orientadas. O “partido comunista português”, à semelhança do que acontece na Alemanha, Grécia e Turquia – para só referir os países membros da NATO – é ilegal e como tal considerado associação secreta e os seus membros passivos de acção penal.²⁵³

Esta justificativa chama a atenção por reiterar uma recorrência na documentação da PIDE, qual seja: referir-se ao PCP entre aspas e em minúsculo, como se fosse possível gramaticalmente neutralizar o poder real do partido. Fato semelhante é encontrado no Brasil, quando na documentação da repressão política, a União Nacional dos Estudantes é chamada de “ex-une”, para lembrar aos próprios policiais que a entidade havia sido extinta pela ditadura. Outro dado é que a imagem construída em torno dos intelectuais pelos regimes ditatoriais e totalitários encontram ressonância também na ditadura portuguesa. No mesmo documento o agente assevera: “Não obstante as suas actividades, foram entretanto restituídos à liberdade os seguintes [escritores]: Alberto Ferreira, Alves Redol e Alexandre Cabral”.

Novamente, como foi enfatizado ao longo deste texto, um outro documento relacionado a estas prisões aponta o trabalho desempenhado pelas Embaixadas. Num ofício²⁵⁴ oriundo do Ministério dos Negócios Estrangeiros e endereçado ao diretor da PIDE, é

²⁵³ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 331.1, datado de 12 dez. 1963.

²⁵⁴ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 1663/ 63, NT-5562. Documento datado de 17 dez. 1963, assinado por P. Carvalho.

repassada uma informação da Embaixada de Portugal no Rio de Janeiro alertando a notícia divulgada através dos jornais cariocas em relação à prisão do escritor Urbano Tavares Rodrigues. Esta pressão realizada no Brasil pela libertação dos escritores foi organizada pelo próprio irmão de Urbano, o jornalista Miguel Urbano Rodrigues, exilado em São Paulo e um dos organizadores do jornal *Portugal Democrático*.²⁵⁵

Este periódico mensal, sediado em São Paulo, foi decisivo na emissão de uma outra leitura do regime português, além de ter sido o canal de contato entre anti-salazaristas de mais de uma dezena de países. Jornal de oposição a Salazar, empreendeu contra este uma campanha que além da crítica elaborada, também se utilizou do sarcasmo para destruir a imagem altiva do “Sr. Presidente do Conselho”, como numa edição de dezembro de 1959, reproduzida na *Revista do Povo* (nº. 12, 01 jul. 1975) em que consta uma charge no qual Salazar com um corpo de rato está em frente a um vaso sanitário (sanita para os portugueses) e com a frase “Some-te rato!”. No texto que acompanha a charge, há uma desconstrução da imagem do “chefe” veiculada no exterior: “Doutor em quê? Em técnicas de Censura e de Polícia, que são toda a tua política, toda a sua filosofia, toda a tua religião?”.²⁵⁶ Outro periódico português que é citado na documentação é *A Semana Portuguesa*, ao informar que o jornal estava sendo distribuído no Nordeste, já no ano de 1972, registra: “Observa-se uma linha violenta contra o Governo de Portugal, incompatível com a posição adotada pelo Brasil em relação a esse país amigo”.²⁵⁷

²⁵⁵ Na pasta 50-E-29-190 consta um documento do Ministério da Aeronáutica com o assunto: “jornal Brasil Democrático”. Com o 25 de abril de 1974, a situação se inverteu e os exilados brasileiros estariam publicando um jornal semelhante ao *Portugal Democrático*. Segundo este informe (nº. 063/ A-2/ IV COMAR, s/d), Miguel Arraes seria o responsável pelo periódico.

²⁵⁶ Segundo o artigo *O poder do gesto em Fernando Lemos*, de autoria de Maurício Matos, a partir de informações fornecidas por Gilda Santos, o texto foi escrito por Jorge de Sena e as caricaturas feitas por Fernando Lemos. Disponível em: <<http://www.triplov.com/surreal/lemos.html>>. Acesso em: 27 set. 2005.

²⁵⁷ Documento oficial originado do Ministério do Exército/ Gabinete do Ministro/ CIE – Rio de Janeiro/ Guanabara. Informe S-103.2 – CIE, com cópias das edições de 15 a 29 fev. 1972 (que abordam a investigação do assassinato de Humberto Delgado). Encontrado no Arquivo do DOPS/ PE, Arquivo Público do Estado de Pernambuco, sem referência.

Voltando ao caso Lopes-Graça, observado pela polícia política entre as décadas de 1940 e 1970, no ano de 1966 voltaria a ser “radiografado”, apesar da falta de “provas” que pudessem “enquadrá-lo” criminalmente: “Até agora ainda não foi possível, obter qualquer prova de que seja ‘membro’ do p.c.p.’. No entanto, vem sendo assinalada a sua actividade entre a juventude, desde largos anos, sob o pretexto [sic!] de ensinar e explicar música”.²⁵⁸ Neste arrazoado de dados sobre o maestro, ele é acusado de divulgar “propaganda comunista”, embora comumente abordasse em suas palestras a história da música. Sobre esta relação entre música e política, é registrado em sua ficha: “Em 1964, logo após o aparecimento do chamado ‘Movimento de Unidade Democrática Juvenil’ vulgo ‘MUD Juvenil’, compôs a música para o seu hino e aparecia sempre o seu nome ligado às actividades dessa ‘organização’ que era, como se sabe, criação do citado ‘p.c.p.’ [...]”.²⁵⁹

Esta atividade musical lhe valeria outros registros na polícia política. Em 1971, já sob a designação de DGS - Direcção-Geral de Segurança, em substituição à PIDE, o subinspetor e chefe do posto da DGS de Santarém, José Orlando Teixeira de Lucena, informa ao Diretor Geral da mesma polícia que o maestro iria realizar uma apresentação com seu grupo coral na cidade de Tomar, onde nascera.

Em continuidade a informação anterior, um segundo documento confidencial é elaborado pelo mesmo agente dando conta da apresentação musical ocorrida e fornecendo pormenores do evento. Além dos dados corriqueiros de acusação de “subversão”, alerta para um outro perigo relacionado a outro participante do debate que se seguiu à apresentação musical, “já identificado e tido e havido, segundo consta, como homossexual”. Logo, este era um outro ponto de convergência entre as polícias políticas, na medida em que se utilizavam deste tipo de informação para estigmatizar alguns dos opositores políticos.²⁶⁰

²⁵⁸ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. E/ GT, NT-1433, Refª. Regº. 15940/66 (AC).

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Segundo Fico (2001), ao tratar das estratégias das comunidades de informação no Brasil: “Outra forma corriqueira de incriminar alguém era acrescer às supostas acusações de ‘subversivo’ a pecha de ‘imoral’ [...]”

Na sequência o inspetor declara que o maestro “[...] se limitou a explicar monótona [sic!] e enfadonhamente a necessidade das suas harmonizações e arranjos musicais da música popular [...]”. Segundo relato do depoimento do Dr. Antunes da Silva prestado no evento, Lopes-Graça, “[...] quando este fez vinte anos e precisamente no mesmo dia em que fizera exame para professor do Conservatório, ambos foram presos e ficaram detidos no Governo Civil de Santarém [...]”. Numa outra passagem deste relatório o inspetor completa: “Junta-se também uma informação dos agentes que aqui estiveram presentes em Tomar, em serviço de vigilância”. Logo, quando o evento era considerado perigoso, outro efetivo policial era enviado as cidades em meio ao público. Por fim, este relatório de três páginas revela as relações entre Censura e repressão na medida em que o agente tinha em mãos o roteiro aprovado pelos serviços censórios:

No prosseguimento do espectáculo, a 2^a. parte decorreu também com normalidade dentro do programa visado, pela Censura, havendo contudo, já no fim do mesmo, umas três pessoas dispersas e em lugares diferentes, que pediram ao LOPES GRAÇA a execução de CANTA, CAMARADA CANTA,²⁶¹ a que se escusou [...]”.²⁶²

Apesar desta tese abordar mais detidamente as décadas de 1960 e 1970, foram feitas algumas reflexões sobre as duas décadas anteriores²⁶³ porque estas revelaram um problema comum enfrentado pelos músicos. No caso de Lopes-Graça, suas canções executadas por

‘desvio sexual’, ‘pederasta passivo’...” (p. 101).

²⁶¹ No site oficial do PCP, o pesquisador musical Ruben Carvalho revela a origem deste hino: “[...] esta velha canção de contrabandistas transmontanos adquirira durante o fascismo um cunho claramente progressista, não apenas pelo facto de a Lopes-Graça se dever a sua divulgação, mas também pelo uso do vocativo ‘camarada’”. Disponível em: <<http://www.pcp.pt/musicas/texto-ruben-carvalhesa.htm>>. Acesso em 02 abr. 2005. O cancionário revolucionário português e internacional foi também objeto de um curso oferecido, em 2004, pelo mesmo autor no *Museu Resistência e República*/ Lisboa, do qual participou o autor da tese como aluno.

²⁶² Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, PIDE/DGS, proc. CI (2) 493, NT-7013, Ref^a. Nº. 648/971 – C.I. (1), datado de 20 dez. 1971.

²⁶³ Sobre esta relação entre as gerações, o poeta e jornalista João Apolinário lembra que os militares que estiveram a frente do 25 de abril: “distinguem-se das gerações anteriores por uma agressiva formação e informação culturais, forjadas nas décadas de 50 e 60, à revelia do ‘Estado Novo’” (1974, p. 41).

corais foram objeto de controle, mas nem por isso tiveram uma menor influência junto às associações de trabalhadores, de estudantes e de movimentos democráticos ao longo destas décadas. Lançadas em disco somente após o *25 de Abril*, o cancionero conhecido como “Canções Heróicas”, de Fernando Lopes-Graça, começou a ser composto em 1946 e foi adensado até a década de 1960 também por canções populares portuguesas, de domínio público. Segundo o próprio Maestro: “cantos tradicionais do nosso povo arranjados ou harmonizados para coro misto sem acompanhamento”.²⁶⁴

Em razão da proibição da execução de suas canções mais politizadas, executadas também na clandestinidade, o autor começou a apresentar este seletor cancionero popular, a partir de: “[...] um repertório de cantos que promanassem de uma realidade colectiva, de algo em que o povo se reconhecesse e mediante o qual se exaltasse nos seus sentimentos e nas suas aspirações a um viver pátrio íntegro e limpo de aviltações”.²⁶⁵ Assim, quase 30 anos depois de serem compostas, estas canções foram ainda muito executadas até mesmo depois da Revolução dos Cravos.²⁶⁶ O fato de as “canções heróicas” terem sido compostas para coros, repercutiram também numa potencialização de seu discurso musical. Assim, além do coro executante, também o público tende a acompanhar as canções, o que contribuiu sobremaneira na importância adquirida por este cancionero, e não unicamente em seu viés político, afinal, quando Lopes-Graça optou também pelos “cantos tradicionais” ele igualmente se contrapôs às políticas culturais oficiais de “folclorização” da cultura popular, universo do qual também faziam parte tais canções.

A coletividade referida é percebida nos seguintes trechos das “canções heróicas”: “E acordai, depois/ das lutas finais/ os nossos heróis/ que dormem nos covais” (*Acordai*, a partir

²⁶⁴ Apresentação de Lopes-Graça presente no disco *Canções Heróicas – Canções Regionais Portuguesas* e reproduzidas integralmente na sua versão em CD, pela EMI Classics, 1998, nº. 7 243 5 55501 2 5.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Em 2004, o autor ouviu uma apresentação ao vivo do próprio grupo (no Palácio Foz- Lisboa) que acompanhava Lopes-Graça na década de 1970, o Coro da Academia dos Amadores de Música, cuja direção está a cargo de Olga Prats. São hinos ainda com uma relativa inserção junto às camadas médias do país, em particular nos grupos alinhados mais à esquerda no espectro político português.

da poesia de José Gomes Ferreira); “Vozes ao alto!/ Unidos como os dedos da mão/ havemos de chegar ao fim da estrada/ ao sol desta canção” (*Jornada*, de José Gomes Ferreira); “Terra Pátria será nossa/ mais este sol que te cobre/ será nossa/ mãe pobre de gente pobre” (*Mãe Pobre*, de Carlos de Oliveira); “Vinde ver a primavera/ vós que sois da minha terra/ na raiz de cada chão/ nasce um canto contra a guerra” (*Convite*, de Antunes da Silva); “Olhai que vamos passar/ nosso canto é de verdade/ vinde connosco lutar/ nós somos a liberdade” (*Cantemos o novo dia*, de Luísa Irene); “Nada poderá deter-nos/ pró assalto das muralhas/ nossos corpos são escadas/ para as batalhas da rua/ nossos peitos barricadas” (*Combate*, de Joaquim Namorado); entre outras.²⁶⁷

Não foram apenas os portugueses os únicos estrangeiros alvos da vigilância política, como no caso dos registros na Espanha. Também em Portugal o regime se ocupou dos artistas vizinhos. Um destes citados é o músico espanhol Paco Ibáñez, parceiro em inúmeros espetáculos na Espanha e na França ao lado do músico Luís Cília, exilado em Paris. No arquivo da PIDE encontra-se um processo²⁶⁸ relacionado ao músico espanhol, como num recorte da matéria *Cuentas Claras*, do *Frente Libertário*, de 20 de maio de 1972, informando da angariação de fundos para o periódico mediante: “[...] la idea de realizar en Paris, el sábado 10 de junio, una gran velada internacional de ‘F.L.’ en el palacio de la Mutualidad. Contamos al efecto con el concurso de nuestro amigo Paco Ibáñez, el portugués Luis Cilia y otros artistas de primera fila”. No mesmo processo encontra-se uma “Lista dos intelectuais franceses que subscreveram o abaixo-assinado sobre a dissolução da S.P.E. [Sociedade Portuguesa de Escritores].” Entre estes “franceses” estavam o poeta espanhol Rafael Alberti e o músico Paco Ibáñez, ali identificado como ator. Como havia o nome de Paco Ibáñez na lista,

²⁶⁷ A autoria das poesias não aparece no encarte do CD *Canções Heróicas – Canções Regionais Portuguesas*, dados autorais obtidos a partir de CORREIA (1984, p. 16).

²⁶⁸ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 2349/65-SR, NT-3468. Neste processo consta o recorte do *Frente Libertário*, de 1972; outro recorte do *Repúblico* sobre a Festa da Emigração em Paris, de 1971, que contou com a participação de Luís Cília, notícia vetada integralmente pela Censura; um abaixo-assinado e as fichas de alguns dos signatários.

foi aberta uma breve ficha do mesmo. Nesta relação também figura o nome do cantor e compositor francês Francis Lamarque, que na França montou um grupo com Stéphane Golman, Eddy Marnay e Leó Ferré.²⁶⁹

Estas assinaturas denunciavam o Governo Português por este ter dissolvido a *Sociedade Portuguesa de Escritores*, em 1965, por esta ter atribuído um prêmio literário ao romance *Luuanda*, do angolano Luandino Vieira²⁷⁰, então preso no Tarrafal. Ao fechamento da S.P.E. seguiram-se prisões e destruição de materiais, coincidindo com a negativa da UNESCO em relação à entrada de Portugal naquela organização em razão do regime ditatorial português e de sua política colonialista.

Com as lutas pela libertação de Portugal, as prisões foram ocupadas por inúmeros presos políticos das colônias. Além do escritor Luandino Vieira, encontra-se no arquivo da PIDE/ DGS o processo do músico Liceu Vieira Dias, nome artístico de Carlos de Aniceto Vieira Dias, nascido em 01 de maio de 1919, no Congo Belga. Sua atividade começou a ser observada a partir de 1958. Em Angola, onde vivia, teve seu nome citado numa reunião, conforme relatório de um informante de nome “Francisco”:

Realizou-se no dia 2/10/959, em casa do mestiço MACHADO, motorista da Lusolanda, uma reunião, da qual fizeram parte os componentes do grupo KIMBANDAS DO RITMO. Tratou-se de assuntos relativos à independência de Angola [...] Também se falou de que há dias mandaram perguntar ao LICEU VIEIRA DIAS e AMADEU AMORIM se eles continuavam a pertencer ao partido de independência ou se já tinham desistido e que eles tinham mandado dizer que não desistiam enquanto não vissem Angola em Liberdade [...] Luanda, 6 de Outubro de 1959. FRANCISCO.²⁷¹

²⁶⁹ Léo Ferré teve uma certa inserção em Portugal devido a suas relações com Luís Cília que organizou seus espetáculos em Portugal.

²⁷⁰ José Luandino Vieira participou do movimento de libertação, sendo preso pela PIDE em 1959 (Processo dos 50), novamente preso em 1961, sendo condenado a 14 anos de prisão. Foi transferido em 1964 para o Campo de Concentração do Tarrafal, onde permaneceu até 1972.

²⁷¹ IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096.

O mesmo informante, em abril de 1960, voltaria a informar à PIDE sobre as reuniões de grupos “com idéias subversivas e políticas” ligados ao *N’Gola Ritmos*. Liceu trabalhava então como “empregado bancário”, de acordo com seus dados presentes no Resumo Onomástico da PIDE/DGS. Neste fichário encontra-se informada a relação entre seu grupo musical e as lutas de libertação: “Em 1958 fazia parte do grupo artístico angolano N’GOLA, tendo sido seu presidente em 1959. Alguns ensaios deste conjunto eram substituídos por reuniões do movimento para a Independência da Angola”.²⁷² Em razão de suas atividades políticas, certamente não desligadas de sua atividade artística, envolvido no episódio conhecido por “Caso dos 50”, nome dado ao julgamento de nacionalistas angolanos sob acusação de “conspiração” contra o regime colonial português: “É preso em 17-6-59 e condenado a dois anos de prisão maior, medidas de segurança e suspensão de direitos políticos por dez anos, por conspiração contra a Segurança do estado, sob a forma de associação ilícita e organização secreta”.²⁷³

Há que se enfatizar que a segregação entre “indígenas” e “cidadãos” no interior das colônias também gerou um mecanismo jurídico que facilitou a perseguição aos movimentos de libertação e aos movimentos culturais que, de alguma forma, valorizavam a cultura nativa. Esta repressão gerou um preconceito contra a língua, os ritmos musicais, então vistos como sinais de uma cultura não civilizada. Nesse sentido, o trabalho do *N’Gola Ritmos* em recuperar antigos gêneros musicais, cantando-os na língua local original, o *kimbundu*, contribuiu no exercício de um reconhecimento e de uma valorização identitária.

Em entrevista à jornalista Milonga Santos, um de seus ex-integrantes, Amadeu Amorim, enfatizou o papel desempenhado pelo grupo a partir das décadas de 1940 e 1950: “quando cantávamos em kimbundu, as pessoas viravam a cara meio envergonhadas, chamavam-nos os mussequeiros”. Como na perseguição sofrida pelos músicos portugueses

²⁷² IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096, ficha nº. 2418, p.02.

²⁷³ Idem.

mais engajados, os músicos angolanos também enfrentaram a censura e a repressão, pois, ainda segundo Amadeu: “Tínhamos que saber fugir à polícia e dos seus informadores, os chamados bufos, mas acabámos por fazer canções de absoluta reivindicação [...] E claro que fomos descobertos, e, a seguir, perseguidos”.²⁷⁴

Nesta mesma entrevista, Amadeu revela que, apesar de não terem gravado nenhum disco com os primeiros integrantes do grupo, viram suas músicas gravadas até mesmo no Brasil: “[...] algumas que ainda hoje se cantam no Brasil²⁷⁵, como sendo música popular. Apareceu inclusive uma nossa música numa novela e muitos tocam dizendo que é canção popular”. Assim, apesar de ter suas canções gravadas em Portugal, Brasil e França, afirma nada ter recebido em relação aos direitos autorais.

Contudo, as relações entre músicos brasileiros e angolanos não se resumem unicamente a este breve caso citado. Muito pelo contrário, houve uma interessante troca de experiências musicais nos dois países. Segundo o músico brasileiro Sivuca²⁷⁶, ele produziu o primeiro disco angolano gravado na Europa: *Africaníssimo – Duo Ouro Negro com Sivuca*, pelo selo português Valentin de Carvalho, em 1959. Nesse mesmo ano, ele havia sido demitido da TV Tupi por ter participado de uma greve e que o levou a reunir-se ao “grupo *Brasília Ritmos*, [...] Atuou com este grupo durante três meses. Foi contratado por uma boate de Lisboa e lá ficou até o ano seguinte”.²⁷⁷ Foi justamente durante esta sua estadia em Lisboa que o músico paraibano produziu este disco e do qual também participou com sua já inconfundível sanfona, como na canção *Kurikutela*, de Raul Aires Peres. O duo era formado pelos angolanos Raúl Indipwo e Milu Mack-Mahom Vitória Pereira, que atuaram em Lisboa e

²⁷⁴ MILONGA, Silvia. Entrevista - Amadeu Amorim: a herança do N’gola Ritmos deve ser preservada. In: *Casa de Angola*. Disponível em: <<http://www.casadeangola.org/FIGURAS/ngola.htm>>. Acesso em: 23 out. 2005.

²⁷⁵ Uma destas canções foi gravada por um dos entrevistados nesta tese, o músico brasileiro Geraldo Azevedo, que gravou *Mona Ami*, de Tonito e Liceu Vieira Dias. In: AZEVEDO, Geraldo. *A Luz do Solo*. Polygram/Barclay, n.º 827.904-1, 1985.

²⁷⁶ Mais informações sobre o músico e o disco em apreço, disponível em: <<http://www.sivuca.com.br>>. Acesso em: 02 out. 2005. Sobre as canções que compõem o disco, ver em anexo.

²⁷⁷ Sivuca. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Sivuca&tabela=T_FORM_A>. Acesso em 02 out. 2005.

em Paris, onde também tiveram contato com ativistas conterrâneos como Agostinho Neto e Mário de Andrade.

De Angola viria outro músico fundamental na construção de uma moderna música popular portuguesa: Luís Cília. Mudou-se para Lisboa aos 16 anos de idade para fins de estudo. Foi um dos primeiros a compor canções contra a guerra colonial. Em Lisboa, morou na Casa dos Estudantes do Império (CEI), reduto de oposicionistas à ditadura, entre eles, muitos estudantes que haviam participado do então extinto *Centro de Estudos Africanos*, como os futuros líderes das lutas de libertação colonial: “Amílcar Cabral (Guiné-Bissau), Agostinho Neto (Angola), Francisco Tenreiro (um poeta natural de São Tomé e Príncipe e falecido em Portugal em 1963) e Mário Pinto de Andrade (Angola)” (SERRANO, 1995, p. 101).

Esta lista de ativistas políticos e poetas pode ser adensada com outro antigo morador da CEI, o guineense Vasco Cabral (1926-2005) que se tornaria um dos dirigentes do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) e participante do governo da Guiné-Bissau entre 1974 e 2004. Em meio a esta intensa atividade política na CEI, espaço privilegiado de formação política para os estudantes das colônias, também se desenvolveu ali uma significativa atividade política clandestina na luta contra o colonialismo e contra a própria ditadura em Portugal. Da mesma CEI surgiria outro cantor angolano que teve certo êxito musical entre círculos oposicionistas em Portugal: Rui Mingas. Além de ter sido atleta do Benfica e músico, teve maior relevância ao integrar o governo angolano após a libertação colonial. Por fim, também foi o autor da melodia do Hino Nacional de Angola a partir da letra de Manuel Rui Monteiro.

A situação política portuguesa levou Luís Cília a optar pelo exílio em Paris, tornando-se, no início da década de 1960, uma das maiores referências da canção de protesto

portuguesa no estrangeiro, realizando inúmeros espetáculos pela Europa. Hoje, o músico trabalha em Lisboa na criação de trilhas para teatro, dança, cinema e televisão.

Outro cantor de origem angolana é Fausto Bordalo Dias. Nascido em novembro de 1948, num navio entre Portugal e Angola, Fausto é considerado pelos críticos musicais portugueses como um dos mais importantes compositores em atividade em Portugal. A exemplo de seus companheiros da canção, também foi estudante universitário e estudante de pós-graduação. Já em 1968, em Lisboa, iniciou uma destacada participação musical em meio ao movimento associativo universitário. Teve maior visibilidade após o *25 de abril*, mas também foram encontradas nos arquivos da PIDE referências ao cantor. Numa delas, temos mais uma comprovação das relações entre setores militares (que mais tarde organizariam e efetuariam a derrubada do regime) e os músicos mais engajados, no caso, um relatório da DGS de abril de 1971 sobre a realização de um espetáculo musical no Teatro Rosa Damasceno, em Santarém, organizado pelos instruendos da Escola Prática de Cavalaria. Segundo o agente Luis Francisco Sampaio de Melo, entre o público, o: “[...] coronel Alexandre Leite de Almeida e tenente-coronel César Rodrigues Mano, bem como alguns oficiais superiores, capitães e subalternos e ainda muitos sargentos e respectivas famílias de alguns, muitos soldados recrutas do já referido curso do C.S.M. e praças”.²⁷⁸

Ainda segundo o relatório, o espetáculo contou com a participação de José Jorge Letria, António Macedo, Denis Cintra e “[...] Fausto, este natural de Angola e residente em Lisboa [...] a balada Comboio de Angola, que foi cantada pelo FAUSTO é de carácter racial dos maus tratos do branco para com os pretos...”. Segundo esta versão oficial, o evento esteve em vias de ser anulado pelos comandantes pelo possível cunho político e que alguns militares

²⁷⁸ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta José Jorge Letria, proc. 16359 CI (2), NT-7768. Relatório enviado pelo Chefe do posto da DGS de Santarém ao Diretor da DGS Álvaro Pereira de Carvalho (acusado de ser um dos organizadores da ação que assassinou o General Humberto Delgado), em 02 abr. 1971, e que, segundo o documento, foi enviada também “uma cópia da respectiva gravação, das baladas que ali se cantaram”, cuja fita cassete não estava anexa ao processo em apreço.

propuseram a Denis Cintra que ele cantasse algumas baladas e que o mesmo teria respondido: “Vocês sabem muito bem que há baladas que se não podem cantar, e como tal não cantarei”.²⁷⁹

Por outro lado, após o *25 de Abril*, Fausto vai ter uma importância destacada na renovação da estética musical da canção portuguesa, além de realizar trabalhos internacionais, marcadamente na Espanha, junto aos cantores espanhóis.

Apesar do recorte empregado, reitera-se, não foram os músicos os maiores atingidos pela polícia política. Os fichários da PIDE contam com centenas de milhares de prontuários e são fruto de uma atuação heterogênea da polícia a partir da instalação da ditadura em 1926. Portanto, as mudanças jurídicas também se adequavam aos alvos preferenciais do regime, o que levou a períodos de maior repressão a setores como o operariado, os camponeses, estudantes ou militantes de esquerda, muito embora este último grupo tenha sido objeto de atenção desde o início da ditadura.

No caso do músico Carlos Paredes (1925-2004), sua prisão não foi motivada por sua atividade musical. Em 1957, começou a ser investigado pela PIDE em razão de suas supostas ligações com o PCP através de uma célula no Hospital de São José, onde trabalhava como escriturário. Em setembro do ano seguinte, acusado de exercer atividades subversivas, foi preso na cadeia do Aljube, sendo transferido para a prisão de Caxias no mês seguinte. Julgado mais de um ano depois, foi condenado a 20 meses de prisão, sendo solto em 21 de dezembro de 1959, de acordo com sua “biografia prisional”.²⁸⁰ Seu caso está incluído num longo processo (com mais de 500 folhas) contra treze ativistas ligados ao PCP. Numa parte do processo consta um relatório sobre o julgamento do grupo junto ao Tribunal Plenário de Lisboa, em 15 de dezembro de 1959, presidido pelo Desembargador João António da Silva Caldeira.

²⁷⁹ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta José Jorge Letria, proc. 16359 CI (2), NT-7768. Consta ainda anexa a programação do evento “Sarau dos Instruendos”.

²⁸⁰ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. RGP-23265.

Neste documento há uma identificação do que acontecia com os presos acusados e julgados de subversão. Durante o início da sessão, um dos advogados de defesa criticou o fato de não poder falar com seu cliente, de “provas” contra os réus terem sido anexadas fora do prazo, os relatos de tortura e a explícita parcialidade dos juízes. Quando o advogado fez a denúncia, ouviu do Desembargador que: ou “[...] deve obediência ao Tribunal e obedece ou é posto na rua”.²⁸¹ Quando o réu Rolo Antunes declarou que esteve preso uma vez por “defender a paz”, o mesmo “meritíssimo” voltaria a expor a farsa destes julgamentos: “Não sabia que ofender a polícia é defender a paz”.²⁸² No mesmo relato, o réu denunciou ter sido vítima de torturas horríveis que o levaram a “[...] desmaiar constantemente, durante 4 dias e 4 noites de estátua”.²⁸³ Os réus Carlos Alberto Jorge Consiglieri, António dos Reis Madeira, Manuel Rodrigues e José Olaio Valente também relataram as violências sofridas na prisão.

Este processo revela ainda as estratégias de resistência dos presos, as greves de fome, as torturas e maus tratos, as proibições das visitas e de livros, e até mesmo as táticas de defesa dos presos durante os interrogatórios e nos plenários. No julgamento citado, as testemunhas de acusação eram dois agentes da PIDE (Tinoco e Cândido Pires), as de defesa eram várias e algumas de muita coragem, pois atacavam diretamente o poder. Uma das testemunhas de Mário Gonçalves, o “mulato” António Figueiredo de Meneses da Graça Espírito Santo, aluno de Engenharia, irritou os representantes do Estado presentes no plenário ao afirmar que em “Portugal, toda a juventude é democrata e, portanto, oposicionista”.²⁸⁴ Em razão das restrições impostas às visitas aos presos políticos, estes fizeram uma greve de fome, bateram nas grades e cantaram *A Internacional*. Em razão deste protesto sete presos foram enviados para a solitária por dez dias e aos demais foi aplicada a proibição de visitas por dois meses.²⁸⁵

²⁸¹ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta Carlos Paredes, série: PC, nº. 894/58, folha 486-98.

²⁸² Idem.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Idem, folha 490.

²⁸⁵ Idem, folhas 559-67, nº. doc. 1029/60.

Apesar de Carlos Paredes ter sido solto em 1959, vários de seus companheiros permaneceriam na prisão por mais cinco anos. À sua ficha política seriam anexadas a partir do final da década de 1960 novas acusações desta vez relacionadas aos inúmeros espetáculos que participou como músico. Os relatórios da DGS são tão pormenorizados que durante um almoço de opositores políticos em Santarém, em 1970, e que contou com a apresentação de Paredes e de Fernando Alvim, o agente informou até mesmo que “O peixe confeccionado para o almoço foi pescado pelo Joaquim da Silva Casanova e cozinhado por Maria Cesária Roças da Cruz”.²⁸⁶

Esta documentação da polícia política de Portugal traz algumas variantes em relação ao caso brasileiro, a mais nítida decorre de sua longa existência em período ditatorial, que vai de 1933 a 1974. Inicia-se com a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), pelo Decreto-Lei nº 22 992, de 29 de agosto de 1933, mais tarde substituída pela PIDE, criada em 22 de outubro de 1945, pelo Decreto-Lei nº 35 046, por fim também suprimida com a criação da DGS, pelo Decreto-Lei nº 49 401, de 24 de Novembro de 1969.

Após o *25 de Abril*, os revolucionários encontraram estes arquivos e tiveram acesso a uma vasta documentação. Porém, a partir de 25 de novembro de 1975, novamente estes arquivos estariam sob o poder de outros grupos políticos. Nesta data, uma ofensiva contra-revolucionária pôs fim às propostas da esquerda militar e, embora não trazendo uma restauração, foi expressão da vitória das forças conservadoras e desativou, “[...] na prática, a componente militar avançada que poderia, aliada aos segmentos mais conseqüentes do movimento popular e democrático, viabilizar transformações numa concreta perspectiva socialista” (NETTO, 1986, p.61).

²⁸⁶ IAN/ TT, PIDE/DGS, Pasta Carlos Paredes, série: PC, nº. 894/58, folha 03-4, nº. doc. 15/70 – CI (1) – Confidencial, pelo chefe do posto da DGS, o agente Helder Sousa dos Santos, em 27 jul. 1970.

Portanto, após a queda da ditadura em 1974, tal documentação esteve sob a guarda dos dois extremos políticos da sociedade portuguesa. Acredita-se que a totalidade desta documentação esteja mesmo depositada na Torre do Tombo desde 1992. Não obstante, outros arquivos são também passíveis de análise, pois:

[...] a Pide não agiu sozinha. Às pessoas, individuais, ou colectivas, às instituições, a lei aconselhou ou obrigou à colaboração activa com a polícia política. É assim que outros arquivos são complementares deste, muito para além dos organismos de que dependeu ou com os quais manteve contactos preferenciais (COSTA, 1997, p. VI).

Logo, a autora relembra que, além do arquivo da PIDE/DGS, os milhares de “bufos”, ou seja, informantes, bem como os inúmeros arquivos alocados na Torre do Tombo são fontes importantes para a compreensão do funcionamento da polícia política, como os arquivos do Ministério do Interior, Secretaria de Estado/ Ministério dos Negócios Estrangeiros, Arquivo Salazar, Secretaria/ Secretaria Geral da Presidência do Conselho, Secretariado de Propaganda Nacional/ Secretariado Nacional de Informação/ Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Direcção-Geral dos Serviços de Censura, Direcção-Geral de Turismo, Legião Portuguesa, Intendência Geral de Segurança Pública/ Direcção-Geral de Segurança Pública/Comando Geral da Polícia de Segurança Pública, Ministério da Educação Nacional, Junta Nacional de Educação, Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa e Mocidade Portuguesa Feminina, entre outros.

Apesar de centrar sua pesquisa na atuação da polícia política portuguesa de 1926 a 1945, Maria Ribeiro caracteriza o fim último deste tipo de instituição:

[...] a polícia política foi, sem dúvida, um instrumento fundamental para a consolidação e a manutenção do Estado Novo, não apenas pela sua acção repressiva mais directa, mas também – ou talvez sobretudo – ao fomentar o medo, compondo uma imagem global de onisciência onnipresente (que,

como vimos, se afastava significativamente da sua actuação real), contribuindo assim decisivamente para concitar a atitude de conformismo social e político que o regime se aplicava em instalar e adestrar.

(RIBEIRO, 1995, p. 276)

A autora assevera justamente sobre as ações efetivas da polícia e sua conseqüente representação de poder junto à população. Logo, estas práticas produziam duplos efeitos de controle social, como o ocorrido com a Censura em ambos os países. Ao censurar produz-se o efeito do corte imediato da obra artística e tem sua continuidade no desencadear de um processo de autocensura. O censor, racional ou inconscientemente, se incorpora no autor. No tocante à repressão policial, esta sensação de insegurança ante os poderes ditatoriais produz também este poder ambivalente. Todavia, o fato é que o medo e a ameaça efetiva não são perceptíveis, podiam ou não se traduzir na prisão ou na condição de vigiados. Na dúvida, a “lógica da desconfiança” também se refletiu na oposição política.

Entretanto, a violenta repressão portuguesa não se construiu unicamente na disseminação do medo, ela teve na PIDE seu principal braço armado. Além de contar com cursos no exterior, como nos EUA, também possuía uma Escola Técnica, que além de formar seus quadros, formava elementos de outras instituições para atuarem secundariamente na repressão política como a Polícia Judiciária, Polícia Militar, Guarda Nacional Republicana e até mesmo o pessoal dos Correios, voltado a já conhecida violação das correspondências²⁸⁷. Ali os alunos aprendiam noções de Direito, organização de processos, fotografia, armamentos, doutrinas políticas, polícia científica, entre outros temas (CAMPOS, s./d. b, p.163).

A repressão também contava com o apoio decisivo dos tribunais, e não apenas militares. Afinal, em ambos os países, os tribunais e seus juízes também foram ora coniventes ora responsáveis pela dureza imposta pelas penas relacionadas aos julgamentos de ordem

²⁸⁷ Aliás, prática também freqüente na ditadura brasileira como se depreende em documentos encontrados nos arquivos dos DOPS. Ver ainda em Beatriz Kushnir (2004, p. 111).

política. Estes juízes, além de não terem sido processados ao final das ditaduras, foram muitas vezes poupados até mesmo nas denúncias. A leitura de alguns processos da PIDE revela uma visão extremamente parcial destes juízes, imbuídos de uma perfeita sincronia com a ideologia da ditadura e omissos em relação às acusações de tortura e de incompatibilidade entre a lei e o tempo de prisão dos acusados.

O arquivo da PIDE/ DGS continua sendo objeto de muita atenção por parte dos pesquisadores e de pessoas que possuem fichas ou que vão levantar referências de parentes fichados naquela antiga polícia política.²⁸⁸ Na apresentação do livro *Guia de Exposição da PIDE/DGS*, José Mattoso enfatiza a importância de seu conteúdo: “tão variado, tão surpreendente e tão emocionante, pelo que revela de íntimo, de oculto, de apaixonado, de polémico, de generoso, de perverso, enfim de obscuro início de uma nova era para a sociedade portuguesa” (MATTOSO, 1997, p. I).

Ao final da ditadura, as fichas políticas despertaram prontamente a curiosidade “daqueles que passaram pelas malhas da Pide”, segundo depoimento de João Apolinário, apenas quatro meses após o 25 de abril, estes registros serviram como salvo conduto num tempo em que a desconfiança ainda pairava no ar: “[...] carteira de identidade que prova que seu titular foi vítima dessa polícia e, conseqüentemente, não pode ser suspeito de ter colaborado nessa fantástica rede de informantes montada em todo o país, coisa que, aliás, muita gente está ansiosa por provar” (1974, p. 28). Entretanto, a PIDE não foi uma instituição única, outras polícias políticas, como os DOPS, também se encarregaram da vigilância e da prisão de seus opositores.

²⁸⁸ No documentário *Duas histórias de prisão* (Direção de Ginette Lavigne, LX Filmes, 112 min, 2004) a ex-presa política Maria José Campos é filmada durante todo o percurso para chegar até os documentos da PIDE na Torre do Tombo, da consulta junto aos terminais informatizados à chegada da caixa em que se encontrava seu processo. Tal percurso foi realizado também nesta pesquisa durante vários meses. Observamos que diariamente chegavam inúmeras pessoas pedindo seus processos e algumas destas histórias de prisões foram ouvidas pelo autor.

2.2 A REPRESSÃO BRASILEIRA: *POR ISSO CUIDADO, MEU BEM, HÁ PERIGO NA ESQUINA*

Como afirmamos na introdução deste trabalho, os arquivos dos DOPS, além de exporem suas ações práticas por meio da repressão, revelam também a produção e a circulação de informações que, por sua vez, devem ser balizadas a partir de outras referências. Afinal, apontam para uma visão unilateral, mas nem por isso meramente reflexo de uma “representação” ou “imagem” que a repressão construiu da oposição. Afinal, esta indústria de informações também deu suporte às operações que levaram as pessoas à prisão, à tortura, ao “desaparecimento”; bem como produziu e reforçou o convencimento dos ideais do regime nas próprias fileiras da repressão. Ao tratar das comunidades de informações e os efeitos discursivos do material por ela produzido, Carlos Fico (2001, p. 21) alerta:

Tais informações *não* se constituíam em um amontoado caótico de folhas dispersas abordando temas fragmentados, por vezes de maneira ridícula e sempre mobilizando um certo jargão. Configuravam, isto sim, uma rede intertextual produtora de eficazes efeitos de sentido e de convicção [...] uma das formas do *agir* da comunidade de segurança e de informações foi o estabelecimento dessa relação entre ela própria, que “executava”, e os demais militares, que a admitiam, baseada na força de elocução de um tal discurso – que assim vivificava, recriava-se continuamente e sustentava ações.

No Brasil, os arquivos dos DOPS consultados indicam que, embora não houvesse um controle de cunho totalitário, as instâncias de controle estatal da produção artística eram diversas. Contudo, este controle não é completamente eficiente, como pode ser explicado, ironicamente, na própria documentação da repressão. Por exemplo, no arquivo do DOPS da Guanabara, encontra-se um pedido de busca²⁸⁹, de 1969, em relação à subvenção estadual

²⁸⁹ Assunto: Subvenção estadual para teatro subversivo, Origem: SSP/DOPS/ Guanabara, Inform. nº 0575, datado de 06.06.1969, Arquivo do DOPS/ RJ, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Sobre este tipo de

concedida a dez companhias de teatro, entre elas duas consideradas “subversivas”: o grupo *Opinião*, “que há cinco anos é o porta-voz do comunismo teatral” e a “companhia Paulo Autran”. O Governo do Estado responde que a concorrência foi pública e que eles não tinham como vetar. Logo, tem-se um governo que, embora vinculado aos militares, financiou projetos culturais, como destes grupos paradigmáticos de oposição política e cultural à ditadura, como era o caso do *Opinião*. Contudo, estes casos não eram regra, porém a exceção, visto que o Golpe Militar de 1964 não se contrapôs unicamente aos rumos da política, mas também das experiências estéticas e temáticas presentes em diferentes expressões artísticas.

No campo da música, foi criada uma dinâmica de controle que abarcava desde os grandes festivais de música popular até os pequenos festivais em colégios, em pequenas ou médias cidades, ou ainda nas periferias dos grandes centros urbanos. No arquivo do DOPS/RJ, consta um documento confidencial, de 1968, com o assunto “Apresentação em escolas de compositores e artistas que participaram do Festival Universitário de Música Popular”. Nele é informado que no dia 6 de setembro, no Colégio Bennett, no Rio de Janeiro, ocorreu um espetáculo em que o apresentador teria dito que pretendiam “levar a mensagem dos universitários aos estudantes de nível médio, de modo que estejam prontos para a luta quando ingressarem na escola superior”. Na sequência, o mesmo documento informa que as “músicas apresentadas eram de protesto, e algumas, imorais; houve ‘piadas’ contra o regime. Fizeram alusão à Parada de 7 de Setembro, dizendo: ‘Amanhã haverá passeata dos militares’”²⁹⁰.

Cerca de três meses depois deste evento na escola é decretado o AI-5 e a Seção de Buscas Especiais, já em junho de 1969, continuava investigando os organizadores, os

informação, Carlos Fico esclarece sobre o processo que envolvia o trabalho das comunidades de informações que alimentavam órgãos como os DOPS: “‘Planos de Busca’, precedidos dos respectivos ‘Pedidos de Busca’, orientavam a etapa inicial da produção de informação, que era dividida em quatro ‘fases’: planejamento da missão, reunião dos conhecimentos pertinentes, processamento dos dados e difusão da informação aos demais órgãos do sistema” (2001, p. 97).

²⁹⁰ Assunto: Apresentação em escolas de compositores e artistas que participaram do Festival Universitário de Música Popular, Origem: CENIMAR, Difusão: I Ex – DOPS/GB, Inform. nº 756, datado de 19.09.1968, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

participantes e assim convocou a diretora do Colégio para explicar porque teria autorizado o espetáculo. No depoimento da diretora Perside Leal Soares, ela confirmou as piadas e lembrou uma outra: “[...] como também fizeram baixar um cenário que estava pintado uma ‘dentadura’ enquanto o locutor dizia ‘abaixo a dentadura’”.²⁹¹ Todavia, este depoimento não trouxe muitas informações para os agentes, foi até evasivo. No documento não há uma continuidade na investigação e não aparece o resultado das diligências, muito embora apareçam outros dados como o nome do apresentador, Humberto Ramos dos Santos, bem como a informação de que uma apresentação semelhante havia ocorrido na PUC/ RJ.

Por fim, informa que o espetáculo não tinha sido enviado ou autorizado pelos serviços de Censura o que impediu a identificação das canções e dos músicos. Se de fato tratar-se da apresentação de cantores que participaram do *Festival Universitário da Canção Popular* (1968), este teve como um dos finalistas o então estreante compositor Gonzaguinha, com sua canção *Pobreza por Pobreza*, defendida por Jorge Néri. Este Festival foi vencido por Taiguara interpretando a canção *Helena, Helena, Helena*, de Alberto Land, e teve outro futuro integrante do MAU, a exemplo de Gonzaguinha, o compositor César Costa Filho, com o 3º lugar com *Meu tamborim*, parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, interpretada por Beth Carvalho (HOMEM DE MELLO, 2003, p.470).

No arquivo do DOPS do Rio Grande do Sul, nos poucos documentos ali disponíveis sobre o período, encontra-se registrada a preocupação da polícia com o movimento estudantil. Por exemplo, a circular intitulada “Atividade estudantil”, de 1975, no item “dados conhecidos” denunciava as programações de recepção aos alunos ingressantes nas

²⁹¹ Seção de Buscas Especiais, Difusão: SSP/ DOPS/GB, Inform. nº 756/68, datado de 03.06.1969, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. A canção de Raul Seixas, *Dentadura Postiça*, também trabalha com esta dubiedade: “Vai cair, vai cair, vai cair/ A estrela do céu/ Vai cair a noite no mar/ Vai cair o nível do gás [...] vai subir o elevador/ o preço do horror/ o nível mental”. In: SEIXAS, Raul. *Krig-há, bandolo!* Philips, 6349078, 1973.

universidades, utilizando como exemplo o grau de politização destas atividades na Universidade de Brasília:

Durante a apresentação do show do dia 24 ago. 1974, o cantor FAGNER, a meio da apresentação, parou de cantar e avisou ao público universitário presente que “agissem com muita cautela, pois a repressão estava sumindo com muita gente”. O relato concluía: “Nenhuma atitude foi tomada a respeito pela direção da UnB”.²⁹²

No item “dados solicitados” do documento em apreço, em alusão ao caso de Brasília: “Solicita-se a esse órgão vigiar a recepção aos calouros das Faculdades pertencentes à Fundação Universidade de Rio Grande (FURG) no início do ano letivo”.²⁹³ A repressão atingiu duramente a classe universitária o que se refletiu até mesmo na faixa etária da população de presos políticos. O General Antonio Carlos Muricy, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (19 jul. 1970), já afirmava que mais da metade dos 500 presos políticos eram jovens com idade média de 23 anos (GASPARI, 2002b, p.204).

Esta camada também coincidia com a idade média dos músicos que participavam dos festivais, de bandas de baile (que nas horas vagas produziam sons diferentes), de gincanas. Nos arquivos dos DOPS é possível encontrar registros de músicos anônimos, presos em razão de sua atuação musical, ou por sua participação política indiretamente ligada à música. Logo, seria necessária uma análise mais aprofundada junto a esta documentação para melhor caracterizar o alcance da repressão junto a uma maior gama destes atingidos.

É provável que não haja nestes arquivos do DOPS, pelo menos nos que estão liberados aos pesquisadores, documentos com revelações bombásticas sobre a ditadura militar.

²⁹² Coincidentemente, a organização de tal espetáculo contou com a participação da então aluna da UNB, a Prof.^a Dr.^a Zélia Lopes da Silva, hoje docente do Programa a que está vinculado a presente tese.

²⁹³ Assunto: Atividade estudantil, Origem: DOPS/RS, Inform. nº 832/ 74/ DBCI/DOPS/RS, datado de 20.02.1975, Arquivo do DOPS, Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul/ Comissão do Acervo da Luta contra a Ditadura.

Acredita-se que as informações mais significativas do período possam ser encontradas em outras instituições, como na documentação dos serviços de informação citados anteriormente. Vale ressaltar ainda que todo este material expressa as visões do Estado e que nem tudo registrado é a expressão da verdade ou que foi de fato implementado. Um caso ilustrativo advém da preocupação da ditadura brasileira com a política portuguesa pós-25 de Abril. Afinal, a *Revolução dos Cravos* fez com que fosse aventada até mesmo a proposta de um quixotesco ataque a Portugal, o que obviamente sequer chegou a ser discutido de forma mais efetiva no interior do Governo.

Segundo Gaspari (2002a, p. 170), a partir de um documento de 13 de agosto de 1975, do Serviço Nacional de Informações, este órgão foi: “[...] condômino de arsenais secretos que chegou a pensar em utilizar numa megalomaniaca tentativa de invasão de Portugal, em 1975.” Com esta queda da ditadura em Portugal, abrandaria a antiga e estreita relação entre os dois regimes autoritários. Ao analisar os contatos entre os serviços de inteligência brasileiros com outros similares, Gaspari lembra do convite recebido pelo mentor do SNI, Golbery do Couto e Silva, que em 1964, do: “[...] embaixador em Lisboa, recebeu ofertas do ministro do Exército de Portugal para visitar a Escola do Comando de Luanda, onde eram treinadas tropas para ações antiguerrilheiras que combatiam os movimentos pela libertação de Angola e Moçambique” (GASPARI, 2002a, p.170).

Em 1966, o então jornalista Fernando Gabeira, ao cobrir a visita do Ministro das Relações Exteriores do Brasil, Juraci Magalhães, ao Governo português, reiterou as relações entre as duas ditaduras e sua inconstante questão de apoio do Brasil à política colonial portuguesa junto à ONU – Organização das Nações Unidas:

[...] descobri logo que ele vinha discutir a criação de um porto livre em Luanda, capital de Angola. Mais uma vez, por baixo daquela retórica da secular amizade luso-brasileira, fazia-se uma troca extremamente negativa: o Brasil buscava certas vantagens econômicas nas colônias e se abstinha de votar contra Portugal nas Nações Unidas. (GABEIRA, 1979, p. 37).

Esta não seria nem a primeira, nem a última vez que estas viagens aconteceriam. Numa matéria do *Jornal Lusitânia* aprovada pelo censor, encontrada nos arquivos da Censura portuguesa, desta vez é informado na matéria “Político brasileiro e Conselheiro da Embaixada Britânica visitam Angola”,²⁹⁴ que o deputado estadual da Guanabara, Francisco da Gama Silva, pela ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido do Governo Militar, visitaria nos próximos dias a cidade de Luanda.

A realidade portuguesa interessava à ditadura brasileira. O ex-assessor de ministros de antes e depois dos anos de autoritarismo, Adirson de Barros em seu livro *Março: Geisel e a Revolução Brasileira*, de 1976, ao falar da “comunização de Portugal”, afirma: “E tudo começou, lá em Portugal, com a infiltração comunista nas Universidades, nos quartéis, nas áreas sindical e de imprensa.” Com esta análise justificava o alerta em relação à “subversão” no Brasil, pois o caso português caracterizava: “[...] o domínio de um país democrático pelos comunistas [...] o controle do poder sindical, a influência sobre o sistema de comunicação social, no show-business e nas artes; a infiltração no setor cultural e na educação [...]” (BARROS, 1976, p. 20). Estas palavras convergem para as justificativas freqüentemente utilizadas pelos militares, ao longo dos vinte anos de ditadura no Brasil, para desenvolver e implementar todo um complexo mecanismo de repressão e censura, e, claro, não só à música.

Com base na documentação da polícia política, pode-se perceber como a história nacional ultrapassava seus limites geográficos. O músico brasileiro Ricardo Vilas (Ricardo Vilas Boas Sá Rego) foi um dos presos políticos trocados, quando do seqüestro do

²⁹⁴ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 140, *Lusitania*, folha nº 21, de 08 fev. 1974.

embaixador dos Estados Unidos Charles Elbrick²⁹⁵ no Brasil por grupos armados de esquerda, em 1969. Este músico traduz parte da juventude estudantil e sua freqüente inserção nos movimentos de contestação política ao longo da década de 1960. Iniciou seu engajamento político na luta contra a ditadura ainda no Colégio de Aplicação no Rio de Janeiro. Segundo Élio Gaspari (2002a, p. 226), dezesseis alunos deste colégio integraram-se em duas organizações armadas, destes, oito foram presos. Vilas integrou o grupo musical²⁹⁶ *Momento Quatro* composto por Maurício Maestro, Zé Rodrix, David Tygel e Ricardo Sá (seu nome artístico de então). Este grupo participou de inúmeras eliminatórias dos festivais entre 1967 e 1968²⁹⁷, mais tarde, em carreiras solo ou em outras formações, seus integrantes permaneceriam no cenário da MPB nas últimas décadas.

Apesar da relação entre música e política, são poucos os registros dos músicos fichados nos DOPS exclusivamente por suas atividades musicais. Por exemplo, a prisão de Ricardo Vilas em 1969 decorreu de sua ligação a movimentos de oposição à ditadura militar, mais precisamente acusado de subversão e de tentativa de homicídio, conforme documentação presente no DEOPS/ São Paulo. Segundo sua ficha no DOPS do Paraná: “Em 10.05.69 – Consta que o fichado foi detido pela polícia carioca DOPS por tentar baleiar dois agentes do DOPS e ser encontrado em seu apartamento forte material subversivo (V.p. DOPS/Rio – Tribuna PR)”.²⁹⁸

²⁹⁵ Sobre ele, afirmou Gaspari (2002b, p. 88): “Servira em Lisboa no início da década [de 1960] e estimulava um golpe militar fracassado contra a ditadura do professor António de Oliveira Salazar”.

²⁹⁶ Aliás, uma constelação de grupos vocais e instrumentais surgiu a partir de 1967 disputando os festivais da canção, alguns de existência circunstancial: MPB-4, O Quarteto, A Brazuca, O Bando, Quarteto Novo, Quarteto em Cy, Modern Tropical Quartet (que chegou a contar com Ivan Lins e Aldir Blanc), Golden Boys, Quarteto 004, Quinteto Agora 5, Os Três Morais, Opus 4, Agora 4, Conjunto 4, Quarteto Forma, entre outros.

²⁹⁷ Por meio das canções: *Diana Pastora* (Fernando Lobo e João Mello) com Marília Medalha e com a mesma cantora e com Edu Lobo, na vencedora *Ponteio* (Edu Lobo), ambas do III Festival de MPB, de 1967; *Sem despedida* (Macalé), ao lado de Joyce, no II Festival Internacional da Canção Popular, de 1967; *Charrete* (José Rodrigues), no IV Festival da MPB, de 1968; e *Ultimatum* (de Marcos e Paulo Sérgio Valle) ao lado de Maria Odete, alcançando o 2º. lugar no II Festival Nacional da MPB, de 1968.

²⁹⁸ Ficha individual, n.º 9347, DEAP 34025, rolo 2274, datado de 10.05.1969, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

No Arquivo Público do Estado de São Paulo, junto à documentação do Fundo DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social, destaca-se o registro em que Luiz Rodolfo de Barros C. V. de Castro,

[...] revendo o álbum fotográfico de banidos e exilados no exterior, o depoente reconhece [...] Ricardo Vilas Boas de Sá Rego – que o conheceu superficialmente no Brasil quando o nominado fazia parte de um conjunto musical, chamado *Momento Quatro*, que veio a revê-lo na França, onde continua na carreira artística (músico-violonista).²⁹⁹

Ricardo Vilas apareceria em outros inúmeros documentos desta polícia política, em que figura como um dos banidos do país através do Ato Complementar nº. 64, de 05 de setembro de 1969, conforme publicação do Diário Oficial.³⁰⁰ Sua prisão ocorreu quando este tinha apenas dezessete anos de idade. Segundo o mesmo³⁰¹, não foi torturado apesar das freqüentes ameaças para que fornecesse informações, senão sofreria o que “Caetano Veloso tinha sofrido dias antes” nas mãos dos mesmos policiais. O fato é que os agentes convenceram-se de sua discreta participação na Dissidência Comunista da Guanabara, o que, segundo Vilas, realmente era verdade. Entretanto, quando o seu nome constou na lista dos trocados pelo embaixador, a repressão novamente se convenceu de que ele estava mentindo e que era muito mais importante do que parecia. A reação dos órgãos de repressão foi a de publicar nos jornais que ele e a única mulher da lista, Maria Augusta Ribeiro Carneiro, não queriam ser trocados. O que foi no dia seguinte desmentido por seus parentes o que, provavelmente, livrou-os de uma longa permanência na prisão.

Ainda no tocante às relações entre canção popular e política, lembremos o caso da empresa política Lilian Celiberti, em suas memórias organizadas por Lucy Garrido no livro *Meu quarto, minha cela*, em que relata todo o seu sofrimento desde o seu seqüestro, em 1978, pelo

²⁹⁹ Pasta 50-E-332072, datado de 28 de agosto de 1978, arquivo DEOPS, Arquivo do Estado de São Paulo.

³⁰⁰ Pasta 50-Z-130-5067, arquivo DEOPS, Arquivo do Estado de São Paulo.

³⁰¹ Depoimento ao autor, em Paris, 14.09.2004.

Exército uruguaio e pelo DOPS/ Rio Grande do Sul, no Brasil, até sua prisão no Uruguai. Ela se recorda das canções do espanhol Joan Manuel Serrat e de Miguel Hernández. Além do aspecto lúdico, as canções também serviam como senhas: “Ao mesmo tempo e prevenindo situações posteriores, organizamos um código de músicas para transmitir informação de setor a setor” (p. 77). Tais canções também trouxeram problemas a Lilian, como numa comemoração de aniversário: “Uma hora depois, chamavam uma companheira e a mim e nos comunicam uma punição de vinte dias por cantar músicas subversivas” (p. 89). Estas presas também encontravam nas canções um alento e um exercício de lucidez.

Apesar de não envolver diretamente pessoas por suas atividades artísticas, uma das questões mais discutidas nos últimos anos em relação às ditaduras advém da chamada “Operação Condor”. Nos arquivos dos DOPS são encontradas inúmeras fichas de pessoas investigadas por esta polícia política. Após o Golpe de 1964 no Brasil, estas polícias dinamizaram uma operação sistemática de controle, acompanhamento, prisão e tortura de suspeitos de atentarem a uma suposta “Segurança de Estado”, ou, como era mais comum naqueles anos, aqueles que poderiam estar envolvidos com a “subversão”. Uma característica comum na polícia política brasileira era a preocupação com os estrangeiros. Assim, o que já era uma “lógica da desconfiança” junto aos estrangeiros, tornou-se mais sistemática com a “Operação Condor”:

No exterior, [o Presidente] Figueiredo ficaria conhecido como um dos principais coordenadores da Operação Condor – a parceria dos governos militares do Brasil, do Uruguai, do Chile, do Paraguai, da Bolívia e da Argentina que visava caçar e matar seus inimigos comuns.
(FIGUEIREDO, 2005, p. 291).

A “Operação Condor” veio à tona em 1992, no momento em que o ex-presos político paraguaio Martín Almada localizou em Assunção o “Arquivo do Terror”, com milhares de documentos sobre o plano arquitetado pelos governos autoritários do Paraguai, Brasil,

Argentina, Chile, Uruguai e Bolívia, bem como com o apoio dos Estados Unidos. No caso do Brasil, no ano de 2000, foram feitas denúncias sobre documentos encontrados nos arquivos do Centro de Informações do Exército (CIE) que comprovariam uma lista de argentinos procurados pelas autoridades brasileiras a pedido da ditadura argentina, já em 1976.³⁰²

Nos arquivos dos DOPS também se encontram prontuários de inúmeros músicos estrangeiros. Por exemplo, no DEOPS encontram-se dezesseis documentos em que o nome da cantora argentina Mercedes Sosa foi citado primária ou secundariamente entre 1977 e 1982. Esta documentação se refere a espetáculos no Brasil; participação em eventos, como no *Festival Nacional Mulheres nas Artes*, em 1982; por ter sido aludida em um manifesto: “Ref. Citada no panfleto ref. 30.000 desaparecidos na Argentina”³⁰³; ou ainda por ser “cantora conhecida como intérprete de canções de protesto”³⁰⁴; entre outros. No Brasil, não foi diferente a repressão aos estrangeiros considerados inimigos da Segurança Nacional, constam entre os “desaparecidos” três argentinos: Noberto Armando Habeger, o padre Jorge Oscar Adur e Ernesto Ruggia (TELES, 2001, p. 179).

A partir da documentação do DOPS também é possível perceber as zonas de intersecção entre os mecanismos de censura e repressão de Brasil e Portugal. No arquivo do DOPS do Paraná, encontram-se dossiês de portugueses proibidos de entrarem no país; documentos sobre o controle da censura de informações sobre a *Revolução dos Cravos* e da chegada dos políticos expulsos. No Dossiê *Subversivos Portugueses*³⁰⁵, encaminhado pela Secretaria de Segurança Pública do Paraná ao Serviço Nacional de Informações – Agência Curitiba, é informado que, a partir de depoimento de “fonte idônea, pertencente à Colônia Portuguesa”, havia planos de portugueses radicados no Brasil de repassar informações sobre a

³⁰² Operação Condor: Brasil "caçou" argentinos no país em 1976. *Folha de São Paulo*, 20/05/2000.

³⁰³ Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivo DEOPS, Divisão de Informações do DOPS, nº. 20-C-44-9505, datado de 13 abr. 1980.

³⁰⁴ Idem, nº. 21-Z-14-3836 rm, datado de out. 1977.

³⁰⁵ Pastas Temáticas, n.º 2.233, topografia 247, datado de 08.08.1975, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

colônia portuguesa no Brasil para o governo português por intermédio de uma rede de agentes. Portanto, reitera-se, havia uma atenção específica da ditadura brasileira com a queda do regime ditatorial português após o *25 de Abril*.

Na mesma direção, um outro dossiê intitulado “Infiltração Comunista Portuguesa”, presente na pasta “Partido Português Comunista no Brasil”, evidencia o olhar da ditadura brasileira para as possíveis mudanças no Brasil em relação às lideranças locais da comunidade portuguesa. Com o mesmo discurso carregado das imagens tão caras ao vocabulário dos ideólogos da ditadura, como a idéia de “infiltração”, este informe confidencial do III Exército alerta: “Há planos de portugueses radicados no BRASIL de transformar os escritórios de turismo e de despachantes de viagens, em órgãos de informações. Assim, sob essa fachada, os comunistas portugueses passariam a recolher informes sobre a Colônia Lusitana radicada no BRASIL”.³⁰⁶

Uma outra preocupação expressa no mesmo documento advém de um suposto plano do governo português (um ano e meio depois da Revolução dos Cravos) em substituir os antigos salazaristas que comandavam as associações portuguesas no Brasil, por vezes tão coniventes e mesmo prestativas as ditaduras: “2. Desde suas fundações, as entidades da Colônia portuguesa no BRASIL (Casa de Portugal, União das Comunidades de Cultura Portuguesa e outras) vem sendo dirigidas por aristocratas lusitanos ou por elementos pertencentes à alta sociedade”. Aliás, essa era uma crítica freqüente da oposição ao salazarismo no Brasil. O informe conclui: “Os comunistas portugueses estão iniciando um movimento de ‘conscientização’ juntos aos filiados dessas entidades, para que as mesmas concorram aos cargos eletivos”.³⁰⁷

³⁰⁶ Pastas Temáticas, n.º 1.508, topografia 181, informe n.º 199-EZ/75, datado de 20.10.1975, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

³⁰⁷ Idem.

A “irmandade” existente entre as ditaduras de Brasil e Portugal pode ainda ser comprovada em documentos do DEOPS³⁰⁸ paulista. O jornalista e exilado português Miguel Urbano Rodrigues é citado no documento da polícia devido à sua participação nas comemorações do 25 de Abril no bloco de História da Universidade de São Paulo, já no dia 04 de maio de 1974. É lembrada ainda sua matrícula no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, inclusive com seu número de registro sindical (4477).³⁰⁹

Outro jornalista também fichado no DEOPS é o jornalista português Fernando Lemos, exilado no Brasil (onde se naturalizou) desde 1953³¹⁰. Sobre ele, a polícia paulista informou: “Integrava em out./ 75 o Conselho de Redação do jornal Portugal Democrático, editado para a colônia portuguesa do Brasil, e que seguia orientação do PC Português. Era exilado português e artista”.³¹¹ Lemos, além de jornalista e poeta, também atuou como ilustrador, inclusive por um determinado período no próprio jornal *Portugal Democrático*, que funcionou de 1956 a 1977. O desmonte do periódico teria início quando do retorno a Portugal de muitos de seus antigos colaboradores e quando a gráfica e os distribuidores do jornal (então semanal) começaram a sofrer ameaças de agentes da PIDE que fugiram para o Brasil, onde passaram a atuar junto à polícia política brasileira (RODRIGUES, 2003, p.189).

³⁰⁸ Na própria documentação desta polícia política paulista há uma alternância entre o uso do nome DEOPS e DOPS. Segundo Caio Costa (2003), em 1944 foi criada a Delegacia de Ordem Política e Social e no ano seguinte foi alterada para Departamento de Ordem Política e Social. A mudança para DEOPS foi operada apenas em 1975, apesar de um decreto federal manter a sigla DOPS no mesmo período (p. 305-6).

³⁰⁹ Pasta 52-Z-014.573, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³¹⁰ Inúmeros intelectuais portugueses exilaram-se no Brasil neste mesmo período. Como Vítor de Almeida Ramos que se doutorou em Letras pela Faculdade de Assis (onde lecionou Literatura Francesa e foi sede do *Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, em 1961) e foi professor da USP a partir de 1964. O escritor e professor Jorge de Sena, naturalizado brasileiro, por sua vez, doutorou-se na Faculdade de Letras de Araraquara. O historiador da USP, Joaquim Barradas de Carvalho teve uma forte inserção acadêmica e uma destacada atuação política nos círculos oposicionistas às duas ditaduras. Destacam-se ainda João Sarmiento Pimentel, Jaime Cortesão, Eduardo Lourenço, Agostinho da Silva e Adolfo Casais Monteiro, entre outros. Mais informações em: LEMOS, Fernando, LEITE, Rui M. (orgs.). *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*. São Paulo: EDUNESP; Bauru: EDUSC, 2003; CANDIDO, A. *Livros e pessoas de Portugal*. Disponível: <www.geocities.com/ail_br/livrospessoasdeportugal.htm>. Acesso em: 27 out. 2003.

³¹¹ Pasta 50-Z-9-41179, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Também da área da imprensa e da cultura, esteve fichado o jornalista, crítico teatral e poeta português João Apolinário (1924-1986)³¹², conforme a informação: “[...] Jul./Ago. 1978 – DOPS – ref. Correspondente do Jornal Leia – em Portugal”.³¹³ Apolinário, antes de partir de Portugal em 1963 já era um poeta conceituado e durante seu exílio no Brasil teve alguns de seus poemas musicados e gravados. Atuando como jornalista também escreveu o livro *25 abril 1974: Portugal Revolução Modelo*, como resultado de uma coletânea de reportagens escritas sobre o 25 de abril português para o *Última Hora*, de São Paulo, durante sua estada em setembro de 1974 em Portugal, para onde foi na qualidade de enviado especial do jornal. Dedicou esta obra: “Aos poetas do meu país que não traíram a juventude e que tornaram o seu ‘Canto Livre’ uma arma contra o fascismo”.

Alguns de seus poemas foram gravados com grande êxito pelo grupo musical *Secos & Molhados*, formado por seu filho, o também português João Ricardo, junto com os brasileiros Ney Matogrosso e Gerson Conrad. De acordo com João Ricardo³¹⁴, as letras foram tiradas de livros de seu pai e não compostas especialmente para as canções. Apolinário também teve os seguintes poemas musicados pelo grupo: no LP de 1973, *Amor* (Leve como leve pluma/ muito leve leve pausa...) e *Primavera nos Dentes* (Quem tem consciência para ter coragem/ quem tem a força de saber que existe/ e no centro da engrenagem/ inventa a contra-mola que resiste...). No segundo disco da banda, de 1974: *Flores Astrais*³¹⁵ (Todas as cores/ e outras mais/ procriam flores astrais/ um verme passeia/ na lua cheia) e *Angústia* (Agonizo se tento/ retomar a origem das coisas/ sinto-me dentro delas e fujo...).

³¹² Não foram encontrados registros na PIDE do poeta João Apolinário, o que não quer dizer que ele não tenha sido fichado visto que parte do material foi extraviada e outra destruída.

³¹³ Pasta 20-K-6-286, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³¹⁴ Depoimento ao autor através de sua esposa, a professora de Comunicação Tânia Pinto, em junho de 2004.

³¹⁵ Esta canção foi regravada pela banda brasileira RPM, com grande êxito comercial no disco *RPM ao Vivo*, Epic/CBS, 1986, nº. 144500. De acordo com o *site* oficial da Sony, atual proprietária dos fonogramas da antiga CBS, de 1986 até hoje o disco vendeu cerca de 2,7 milhões de cópias.

Em 1967, dois de seus poemas também haviam sido musicados pelo compositor português Luís Cília no disco *A poesia portuguesa de hoje e de sempre*³¹⁶, lançado na França e na Espanha. Foram os poemas *Recuso-me* e *É preciso avisar toda a gente*³¹⁷:

É preciso avisar toda a gente
dar notícia informar prevenir
que por cada flor estrangulada
há milhões de sementes a florir.
É preciso avisar toda a gente
segredar a palavra e a senha
engrossando a verdade corrente
duma força que nada detenha.

É preciso avisar toda a gente
que há fogo no meio da floresta
e que os mortos apontam em frente
o caminho da esperança que resta.

É preciso avisar toda a gente
transmitindo este morse de dores.
É preciso imperioso e urgente
mais flores mais flores mais flores.

Este poema é relativamente conhecido em Portugal, sendo citado em publicações e coletâneas de “poesias de resistência”. Aqui outra vez temos as flores como metáfora do novo tempo, possível pela gente possuidora “duma força que nada detenha”. Um processo de conscientização é clamado na luta contra a repressão, que “estrangula” e mata. Com a liberdade vigiada, o eu lírico expressa a necessidade de “avisar a toda a gente”, mas com a precaução de “segredar a palavra e a senha [...] transmitindo este morse de dores”.

Aliás, seria uma canção, alguns anos mais tarde, alçada à senha na derrubada de um regime que inspirou criações poéticas desta natureza. A importância deste fato foi também percebida pela ditadura brasileira, afinal, sobre o músico português José Afonso, autor da

³¹⁶ Nesta pesquisa, teve-se acesso a uma cópia da versão francesa, muito embora nos dois países em que foi lançado o LP, as canções tenham sido gravadas em português. Ver: *La poésie portugaise de nos jours et de toujours (mise en musique et chantée par Luís Cília)*. Paris, Moshé-Naim, 1967, n°. MN-10002.

³¹⁷ Também musicada por seu filho João Ricardo, desta vez com o título *Urgente... mais flores*, em seu disco *Musicar*, Polygram, 1979, n°. 6349 418. Segundo levantamento efetuado em três discos de João Ricardo, entre 1975 e 1978, foram musicados mais seis poemas de João Apolinário.

canção-senha, registrava: “O mesmo que Zeca Afonso. Compositor e cantor comunista português que produziu disco no Brasil para Marcus Flávio Pereira, prontuário 01383.”³¹⁸ Por sua vez, no prontuário citado, com origem no Comando do II Exército/ 2ª Seção, são apresentadas inúmeras informações sobre o publicitário Marcus Pereira, cujo histórico compreende o período de fevereiro de 1966 a maio de 1976: “é dono da Marcus Pereira Publicidade e foi representante do Governo Arraes em São Paulo”. De acordo com o informe (INFE B-1) anexo, datado de 06 de maio de 1976:

Entre 17 e 20 Fev. 76, em trânsito por Lisboa/Portugal, concedeu entrevista exclusiva ao jornalista português JOSÉ JORGE LETRIA, que foi divulgada pelo matutino lisboeta ‘O Diário’, porta-voz oficioso do Partido Comunista Português. Analisando o teor da entrevista, nota-se que o epígrafe procura habilmente denegrir a imagem cultural do BRASIL no exterior. Na oportunidade revelou haver produzido no BRASIL, um disco intitulado ‘Portugal de Hoje’, com canções ‘Progressistas’ de JOSÉ AFONSO [...] Dentre as canções gravadas, destaca-se ‘Grândola Vila Morena’, um dos símbolos da revolução de 25 abr. 74, em Portugal. Durante sua permanência na capital portuguesa, foi acompanhado pelo refugiado brasileiro JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREIA.³¹⁹

Portanto, Marcus Pereira foi fichado por ter concedido entrevista a um antigo opositor da ditadura portuguesa, tendo inclusive neste documento uma observação manuscrita junto ao nome de Letria. Há que se enfatizar que José Jorge Letria, além de jornalista e escritor, também era ator e músico de prestígio. Aqui também é revelada a importância da canção *Grândola, Vila Morena* e sua importância histórica, o que contribuiu na produção de informações sobre Marcus Pereira. Segundo o próprio Letria³²⁰ (que também confirmou a entrevista feita com Marcus Pereira), os radialistas responsáveis por tocar a canção não a tinham na emissora. Assim, Letria foi até sua casa e levou seu disco à Rádio Renascença,

³¹⁸ Pasta 50-Z-9-41156, proveniente do II Exército, do arquivo DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³¹⁹ Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivo DEOPS, Divisão de Informações do DOPS, nº. 50-Z-9(206), datado de 06 mai. 1976.

³²⁰ Depoimento ao autor em 16 nov. 2004, em Lisboa.

utilizando a canção como a segunda e última senha para a saída dos quartéis. Outro dado é que, apesar de não ser considerado um ativista político, Marcus Pereira foi acusado de encontrar-se com exilados, como o citado teatrólogo Zé Celso Martinez.

O informe mencionado anteriormente é uma resposta a um pedido de busca de antecedentes de Marcus Pereira, requerido pela divisão de informações do Ministério da Aeronáutica. Neste pedido já constam uma série de detalhes sobre o publicitário, entre os dados conhecidos:

4. [...] teria, ainda estabelecido contatos com a Philips portuguesa com o fim de receber os direitos autorais e de gravação pertencentes a “CHICO” BUARQUE DE HOLLANDA/ M. BETHANIA e estudar a possibilidade de aquela empresa lançar em PORTUGAL os álbuns produzidos pela gravadora que MARCUS PEREIRA possui no Brasil.³²¹

Seu prontuário, portanto, também foi adensado devido às suas relações com a canção brasileira de cunho mais engajado, muito embora estivesse aqui impregnada também a visão empresarial que caracterizou o projeto discográfico inerente à Gravadora Marcus Pereira. Igualmente teve seu nome sob suspeita por sua relação com a música portuguesa de contestação, em particular, cancioneiro que não encontrava espaço na indústria fonográfica brasileira. Afinal, não havia respaldo no Brasil para toda a produção contemporânea da canção portuguesa.

Num outro documento do DEOPS, de 1976, o nome de Marcus Pereira aparece num relatório originado no II Exército, quando de sua participação no Centro Latino-Americano de

³²¹ Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivo DEOPS, Divisão de Informações do DOPS, nº. 50-E-29-185, datado de 04 mai. 1976. Encontra-se anexo a este documento uma cópia da entrevista de Marcus Pereira ao jornal *Diário*, com o título: “O Editor brasileiro de Grândola”. Logo, tais informações oficiais novamente são extraídas, quase que literalmente, da imprensa escrita, enviada pelos diplomatas e adidos militares de então.

Debates, durante a realização do ciclo de debates “Panorama da Cultura Brasileira”, com o tema:

C.9 Tema: Panorama da MPB – Hoje. Marcus Pereira (prontuário 1383, em anexo); José Ramos Tinhorão: crítico de música popular do Jornal do Brasil; Paulinho da Viola: Participou de reunião de apoio ao deputado Lysâneas Maciel em 26 [?] 76 na Casa Grande no Rio, junto com Chico Buarque, Marcos Lázaro, Júlio Medaglia, José Miguel Visnick [sic!], Hermano [sic!] Bello de Carvalho, sobre os quais nada consta nesta AI até o presente”.³²²

A “comunidade lusitana” vivia ainda das músicas folclóricas por duas razões principais. A primeira explica-se pela música que os imigrantes ouviram em Portugal antes de sua partida para o Brasil e, portanto, este cancionero traduziu-se numa memória musical da terra natal.³²³ A segunda advém do papel desempenhado pelas instituições portuguesas em disseminar a imagem de um país ligado às suas tradições culturais, em que a música e a dança possuíam um papel preponderante. Portanto, estas imagens veiculadas no exterior tiveram eficácia ao alcançar as comunidades portuguesas e um público mais amplo em razão das propagandas ligadas à divulgação turística. Para Eulália Lobo, no tocante aos programas radiofônicos e televisivos:

A música e o canto de Portugal divulgados no Brasil nas décadas de 1950, 1960 e 1970 caracterizaram-se pelo cunho tradicionalista e popular, presente nos programas de fados e outros cantares regionais transmitidos nas rádios Tamoio, Tupi e Guanabara, no Rio de Janeiro, e na Bandeirantes, em São Paulo [...] No início da década de 1960, havia quarenta programas de rádio luso-brasileiros, transmitidos em dez emissoras [...] A TV Tupi também mantinha programas de música popular lusa (2001, p. 266-7).

³²² Pasta 50-Z-9-41179, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo. Pedido de Busca nº. 737/76 – CB, origem: II Exército, Difusão: SNI/ ASP – DOPS/ SP – PMESP – IV COMAR, datado de 18 out. 1976.

³²³ O próprio autor da tese se recorda dos programas musicais portugueses que constavam, ao longo da década de 1970, nas programações de canais de televisão como na TV Tupi, que, ainda em 1976, contava com o programa *Caravela da Saudade*, comandado pelo “comendador” Alberto Maria de Andrade. Um outro programa que teve um relativo êxito foi *Portugal sem Passaporte*, exibido na TV Tupi e na TV Bandeirantes, entre 1973 e 1975, e que teve entre seus redatores o jornalista português José Alberto Braga.

Com a proposta de trazer a moderna canção portuguesa para o Brasil, Marcus Pereira, de certa maneira, contribuiu para uma mudança neste ciclo. Circulavam no país, além dos discos de fado, coletâneas de canções de diferentes regiões de Portugal, a exemplo do disco *Portugal canta e dança no Brasil: Douro – Coimbra – Algarve*, de 1972. Cujo encarte, ao apresentar as canções e suas relativas regiões, traz aquelas imagens tão criticadas por Lopes-Graça: “Douro [...] temos essa *Videirinha*, tão pitoresca, até terminar no original *Pelo Mar*, de ritmo variado, nervoso, decidido”. Este texto da contracapa explora justamente este lastro sentimental dos imigrantes trazido pela música: “Nas seis canções desta face, pertencentes ao mais rigoroso folclore da região do Douro há motivo para nos alegrarmos, ouvindo com a mais terna emoção algumas das mais belas trovas populares da querida terra de Portugal”.³²⁴

A aposta de Marcus Pereira na canção portuguesa no Brasil ocorreu em 1974 com o lançamento de dois discos da portuguesa Paula Ribas e do angolano Luis N’Gambi. A cantora do Algarve veio ao Brasil em 1970 para participar do Festival Internacional da Canção e aqui voltou em outras oportunidades. Em 1974, foi lançado pelo selo Marcus Pereira, o disco *Portugal Hoje*³²⁵, apesar do nome amplo, contou unicamente com canções de José Afonso interpretadas por Paula Ribas e Luis N’Gambi.

Em sua capa figurava um cravo e os dizeres: “A transmissão da canção ‘Grândola, Vila Morena’ por uma emissora de Lisboa, foi a senha para a deflagração dos acontecimentos políticos de abril, em Portugal (de uma entrevista do capitão Salgueiro Maia³²⁶ à Revista

³²⁴ *Portugal canta e dança no Brasil: Douro – Coimbra – Algarve*. CBS/ Tropicana, v. 4, mono, nº 01147, 1972. Arquivo pessoal.

³²⁵ *Portugal Hoje*. Discos Marcus Pereira, 1974, nº. MPL 9330. Embora os temas de forte verve política, o disco obteve apoio financeiro da FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos. Contou com as seguintes canções de José Afonso: *Grândola*, *Vila Morena*, *Eu vou ser como a toupeira*, *Maria Faia* (domínio popular/ Beira-Baixa), *Epígrafe para a arte de furtar* (letra de Jorge de Sena), *Canto moço*, *Traz outro amigo*, *Avenida de Angola*, *Por trás daquela janela*, *Moda do Entrudo*, *No comboio descendente*, *canção do Desterro* e *A caminho de Urga* (apesar do título aqui referenciado é a mesma lançada em Portugal como *É para Urga*).

³²⁶ Foi um dos tenentes mais importantes para o êxito das ações revolucionárias do 25 de abril de 1974. Por sua participação no movimento foi alçado a ícone destes capitães. A exemplo de José Afonso, a imagem de Salgueiro Maia (1944-1992) tem sido negligenciada pelos governos que se sucederam nas décadas de 1980 até a atualidade, muito embora uma produção artística e intelectual tenha enfatizado seu destacado papel. Um dos exemplos mais marcantes vem do filme português *Capitães de Abril* (RTP/ RTC, 119 min., 2000), dirigido por

Manchete)”. Além da senha dos capitães, segundo apresentação do disco feita por Marcus Pereira, contou com composições “de nítida inspiração folclórica na sua concepção literária e musical”, sobre a “revolução musical e florida”, e afirmou ainda: “Que assim sejam todas as revoluções, e que os espiões se disfarcem com vestidos de organdi, e que as balas sejam amarradas na ponta de um barbante, para maior economia das batalhas [...]”.

Entre estas canções, está *Por trás daquela janela*, uma referência à prisão e aos presos políticos: “Por trás daquela janela/ Faz anos o meu amigo / E irmão [...] Na noite que segue o dia/ O meu amigo lá dorme / De pé” [...] Neste trecho, uma alusão à tortura do sono³²⁷, em que os presos ficavam nesta posição por dias, sem poder dormir, o que para muitos foi considerada muito mais danosa que as agressões físicas mais efetivas. O trecho “Naquela parede fria/ Uma canção de alegria/ No vai e vem da maré”, aclara o fato de tal inspiração advir da prisão de Caxias, que ficava próxima ao mar. Segundo Viriato Teles, esta canção foi dedicada “ao militante antifascista Alfredo Matos, que se encontrava preso em Caxias”.³²⁸ Por fim, há que se ressaltar que o disco *Portugal Hoje* traz canções de dois discos de José Afonso: *Traz outro amigo também* (1970) e *Eu vou ser como a toupeira* (1972).

Em relação ao segundo disco lançado por Marcus Pereira, *Fados Brasileiros*³²⁹, também interpretados por Paula Ribas, contou com composições e letras de Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Eduardo Gudin, Cecília Meireles, Chico Buarque,

Maria de Medeiros, com um romantismo político, não de todo desligado da realidade, que ali se desenrolou. Um outro exemplo vem do livro de José Jorge Letria voltado ao público infanto-juvenil: *Salgueiro Maia: o homem do tanque da liberdade*. Lisboa: Terramar, 2004.

³²⁷ Tipo de tortura também sofrida no DOI-CODI, no Brasil, pelo português Alípio de Freitas. Conf: FREITAS, Alípio de. *Resistir é preciso: memória de um tempo da morte civil no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981, p.66.

³²⁸ TELES, Viriato. *Música Popular Portuguesa: Uma Bibliografia: Fichas de Leitura*. Disponível em: <http://attambur.com/Recolhas/Bibliografia/MPP_uma%20bibliografia_fichas_de_leitura.htm>. Acesso em 23 mai. 2004.

³²⁹ Ver relação das canções em anexo.

Caco Velho³³⁰, entre outros. Uma das canções que mais se aproximava do disco anterior era *Fado Tropical*, de Chico Buarque, já analisada anteriormente.

O mesmo Marcus Pereira também seria alvo da polícia política portuguesa em razão de ter sido um dos signatários de um manifesto de intelectuais brasileiros contra a reabertura do campo de concentração do Tarrafal, desativado em 1957, local em que foram presos e mortos inúmeros opositores políticos à ditadura portuguesa. Diante da assinatura de Marcus Pereira, o inspetor-adjunto da PIDE requereu junto à Divisão de Estrangeiros informações sobre sua ficha política.³³¹ Também assinaram tal manifesto de março de 1963, enviado à Secretaria Geral das Nações Unidas, Lúcia Fagundes Teles, Rubens Paiva e Jamil Hadad, entre outros.

O publicitário brasileiro Marcus Pereira também esteve ligado a um dos mais importantes bares paulistas: o *Jogral*. Inaugurado em 1964, pelo compositor Luís Carlos Paraná (1932-1970), este bar foi o endereço preferido de inúmeros jornalistas, artistas e músicos locais e de passagem pela cidade. A proposta do lugar, segundo o publicitário Marcus Pereira (que se suicidou em 1981), acionista simbólico com 1% do controle do *Jogral*, era trazer canções brasileiras “especialmente de samba e de gêneros ‘esquecidos’ ou ‘menosprezados’ como o choro e a música caipira [cuja] principal atração da casa era o próprio Luís Carlos Paraná, tendo no repertório composições suas e de Paulo Vanzolini” (SAUTCHUK, 2005, p. 26). Certamente, a experiência no *Jogral* foi decisiva para que Marcus Pereira viesse a inaugurar em 1967 uma sequência de discos e a posterior criação da sua gravadora Marcus Pereira. Este foi um empreendimento ímpar na história da indústria fonográfica nacional e inovador projeto de divulgação e gravação de canções populares, a partir de uma determinada visão do que seria o mapa musical do Brasil.

³³⁰ Ver a história de sua canção *Barco Negro* no capítulo sobre a canção brasileira.

³³¹ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 2432/63-SR, NT-3308.

Entretanto, a vigilância policial não se restringiu aos opositores políticos do regime militar brasileiro. Como afirmado no capítulo sobre a Censura brasileira, o ex-Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, Marcelo Caetano, teve notícias de seu exílio no Brasil vetadas pelos serviços de censura. Assim, o Governo brasileiro evitou que a Revolução dos Cravos tivesse mais espaço na Imprensa brasileira. Acontece que este controle não se limitou à Censura, também nos arquivos do DOPS foram encontradas referências a sua estada no país. No arquivo do DEOPS, seu prontuário foi adensado por informações que abarcavam desde as causas de seu exílio até pormenores como “05/76 – Prof. ministrou Curso de Direito Administrativo na Faculdade de Direito de Rio Pardo [interior paulista]”³³², ou “11/76 – inf. s/ escolta para segurança do mesmo”.³³³ Portanto, havia além da preocupação com sua visibilidade no Brasil, também uma atenção em relação à sua segurança.

Por outro lado, como afirmou-se anteriormente, a Censura também tinha suas brechas e seus arroubos de abertura, afinal, a proibição não atingia uma totalidade e havia ainda uma tentativa de se arvorar numa aparente legalidade. Por exemplo, a *Revista Fatos e Fotos* de 1975, trouxe uma matéria intitulada “Spínola: o drama do exílio” em que era informada sua vinda ao Brasil numa comitiva de dezesseis oficiais igualmente acusados de traição pelo Tribunal Militar em razão da tentativa do golpe em 11 de março de 1975, ação voltada à barrar o processo revolucionário em curso. Segundo a matéria, o grupo veio somente com a roupa do corpo e recebeu “[...] uma verdadeira enxurrada de ofertas de ajuda, desde o envio de dinheiro para a portaria do hotel, até o oferecimento de casas para ficar”³³⁴. Apesar do texto não ser muito elucidativo do que de fato ocorrera em Portugal, o texto expunha uma nova leva de exilados já não muito simpáticos ao *25 de Abril*. Caso semelhante havia sido

³³² Pasta 50-Z-320-1518, prontuário de Marcelo Caetano, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³³³ Pasta 50-Z-129-17237-A. Idem.

³³⁴ Spínola: o drama do exílio. *Fatos e Fotos*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, nº. 710, ano XV, 02 abr. 1975, p. 14. Arquivo pessoal.

vetado anteriormente, e agora liberado numa situação ainda mais vexatória que a das condições do exílio de Marcelo Caetano.

Nos fichários individuais do arquivo do DOPS/PR³³⁵, encontra-se um prontuário³³⁶ do português Mário Soares, datado de 12 out. 1977, que alertava sobre seus contatos no ano anterior com Fernando Gasparian para a criação do Partido Socialista Brasileiro. Já no Arquivo do DEOPS é relatada uma entrevista de Mário Soares à revista francesa *L'Express*, que teria sido reproduzida no *Jornal da Cidade*, em Bauru. Tal informe foi repassado pela Delegacia de Polícia de Bauru em sua resenha mensal à capital. Sobre a matéria, o documento assevera que o líder socialista: “recomenda o uso da violência de todos os tipos – ‘pressão popular’, ‘luta armada’, ‘rebelião-militar e civil’ – como único meio de mudar o regime de Portugal”.³³⁷

No arquivo do DEOPS também aparece uma outra preocupação da polícia política brasileira, no caso, as eleições dos deputados entre o círculo eleitoral dos imigrantes. Por meio da informação confidencial, com origem no DSI/ MRE (Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores), o assunto “Portugal – Candidatos do PCP”, de 1976 informa: “Alexandre Castanheira Barradas de Carvalho, Urbano [sic!] Tavares Rodrigues, Marques dos Santos e Francisco Cabeção Pinheiro foram indicados candidatos do PCP pelo círculo eleitoral dos imigrantes”. Na sequência, o informe pede providências para que as comunidades de segurança, “sobretudo as de fronteira e alfândega, [fossem] alertadas para os riscos de esses indivíduos tentarem penetrar no Brasil até 25 de abril vindouro com vistas a desenvolver atividades de propaganda política junto à colônia portuguesa”. Por fim, o documento faz uma confusão entre os irmãos Miguel e Urbano: “Dos elementos acima, pelo

³³⁵ Neste fundo estão reunidas 55 mil fichas, 3.700 pastas individuais e 2.143 pastas com assuntos diversos. Esta documentação abarca as atividades policiais do início do século XX e é adensada por uma numerosa produção da Delegacia de Ordem Política e Social criada através da Lei nº. 177, em 05 de março de 1937. Cf.: RONCAGLIO, Cynthia (*et. alli.*). Os arquivos do DOPS do Paraná. *Quadrilátero* – Revista do Arquivo Público do Distrito Federal. Brasília, v.1, nº. 1, mar./ ago. 1998, p. 41-52.

³³⁶ Fichário Individual, n.º 33.137, datado de 12.10.1977, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

³³⁷ Pasta 50-Z-317-1537, prontuário de Mário Soares, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

menos Urbano Tavares Rodrigues viveu longos anos no Brasil, sobretudo em São Paulo”.³³⁸ Na verdade, foi Miguel Urbano Rodrigues quem viveu dezessete anos neste Estado, teve filhos e netos e foi preso pela Operação Bandeirantes (OBAN).

Outro português que foi fichado no DEOPS foi Sanches Osório. Este militar foi um dos organizadores do movimento dos capitães, chegando inclusive a participar do 1º Governo Provisório, como Director-Geral da Informação, e do 2º como Ministro da Comunicação Social. Contudo, em razão das discordâncias com os rumos tomados pelo Governo e, de acordo com o mesmo³³⁹, como reação à sua entrada no Partido da Democracia Cristã, “teve que fugir” de Portugal. Sua insatisfação com o governo teve relação direta com as propostas “esquerdizantes” de setores governistas. Sua ficha no DEOPS tem origem numa “cola” de uma matéria do jornal português *O Século*, de 29 de março de 1975. A Coordenação de Informações e Operações da S.S.P. de São Paulo, avisava: “Major Sanches Ozório – Ex-Ministro da Comunicação Social e ex-Secretário Geral do Partido da Democracia Cristã de Portugal estaria incógnito no Brasil”.³⁴⁰

Um dos músicos mais citados na documentação dos DOPS é Chico Buarque, talvez um dos artistas brasileiros, ao lado de Vinicius de Moraes, de maior reconhecimento junto ao público português na década de 1970 e 1980. Em 1974, Chico compôs a canção *Tanto mar*, que era uma homenagem ao 25 de Abril. Segundo o compositor, esta foi uma das raras composições suas que serviram como crônica, um instantâneo do momento. A canção retratou aquele episódio e todo o clima de euforia que tomava conta de Portugal: “Eu, aliás, passei por lá, por acaso, dias depois, me contagiei e fiz a música. Quando fui gravar aqui no Brasil, ela

³³⁸ Pasta 50-E-29-212, Arquivo DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³³⁹ Conforme informações presentes em seu livro: *O Equívoco do 25 de Abril*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.

³⁴⁰ Pasta 50-E-29-170, prontuário de Sanches Ozório, datado de 11 jun. 1975. Arquivo DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

foi vetada integralmente. A música saiu sem letra, eu tocava no Canecão e tinha uma flauta que fazia o solo”.³⁴¹

No entanto, a censura brasileira só liberou a letra três anos depois, em 1977, e Chico, descontente com o rumo que tomara a Revolução, mudaria sua versão portuguesa: o “eu queria estar na festa, pá/ com a tua gente/ e colher pessoalmente/ uma flor do teu jardim” daria lugar à “já mudaram tua festa, pá/ mas certamente/ esqueceram uma semente/ n’algun canto de jardim”. Esta canção fez em Portugal um relativo sucesso e numa gravação de Chico Buarque contou até mesmo com a participação de Carlos Paredes, o maior “guitarrista”³⁴² de Portugal. Segundo Chico, em Portugal: “ela saiu, cumpriu o papel dela, só que no Brasil ninguém conhece. E saiu lá com letra e tudo”.³⁴³

Outro documento que chama atenção, desta vez do arquivo da DCDP, proveniente do Ministério da Justiça – Divisão de Segurança e Informações, datado de 24 de maio de 1971, aborda o assunto: “infiltração de Comunistas e Aliados na Televisão”. Os “dados conhecidos” pela divisão eram que: “Dentro do meio artístico, vários elementos cantam o samba ‘Apesar de você’, de Chico Buarque de Holanda e ameaçam aos democratas com afirmações de que: ‘a mesa vai virar’, vamos te fechar etc”. Em 1976, depois de transferido para um anexo do presídio carioca Milton Dias Moreira, na rua Frei Caneca, Alípio de Freitas recorda que lá os presos políticos podiam receber uma visita diferente a cada semana. Porém, havia uma específica restrição, o: “[..] único veto existente era ao Chico Buarque, a que os Órgãos de Segurança votavam um ‘carinho’ especial” (FREITAS, 1981, p. 236).

O que chama a atenção no documento sobre a “infiltração na TV” é a importância que os militares atribuíam à canção e, em particular, ao peso político que conferiam aos músicos

³⁴¹ Entrevista concedida à Angélica Sampaio, para a Rádio do Centro Cultural São Paulo, em 10 dez. 1985. Transcrita em: <<http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>>. Acesso em: 03 fev. 2004.

³⁴² Guitarra é o nome lusitano do violão.

³⁴³ Entrevista à Tarso de Castro, publicada na *Folha de São Paulo* de 11 set. 1977.

da chamada MPB³⁴⁴. Outra questão é que tal informação ou foi passada por um colega de trabalho de algum destes “comunistas” da televisão ou foi fruto da escuta atenta de um censor presente em alguma emissora. Talvez, ainda, resultado do trabalho de algum Centro de Informação, como o CIEX (Exército), CENIMAR (Marinha) ou CISA (Aeronáutica). Outras seções que atuavam nos serviços de informação eram os: “Serviços Secretos de cada um dos três ramos das Forças Armadas [que] são identificadas como E-2 (Exército), M-2 (Marinha) e A-2 [...] [que] Embora devam operar internamente [...] também procedem à vigilância política e até a repressão física direta do público externo.” (ALVES, 1984, p. 173).

Tais serviços de informação são perceptíveis, por exemplo, nos relatórios sobre shows ou entrevistas dos músicos, muito embora a maior parte destas informações fosse mesmo produzida pelos agentes dos DOPS. No Arquivo do DOPS/PR, no fichário individual do músico João Bosco, encontra-se o seguinte informe:

O fichado na Semana do Calouro, na apresentação do dia 22.03, teceu comentários a respeito da censura, que esta deveria ser criteriosa em suas atitudes. Comparou a Democracia com um cabaré, dizendo que é um dos maiores defensores do Cabaré, pois este é o sustentáculo da Democracia, pois é ainda o único lugar onde se vai de livre e espontânea vontade.³⁴⁵

Nas pastas individuais é possível encontrar maiores informações sobre participantes da guerrilha ou líderes estudantis procurados como Honestino Monteiro Guimarães³⁴⁶, com pedido de busca datado de 1970, com uma foto sua, entre outras informações. É um exemplo de ficha que revela um caso de uma pessoa que desapareceria naquele período e, provavelmente, como resultado eficaz dos aparelhos de informação e de repressão.

³⁴⁴ Segundo Marcos Napolitano, a institucionalização da sigla MPB transformou-se em “[...] sinônimo de resistência cultural ao regime militar e ‘selo’ de qualidade estética contra a massificação, mesmo incorporando diversas tendências. Essas tendências inseriam-se no conjunto de referências musicais do novo consumidor de música popular – a juventude (18 a 25 anos) de classe média” (2001, p. 291).

³⁴⁵ Fichário Individual, n.º 25.951, datado de 19.04.1977, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

³⁴⁶ Pastas Individuais, n.º 1594, topografia 364, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

Durante um show de Luiz Gonzaga Jr. na Universidade Federal Fluminense, em 1975, o músico foi fichado por policiais à paisana. Um relatório assinado por um dos chefes de setor, Henrique de Sousa Guimarães, dizia que o músico,: “[...] por meio de metáforas, ironicamente, durante todo o seu tempo, criticou a Revolução de 31 de março de 1964. O que me cumpre informar. Niterói, 15 de outubro de 1975”.³⁴⁷ Gonzaguinha tornou-se um dos músicos mais visados por suas composições críticas, ácidas em relação ao regime militar. Em razão desta mesma veia crítica foi também objeto de julgamento no meio musical, por vezes taxado de “panfletário”. Tal debate foi freqüente durante a década de 1970 e também reverberou nas pesquisas posteriores sobre a canção do período, numa freqüente e partidária tomada de posição por parte até mesmo dos pesquisadores. Apesar destes embates, há que se ressaltar que Gonzaguinha reintroduziu a ironia (aqui, no sentido mesmo literário) no campo da canção.

Os espetáculos de música popular foram objeto de muita preocupação da polícia política, como se depreende da documentação dos arquivos dos DOPS. Novamente em relação ao caso de Adoniran Barbosa, a relação entre suas canções e o cotidiano das classes populares foi novamente percebida pela ditadura militar, desta vez no final da década de 1970³⁴⁸. Embora não tivesse uma militância política, Adoniran foi fichado no DEOPS. Como atestam quatro resumidas fichas, que o acusam de ter participado de atos públicos e espetáculos na cidade de São Paulo: “03.77 – Fez parte dos shows programados p/ Fac. de Ciências Sociais da USP”³⁴⁹; “03/78 – S/Q. S/ movimento estudantil e setores eclesiásticos”; “23/03/79 – Inf. 327-B – Ref. part. de festa na Casa da Universitária” e, com a mesma

³⁴⁷ Conforme reportagem jornalística da antiga TV Manchete, 1991. Arquivo Pessoal.

³⁴⁸ O primeiro registro encontrado sobre o músico na documentação do DOPS, data de 1939, em particular, no prontuário “Associação Brasileira de Compositores e Autores”, em que constam, além de um exemplar da publicação do Estatuto da Associação, uma “relação dos autores que fazem parte da Associação”, músicos como Lamartine Babo, Pedro Caetano, Dorival Caymmi e, claro, Adoniran Barbosa, entre outros. Ver em: *Prontuário Associação Brasileira de Compositores e Autores*, n.º 0222, Fundo SSP, arquivado em 30 mai. 1939, Arquivo do DOPS/ PE, Arquivo Público do Estado de Pernambuco.

³⁴⁹ No documento microfilmado de n.º. 21-2-14-2224 do DEOPS, aparece a seguinte informação complementar: “Dentre os shows previstos ou programados para o campus, têm-se os de ADONIRAN BARBOSA à cargo do grupo de música da Fac. de Ciências Sociais da USP, às 21,00 de ontem ; e o de TOM ZÉ, para breve”.

informação anterior: “23/03/79 – Rel. nº. 1009 – Ref. part. de festa de despedida na casa Universitária”.

Ao abordar um dos documentos a que se remetem estas informações mais gerais, chega-se a um relatório do DOPS/SP, de 12 de março de 1978, intitulado “Movimento Custo de Vida”³⁵⁰, em que o agente, após discorrer sobre o histórico deste movimento, analisa o programa musical do ato público realizado no Pátio do Colégio Arquidiocesano, na Vila Mariana. Neste espetáculo, diz o relatório: “constou da apresentação de grupos musicais, que executaram músicas cantadas pelos assistentes, tais como ‘Lavrador’ de Geraldo Vandré, ‘Saudosa maloca’ de Adoniran Barbosa [...]”. Não há uma afirmação de que Adoniran tenha participado do ato, contudo era também de praxe no DOPS a abertura de fichas para pessoas citadas em outras situações.

Aqui se percebe como a canção *Saudosa Maloca*, grande sucesso radiofônico, foi colocada sob suspeita ao ser inserida num outro contexto, no caso, no movimento contra a carestia. Esta é uma característica do cancionista de Adoniran, pois expõe preocupações inerentes a amplas camadas da sociedade brasileira: o problema da habitação, da fome, da exploração, da “força da grana que ergue e destrói coisas belas” (como diria Caetano Veloso em *Sampa*). Porém, Adoniran não foi o único a fazê-lo.

Os arquivos do DOPS revelam que outros músicos não-alinhados a um ideário e a movimentos de luta contra a ditadura militar foram freqüentemente inseridos em seus ficheiros. O cantor Wilson Simonal, apesar das acusações de ser informante do DOPS pela esquerda a partir de 1972, foi fichado em 1967 por ser um dos supostos cantores que, ao lado de Chico Buarque, “estariam articulando a realização de uma passeata, que aparentemente se relacionaria com o Festival da MPB” o que “propiciaria a infiltração de universitários que apresentariam faixas e cartazes anunciando o encerramento do XXIX Congresso da UNE,

³⁵⁰ Pasta 50-C-0-6862, citado na ficha de Adoniran Barbosa, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

burlando, dessa forma, a repressão política”.³⁵¹ Tal informe sobre este evento também aparece no prontuário de Elis Regina no DEOPS, nos seguintes termos:

Relatório de 27/7/67, nos cientifica que a Televisão Canal 7 programou ao vivo, no Teatro Paramount, o “Frente Única”, com a participação de Geraldo Vandré, Roberto [sic!] Gil, Elis Regina, Francisco Buarque de Holanda, Nana Caime [sic!] e outros. Trata-se de programa eminentemente subversivo.³⁵²

Na verdade, esta “passeata” esteve relacionada ao programa musical da TV Record, o *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*, citado no documento acima, cujo nome tinha relação com a então organizada “Frente Única” encabeçada por Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart, para fazer frente aos planos de continuidade do regime militar naquele ano de 1967. A passeata do dia 17 de julho serviria, em tese, para divulgar o programa e seria realizada antes da gravação do terceiro da série, desta vez apresentado por Chico Buarque, Nara Leão e Wilson Simonal. De acordo com Zuza Homem de Mello (2003, p. 181):

Porém, tanto Chico como Simonal desistiram de participar da manifestação, indo direto para onde seria gravado o programa, o Teatro Record Centro, de onde observavam de uma janela o banzé que acontecia na Brigadeiro (supostamente um protesto na tentativa de conscientização da invasão da música estrangeira, mas que acabou assumindo proporções insuspeitadas, sendo depois celebrizada exageradamente como a “Passeata contra as guitarras elétricas”).

As suspeitas expressas no documento do DEOPS não se coadunam com a descrição do autor citado, na medida em que a passeata esteve pautada numa crítica à influência da música estrangeira no Brasil. Por outro lado, a abertura ao capital estrangeiro e a continuidade de uma

³⁵¹ De acordo com a pasta 21-Z-14-2224 do DEOPS/SP, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁵² Pasta 50-Z-0-4548, prontuário Elis Regina, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

política econômica dependente capitaneada pelos militares, também poderiam ter motivado a adesão à passeata. O fato é que o documento, por si só, revelava que a polícia esperava um movimento muito mais de crítica ao regime do que realmente foi. No dia seguinte, a passeata reverberaria na imprensa, mas bem menos do que a morte do então presidente do Brasil, General Castelo Branco, num confuso acidente aéreo³⁵³, quando retornava do Ceará, onde visitara sua amiga, a escritora Rachel de Queiroz.

Como já afirmado na introdução desta tese, alguns músicos foram fichados pela polícia política a partir de informações secundárias, como no caso em que eram citados por pessoas ouvidas nos interrogatórios. Num documento encontrado no DEOPS, consta o interrogatório de José Roberto da Silva, realizado entre os dias 04 e 05 de maio de 1972. Acusado de pertencer ao PC do B, ele declarou que compareceu a um show, no auditório da Fundação Getúlio Vargas, que contou com a presença de Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Edu Lobo e Gonzaguinha, entre outros. Também teria informado sobre a venda de “*posters* alusivos à Semana da Arte Moderna”.³⁵⁴

Assim, bastou essa breve citação dos músicos que participaram do show para que fossem adensadas novas informações aos seus registros. Portanto, este documento foi encontrado no prontuário de Milton Nascimento, muito embora o mesmo não tivesse relação com o caso em questão. Fato semelhante ocorreu com o compositor Paulo César Pinheiro, fichado em 1979, no mesmo DEOPS, em razão de trechos da letra de sua canção *Pesadelo* ter sido reproduzida em materiais do DCE da PUC – Pontifícia Universidade Católica, quando do movimento de reorganização da entidade: “Quando o muro cai/ uma ponte UNE/ se a vingança encara/ o remorso pUNE”.³⁵⁵

³⁵³ Afinal, a queda da aeronave envolveu um outro avião da Aeronáutica.

³⁵⁴ Pasta 50-Z-9-30146, prontuário Milton Nascimento, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁵⁵ Doc. 50-C-33-217. Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo. Na letra original não foi enfatizada a sigla, tal estratégia foi realizada pelos estudantes.

Outro exemplo vem da ficha do cantor e teatrólogo chileno Victor Jara, cujo documento foi encontrado no mesmo arquivo. Desta vez, o informe “confidencial” do DOPS, em 26 de março de 1974, seis meses após o assassinato de Jara, registra o fato de ter sido encontrado um material afixado num mural da Faculdade de Ciências Sociais da USP: “Um panfleto do poeta VICTOR JARA com diversas poesias de exaltação ao poeta chileno PABLO NERUDA”.³⁵⁶ No mesmo arquivo, temos uma outra referência a ele mediante o registro de uma informação enviada, provavelmente por telex, por alguma agência de notícias não identificada, em que aparece no documento também um carimbo do jornal *Folha da Tarde*. Neste caso, há uma crítica ao Tribunal Russell, ocorrido em Roma, em 1974, com um júri que contou com a presença de Lélío Basso, Jean-Paul Sartre e García Márquez, sendo foi criado para julgar os crimes de governos autoritários:

O tribunal dedicou três dias ao Brasil e dois ao Chile [...] Um dos testemunhos mais patéticos foi da viúva do cantor e compositor chileno Victor Jara, Joan, que se referiu aos dramáticos detalhes da prisão, tortura e morte de seu marido. Segundo Joan Jara, os dedos de seu marido foram cortados “como gesto simbólico contra as mãos que tocavam a guitarra livre”.³⁵⁷

Voltando aos casos de músicos fichados, mesmo sem ligações com a oposição política, temos o episódio envolvendo Erasmo Carlos. Por meio de um “informante”, o cantor foi denunciado por ter erguido o braço e cerrado o pulso durante o programa *Sílvio Santos*, da TV Globo, no dia 18 de outubro de 1970. Tal gesto, para o denunciante e para o policial federal, “era típico de comunistas”. Apesar de considerar o fato “sumamente grave”, o inspetor de

³⁵⁶ Doc. 50-C-22-7364. Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁵⁷ Doc. 41-Z-3-4605. Idem. No documentário “El derecho de vivir en paz” (direção de Carmen Parot, 100 min., Antologia Victor Jara – Warner Music/ Chile, 2003, DVD) sobre a vida de Victor Jara, sua viúva confirma que o músico teve as mãos e dedos quebrados, e não cortadas. Neste trabalho, é enfatizada também a atuação de Victor Jara no teatro, aliás, muito mais extensa que na música.

Diversões Públicas de São Paulo, por não possuir provas documentais, julgou que seria difícil levar a frente o caso.³⁵⁸

Como versões oficiais advindas do aparato repressivo da ditadura, além de parciais, podiam trazer também informações inverídicas, propositais ou não. Apesar de corresponderem a uma “fabricação” de informações, das quais as próprias estruturas do regime alimentavam-nas e delas se nutriam, muitas vezes também traziam detalhes de seus vigiados que surpreendem os próprios fichados. Todas as entrevistas realizadas para esta pesquisa foram acompanhadas pela entrega de cópias destes documentos das polícias políticas dos dois países (e também de documentos de ambas as Censuras), em todas elas os entrevistados se surpreendiam com os detalhes conhecidos por estes órgãos e que coincidiam com os fatos, muito embora o julgamento parcial. Enquanto uma significativa parte destas informações tinha origem na Imprensa, uma outra era até mesmo resultado das torturas, interrogatórios e denúncias, anônimas ou não.

Sobre uma destas informações confusas, temos o caso de Sérgio Ricardo, ou João Lufti, seu nome de batismo. Num documento da Secretaria de Segurança Pública de junho de 1974 e com base numa informação do Ministério da Aeronáutica, datada de 21/09/71, “sobre Glauber Rochal³⁵⁹ [sic!] consta que o epigrafado é elemento de esquerda e mais conhecido por Sérgio Ricardo. Foi quem compôs as canções para seu filme ‘Deus e o Diabo na Terra do Sul [sic!]’ (Grifos nossos).³⁶⁰ Aqui temos um exemplo de uma informação confusa, em que além dos erros nos nomes do diretor e do filme, também há uma relativa confusão entre os dois citados.

Esta produção de informações desencadeada pelas diligências dos agentes dos DOPS ou pelas freqüentes colagens de notícias de jornais aos prontuários não apresenta uma

³⁵⁸ Fonte: Informação nº. 1087/ 11-970/ CO/ DPF-DR/SP, de 05 de novembro de 1970, Pasta Informações Sigilosas, Fundo DCDP, Arquivo Nacional/ DF.

³⁵⁹ O cineasta Glauber Rocha viveu em Portugal em fins da década de 1970 e em 1974 realizou um documentário sobre a Revolução dos Cravos, intitulado *As Armas e o Povo*.

³⁶⁰ Pasta 52-Z-0-9831, prontuário João Lufti, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

uniformidade em relação ao período abordado neste tese. Diferentes setores no campo da música foram em maior ou menor grau observados pela polícia política. O pesquisador Marcos Napolitano, ao analisar a documentação dos DOPS de São Paulo e do Rio de Janeiro, elenca três períodos específicos de vigilância, entre 1967 e 1982. Para o autor, no período compreendido entre 1967 e 1968, estabeleceu-se a MPB mediante “[...] o sucesso dos festivais da canção dos anos 60; concomitantemente, houve o recrudescimento da ‘questão estudantil’, o que levou a repressão a destacar o papel da música como ‘propaganda subversiva’ e ‘guerra psicológica’” (NAPOLITANO, 2004, p.05). Um segundo momento viria da efervescência do chamado “circuito universitário” em São Paulo, principalmente a partir de 1971. Um terceiro movimento marcante vem a partir de 1978 ligado à campanha pela Anistia que mobilizaria os músicos para os espetáculos, abaixo-assinados e que também desencadearia a produção de relatórios por parte dos agentes.

A canção nestes diferentes embates e em meio à repressão, acabou por transformar-se num canal de denúncia contra o autoritarismo. Tal assertiva beira a lógica, mas o fato é que em razão da repressão e da Censura, bem como do apoio de significativa parcela da sociedade brasileira ao regime (e ao próprio Golpe de 1964), as canções foram alçadas a depositárias das críticas, anseios e conclamação à luta dos setores oposicionistas. Portanto, tal cancionário contrapunha-se às mensagens do governo do início da década de 1970, que veiculavam a imagem de um “país que vai pra frente” e da utilização de frases de efeito como: “Médici ou mude-se”, a conhecida “Brasil: ame-o ou deixe-o” ou “Pra frente, Brasil”. Estas idéias visavam personalizar o regime e ampliar o respaldo do governo militar junto à população, legitimando assim não apenas seus discursos, mas igualmente as ações.

Foi dessa maneira que os seqüestradores dos embaixadores³⁶¹ e os guerrilheiros foram acusados e procurados como “terroristas”. Além disso, transferiu-se para a oposição a pecha

³⁶¹ Uma das saídas encontradas pelos grupos de esquerda na luta contra a ditadura foi seqüestrar os embaixadores da Alemanha, Japão, EUA e Suíça, para a posterior troca por presos políticos, que foram exilados em outros

de lutar contra os interesses do país. Como boa parte destes opositores era constituída de universitários e de classe média, passaram a ser estigmatizados também como "subversivos", drogados, além de corrompidos moralmente, como lembra a exposição das pílulas anticoncepcionais encontradas durante a invasão da residência universitária (CRUSP) dos estudantes da USP, em 1968, mostradas à imprensa como uma prova de "imoralidade" e de "devassidão". Logo, não foi unicamente imposta à oposição a pecha de subversivo:

Além de certos espaços sociais serem considerados suspeitos, qualquer atitude poderia ser qualificada como subversiva, fosse ela de ordem político-ideológica ou comportamental. As inferências dos agentes da repressão, porém, não eram aleatórias, na medida em que se pautavam pelo imaginário que aglutinava, muitas vezes sem a mínima plausibilidade, o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares, pautados por um pensamento ultraconservador. (NAPOLITANO, 2004, p.06).

Nesse sentido, os arquivos dos DOPS revelam também a imagem que os militares construíram em torno da oposição política e aqui, como objeto de análise, o que representavam os músicos. No arquivo do DOPS/Paraná estão citados inúmeros músicos como Milton Nascimento (n.º 34.058), Fernando Brant (n.º 34.054), Chico Buarque (n.º 33.108), David Tygel (n.º 44.857), Maurício Tapajós (n.º 36.379) e até o músico português Sérgio Godinho (n.º 18.294). Uma característica destas fichas é que, na maioria das vezes, são informações repassadas dos grandes centros e, certamente, apresentam informações semelhantes, sendo que, como já reiterado, uma parte significativa advém da imprensa escrita. Logo, os jornais, assim como podiam explicitar uma situação sempre silenciada pela Censura, publicando uma notícia mais cifrada e, em alguns casos, oficiosa, também serviam a polícia política como fonte de pesquisa e atualização de dados dos fichados nos DOPS.

No arquivo do DOPS/PR a ficha³⁶² do músico português Sérgio Godinho, citada anteriormente, traz observações quanto à sua expulsão do Brasil por ato do Presidente da República. Ele esteve exilado na Suíça a partir de 1965 para fugir do serviço militar em Portugal. Estudou Psicologia em Genebra, sendo aluno de Jean Piaget, dois anos depois foi para a Holanda e em 1969, já em Paris, integrou-se ao elenco da peça *Hair*. Neste período, iniciou contato com os atores do *Living Theatre* e em 1971 se juntou ao grupo em Ouro Preto, Minas Gerais, onde desenvolveram um projeto de teatro junto aos filhos dos operários da empresa canadense *Alcan*.

Sérgio Godinho viveu a efervescência cultural européia dos anos de 1968 e 1969, que encheram o mundo ocidental de “som e fúria” (MUGGIATI, 1983, p.106). Entretanto, no Brasil, a “fúria” também era militarista e os sons das botas e dos tiros foram o fundo sonoro para aqueles que se opunham ao regime imposto ao país em 1964. Em 1970, o filósofo Tom Wolfe, um dos criadores do chamado *Novo Jornalismo*, já falava que aquela seria a “década do eu”. Discurso reforçado no mesmo ano pelo conhecido depoimento de John Lennon em entrevista à revista *Rolling Stone*: “O sonho acabou. E não estou falando só dos Beatles. Falo é dessa transa de ‘geração’. Acabou e temos de encarar a chamada realidade” (MUGGIATI, 1983, p.108). Nesse ambiente, o rock teve um papel tão importante junto aos movimentos contraculturais e revolucionários que, em 1969, um trecho de uma canção de Bob Dylan deu nome a uma organização radical ligada à SDS (Students for a Democrat Society), denominada *Weatherman*. Um ano mais tarde, vários: “[...] atentados à bomba em Nova Iorque contra os escritórios de grandes corporações (IBM, Mobil Oil) leva a assinatura de outra facção terrorista que se intitula *Força Revolucionária # 9*, nome derivado de uma canção dos Beatles, *Revolution # 9*” (MUGGIATI, 1983, p.14).

³⁶² Fichário Individual, n.º 18.294, datado de 21.12.1972, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

Esta crise de geração, bem como o surgimento dos movimentos revolucionários também se refletiu no Brasil e foi reforçada pelo clima sombrio da ditadura militar, um ambiente bem descrito na canção de Sidney Miller *Pois é, pra quê?*, comumente interpretada pelo grupo musical MPB-4: “[...] A revolta latente que ninguém vê/ E nem sabe se sente, pois é, pra quê? [...] da morte incerta, a gravata enforca/ o sapato aperta, o país exporta [...] Que rapaz é esse, que estranho canto/ Seu rosto é santo, seu canto é tudo [...] De outra flor que tortura, pois é prá quê? [...]”. Em suas memórias, Renato Tapajós corrobora esta leitura:

Não conseguimos atingir seus músculos: a economia cresce, dizem todos os jornais e na rua a gente continua a ver os mesmos rostos ausentes, a saber que a mesma miséria continua e que os donos do país prosperam pisando no sangue, na demissão, na apatia, no medo daqueles que trabalham nos intestinos da pátria (TAPAJÓS, 1977, p. 49).

Foi neste contexto que o *Living Theatre* chegou ao Brasil num momento ainda mais delicado do que o atravessado pelos movimentos contraculturais nos Estados Unidos. O grupo de teatro foi fundado em 1947, como uma alternativa ao teatro comercial, pela alemã Judith Malina e pelo norte-americano Julian Beck (1925-1985).³⁶³ No final da década de 1960, este grupo já era considerado o mais importante grupo de teatro experimental em atividade e já havia passado por outras prisões, inclusive nos EUA. A trajetória do *Living Theatre* no Brasil não é muito conhecida em razão da Censura e da prisão do grupo. Seus líderes Julian e Judith Beck, vieram ao Brasil acompanhados de sua filha Isha, com então três anos de idade, através do convite feito por Zé Celso Martinez e Renato Borghi para a criação de uma célula de ação no Brasil, junto com o grupo de teatro argentino *Los Lobos*.

³⁶³ Até o ano de 2005, o grupo apresentou mais de oitenta peças em oito línguas em vinte e cinco países. Conforme informações na página oficial do grupo: The Living Theatre - historical notes. Disponível em: <<http://www.livingtheatre.org/about/history.html>>. Acesso em 25 mar. 2005. Mais informações podem ser obtidas na coletânea de cartas escritas por Julian Beck, em inúmeros países, inclusive no Brasil (BECK, 1974).

Depois de instalados em São Paulo, partem para o Uruguai para renovar os vistos e ali permaneceram alguns dias na comunidade anarquista *Comunidad del Sur*³⁶⁴, em Montevideu. Em São Paulo, chegaram a trabalhar com um grupo de alunos da Universidade de São Paulo, a partir do convite da professora Dorothy Lenner, com um trecho da peça *O Legado de Caim*³⁶⁵, escrito por Judith Malina e Julian Beck. Esta peça tinha uma favela como cenário e como um dos esquetes, sendo apresentada, de fato, numa favela paulista em 23 de dezembro de 1970 (TYTELL, 1999).

Em São Paulo também conhecem Ruth Escobar que, por sua vez, convida Julian e Judith para conhecer o escritor Jean Genet, que estava de passagem na cidade, pois Ruth havia montado a sua peça *O balcão*. Depois de uma hora de conversa: "Cogiendo una pequeña bolsa de la recepción del hotel, Genet bromeó diciendo que se iba a entregar oro a los revolucionarios, y subió a un taxi que le llevaría al aeropuerto para volar hacia Paris" (TYTELL, 1999, p. 186). Logo, fica a dúvida se era apenas uma brincadeira ou se tinha um fundo de verdade. Afinal, o autor era simpático ao movimento dos Panteras Negras³⁶⁶.

O trabalho com o *Grupo Oficina* de Zé Celso não se concretizou e o *Living* ficou sem rumo. Os integrantes do grupo decidiram então ir para o Rio de Janeiro com a ajuda de Ruth Escobar. O grupo foi tornando-se mais numeroso com a chegada de outros integrantes estrangeiros e dos brasileiros Ivanildo Silvino Araújo (que mais tarde seria torturado com choques elétricos no DOPS de Belo Horizonte), José Carlos Troya (então estudante de Ciências Sociais em Rio Claro/SP), Susana de Moraes (a filha do Vinicius, que só ficou na

³⁶⁴ Em razão da ditadura uruguaia, esta comunidade exila-se na Suécia e lá mantém suas experiências de vida comunitária, além de editar uma publicação bimensal intitulada *Comunidad*. Nela encontram-se textos de exilados políticos, debates sobre experiências educativas, artísticas, políticas, todas de natureza libertária. Alguns dos exemplares da revista podem ser encontrados no arquivo do CEDAP da UNESP/ Assis e parte das informações sobre o grupo foi fornecida pelo Professor Sérgio Norte, do mesmo campus.

³⁶⁵ Ver ainda a publicação dos textos das peças *La Prisión*, texto de Kenneth Brown, e *El Legado de Caim*, de Julian Beck e Judith Malina (BECK, 1975).

³⁶⁶ Este grupo, surgido em meados da década de 1960 e sediado nos Estados Unidos, além de suas conhecidas ações práticas, também criou uma outra estrutura organizativa, como o Partido dos Panteras Negras e as Escolas de Libertação, que formavam politicamente as crianças dos guetos: "[...] às quais se transmitem os primeiros rudimentos de uma educação revolucionária através de canções e de fórmulas cantadas de torcida" (FABRE, 1977, p.193).

etapa do Rio de Janeiro até retirar-se do grupo, por algumas incompatibilidades) e Paulo Augusto (ex-integrante do grupo *Oficina*, que saiu do *Living* antes da prisão do grupo). Os estrangeiros eram: Sérgio Godinho e sua então esposa canadense Shila³⁶⁷ (que estava grávida), Pamela Badyk, Steven Ben Israel (este não foi preso, pois fugiu e ficou escondido), Bill Share, Tom Walker (ainda hoje no grupo), Pierre Biner, Osvaldo de la Vega (um dos integrantes do grupo *Los Lobos*), Birgit Kanbe, Andrew, Nadelson, Marianne Moore, Jimmy Spicer, Jimmy Anderson, Luke Theodore, Mary Mary, Rocky Segura (peruano e um dos agredidos durante a prisão), Garrick, Karen, Julian e Judith.

Do Rio de Janeiro partem para Ouro Preto³⁶⁸, onde ficam inicialmente na Pousada Chico Rei, da Senhora Lili. Em razão do estilo de vida do grupo e de suas intervenções teatrais, um padre local, após assistir uma das peças, e a organização *Tradição, Família e Propriedade* (TFP) movem uma campanha contra o grupo que culmina na prisão dos integrantes do *Living*. Coincidentemente, o músico gaúcho José Rogério Licks em sua viagem pelo Brasil em 1971 foi até Ouro Preto e conheceu por acaso o *Living Theatre*. Naquela mesma semana eles seriam presos e Licks chegou a ver o pote de maconha que levou à prisão do grupo. Ele também ouviu a história de um dos componentes que afirmou que, ao saberem da batida policial, o grupo teria escondido a droga, enterrando-a no quintal dentro do pote.

O fato é que os policiais chegaram à casa e nada encontraram, mas, ao se deslocarem para o quintal, havia um cartaz com uma seta desenhada indicando algo como “look”. Os policiais desenterraram o pote e em razão desta denúncia foram todos presos, com exceção de um dos componentes que não estava no local e havia se foragido. Os integrantes do *Living*

³⁶⁷ Conforme depoimento da mesma. Disponível: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/godinho/liberdade.htm>>. Acesso em 12 jan. 2005. Ela também teve uma breve carreira como cantora em Portugal, em fins da década de 1970.

³⁶⁸ Este período do grupo no Brasil é retratado no curta-metragem “Liberdade Ainda que à Tardinha”, de Luís Guimarães de Castro, e a história do grupo é narrada no documentário belga *Resist*, dirigido por Dirk Szuszies e Karin Kaper, de 2003.

desconfiavam que o cartaz que os denunciou teria sido colocado por vingança por um estudante que tentou vender a droga para o grupo, que o teria rechaçado.

Segundo depoimento de Shila, ex-esposa de Godinho, inicialmente foram acusados de subversão, só mais tarde teria sido incorporada às “provas” uma bolsa de maconha, que, ironicamente, teria seu volume diminuído a cada dia do julgamento (TYTELL, 1999, p. 201). A cantora Shila acusou a polícia de torturar e agredir os integrantes do grupo. Houve pressões internacionais contra a prisão e um movimento no estrangeiro reuniu um amplo arco de apoio e dos mais diferentes setores, como: John Lennon, Yoko Ono, Bob Dylan, Mick Jagger, Jane Fonda, Allen Ginsberg, Arthur Miller, Susan Sontag, Samuel Beckett, Jean Genet, Stefan Brecht (filho de Bertold Brecht), Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard e Jean-Paul Sartre. O último nome foi o que mais despertou a ira do Presidente Médici que finalmente teve acesso a um nome que “ele conhecia” e por esta informação também “mede-se” seu alcance intelectual: “Médici, testafarro de los militares, [que] había recibido un telegrama de Jean-Paul Sartre, cuyo nombre incluso él conocía, y se dio cuenta de que el fiasco del juicio se estaba solo convirtiendo en un engorro para Brasil y en una amenaza para la industria del turismo.” (TYTELL, 1999, p. 201).

Enquanto os líderes Julian e Judith estavam confinados no prédio do DOPS de Belo Horizonte, os outros homens do grupo foram levados para a Colônia Penal e as mulheres para a prisão feminina. Judith ficou numa cela com “Maria Dálcia”³⁶⁹, então com apenas 22 anos de idade, acusada de pertencer à guerrilha e torturada durante esta prisão. Tiveram como advogados Odilon Pereira de Sousa, Sidney Safe, George Pinet (nomeado pela UNESCO) e Ariosvaldo Campos Pires (1934-2003), então presidente da OAB em Minas Gerais.

³⁶⁹ Estas informações foram obtidas em entrevista realizada, em 1993, por Tytell com Judith Malina, provavelmente, o nome “Maria Dálcia” não corresponde ao nome real ou mesmo pseudônimo de sua companheira de cela.

Os quase três meses de prisão terminaram ainda no meio do julgamento, quando já haviam sido transferidos para a prisão do DOPS³⁷⁰ do Rio de Janeiro, por meio de uma expulsão sumária assinada por Médici. Um ano depois seriam absolvidos, mas como a ordem de expulsão não havia saído das fichas policiais, não puderam voltar ao país até que a anistia fosse decretada. No DEOPS/SP tal expulsão é publicada no dia 27 de agosto de 1971, assinada pelo mais temível presidente da ditadura, Emílio Garrastazu Médici: “Expulsar do Território Nacional [...] Vicente Segura, da nacionalidade peruana, Sérgio Godinho, de nacionalidade portuguesa, Sheyla Mary Charlesworth, de nacionalidade canadense [...]”.³⁷¹ Já nos Estados Unidos, os integrantes do *Living Theatre* ficaram numa situação incômoda. O fato é que acreditavam que se criticassem abertamente a ditadura brasileira colocariam em risco a vida dos latino-americanos que continuaram presos por mais alguns meses. Afinal, além da prisão arbitrária, poderiam ter denunciado também o uso da tortura contra três membros do grupo (MAFFI, 1975, p.344).

Em 1982, depois de ter retornado ao Brasil em outras duas oportunidades, Sérgio Godinho foi preso novamente no Aeroporto do Galeão, quando retornava a Lisboa, no dia 15 de novembro sob o pretexto de constar em sua ficha a expulsão do país, bem como pela mesma acusação de posse de maconha. Como se sabe, no Brasil é uma prática comum das polícias tal artifício de “plantar” estes tipos de “provas” incriminatórias. Era comum que alguns policiais já tivessem algumas gramas ou um punhado de outros tipos de drogas nas viaturas ou mesmo nos bolsos, nesta espécie de “kit flagrante”. Novamente surgiram pressões internacionais e no próprio Brasil pela sua libertação, que ocorre no dia 30 de dezembro mediante decreto de nova expulsão assinado pelo Presidente. Sérgio Godinho estava de passagem pelo país compondo o repertório do seu próximo disco, *Coincidências* que contou

³⁷⁰ Em depoimento ao autor, Alípio de Freitas relembra este fato envolvendo o *Living*: “eu estava de passagem pelo DOPS e depois vieram para o DOPS dois americanos que foram presos pelos mesmos motivos [que Sérgio Godinho]. E logo a gente ficou sabendo que não era nada do que eles [os serviços de repressão] estavam a dizer”.

³⁷¹ Pasta 50-E-3-1602, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

com a participação de Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Novelli, Ivan Lins e João Bosco e que traduziu-se num dos primeiros trabalhos luso-brasileiros até então. De acordo com Sérgio Godinho³⁷², desta vez foi torturado pela polícia federal com violentos choques na cabeça.

A prisão atingiu também alguns músicos brasileiros. Esta experiência foi vivida por Caetano Veloso e expressa em sua canção *Terra*: “Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia [...]”. As prisões dos músicos brasileiros Gilberto Gil e Caetano Veloso foram atribuídas às declarações de que num show musical os dois teriam “desrespeitado” a bandeira nacional, após um incidente em relação a uma obra de Hélio Oiticica que também envolvia uma bandeira. Logo, a censura transformou-se em prisão, agressões e expulsão do país. Na cela de uma cadeia no Rio de Janeiro, Caetano também compôs uma canção, intitulada *Irene*, o nome de sua irmã: “Eu não sou daqui? Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada [...]”. Segundo Caetano, a canção nasceu do fato que o sorriso de sua irmã era o que melhor podia se contrapor à violência que ele vivia naquele momento. Em seu livro de memórias *Verdade Tropical*, Caetano assevera sobre a composição:

Eu não pensava em torná-la pública: pensava tratar-se de algo inconsistente e incomunicável. Para minha surpresa, Gil achou-a linda e, uma vez gravada, não só ela fez sucesso como de público como Augusto de Campos publicou uma versão visualmente tratada de modo a enfatizar o (para mim surpreendente) caráter palindrômico do refrão: com efeito, a frase “Irene ri” pode ser lida nos dois sentidos. (VELOSO, 1997, p. 395).

Os músicos Caetano Veloso³⁷³ e Gilberto Gil, ligados ao movimento tropicalista, comumente são contrapostos aos músicos vinculados ao ideário nacional-popular. Tal diferenciação é fortalecida pelo próprio debate em torno da concepção de cultura e de país que

³⁷² Depoimento ao autor da tese em 20 out. 2004, em Lisboa.

³⁷³ Segundo Marcelo Ridenti, até mesmo Caetano teve uma incursão pelo nacional-popular ao, discretamente, participar e compor junto ao *Centro Popular de Cultura* em Salvador (2000, p. 275).

os distintos grupos defendiam. Entretanto, localizavam-se nos mesmos locais de produção e de difusão deste cancionário, apesar de uma diferenciação entre o nacional e o internacional, o discurso de embate político e o comportamental, estas dicotomias não correspondem exatamente à essência do debate. Muito embora as críticas ao populismo subjacente à produção do CPC, há um lado subversivo latente nas experiências ali desenvolvidas:

[...] tanto nos adeptos do nacional-popular (rotulados pelos adversários de *populistas*), como nos tropicalistas, que só não eram populistas se esse termo for sinonimizado à “manipulação do povo” ou ao nacionalismo dos movimentos adeptos do nacional-popular, no seio dos quais os tropicalistas nasceram e contra os quais viriam a insurgir-se; mas o tropicalismo veio a desenvolver suas próprias idéias de nação, de Brasil, de povo brasileiro, incompreensíveis fora da cultura política da época.
(RIDENTI, 2000, p. 287).

Ao tratar da idéia de “revolução” que permeou o palco político e estético da classe artística e intelectual brasileira, entre o Golpe de 1964 e seu endurecimento a partir da decretação do Ato Institucional nº. 05 (13/12/1968), também pondera Marcelo Ridenti sobre estes grupos: “[...] inspiravam-se na revolução cubana ou na chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a antropofagia do maio francês, do movimento hippie, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes” (2000, p. 44).

O músico gaúcho Raul Ellwanger também é muito citado nos documentos dos DOPS. Novamente a causa principal não se deve diretamente às suas composições. Sua ficha foi encontrada no DEOPS/SP e a dois mil quilômetros de distância no arquivo do DOPS do Estado da Paraíba, cujo prontuário de nº. 230, trazia apenas seu local de nascimento e filiação, além da informação de que era “militante foragido da VAR – Palmares, Rio Grande do Sul”. No mesmo arquivo aparece numa lista de procurados, sob o pseudônimo de “Gaspar”. No

arquivo paulista, aparece na relação dos elementos envolvidos em subversão, “implicados com a VAR – Palmares e procurados pela SSP/RS”.³⁷⁴

Ainda em São Paulo, a ficha de Ellwanger remete a outros 120 documentos, trazendo num deles um outro pseudônimo, “Juca”. Num outro documento do DEOPS está anexa sua ficha originada na 2ª Seção do II Exército: “Comunista fanático. Elemento ligado à ex-UNE [União Nacional dos Estudantes]. Considerado um dos mais violentos esquerdistas dentro da PUC. Orador com temas esquerdistas (festivals de canção)”.³⁷⁵ Sua ficha é adensada com: “Agitador. Orador de alguns recursos. Participa de concursos de música com temas esquerdistas (Festivals de Canção).”³⁷⁶ Percebe-se nestas fichas a preocupação da polícia política com sua inserção no movimento estudantil, na oposição política e na música, em ambas as descrições ficam latentes as carregadas cores que se atribuíam aos opositores do regime.

Raul Ellwanger teve uma significativa inserção no meio musical do Cone Sul. Gravou em 1984 um disco intitulado *Gaudério* que contou com a participação de dois argentinos: o músico León Gieco e a cantora Mercedes Sosa, além da participação do cubano Pablo Milanés. Este disco teve duas de suas dez faixas gravadas em Buenos Aires e as demais no Rio de Janeiro. Em *Pialo de Sangue*, contou com a produção de León Gieco, autor da outra faixa *Eu só peço a Deus*, numa versão de Raul, mais tarde gravada por Beth Carvalho. Estes contatos foram iniciados ainda durante seu exílio na Argentina entre 1973 e 1977. Em seu disco *Raul Ellwanger*, de 1980, grava uma canção intitulada *O Pequeno Exilado*, composta em homenagem ao filho de um casal de amigos que conviveu com ele durante o exílio no Chile. Segundo o encarte do disco, é “dedicada a Charles Hugo Metzger, Bobito, radicado em Paris”. Esta gravação contou com a participação de Elis Regina.

³⁷⁴ Pasta 30-Z-10-7113, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

³⁷⁵ Pasta 50-Z-9-181728, idem.

³⁷⁶ No pasta 50-Z-30-735, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Para além da atuação específica dos músicos junto à oposição política, a música também foi um dos elementos aglutinadores dos grupos de oposição. No Brasil, no final da década de 1960, apenas um único show ou festival no Maracanãzinho chegava a reunir 20 mil pessoas. Sobre o musical *Opinião*³⁷⁷, com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, afirma Élio Gaspari (2002a, p. 229): “O show rodou o Brasil, foi visto por 100 mil pessoas e por alguns anos foi paradigma da militância cultural oposicionista.” Portanto, a canção encontrava ressonância nestas grandes aglomerações e, dialeticamente, também eram delas que surgiam muitos dos motivos musicais.

Logo, a canção política tinha uma inserção significativa no meio oposicionista. Na página da *Internet* sobre os Desaparecidos Políticos³⁷⁸, por exemplo, há uma recorrência nos depoimentos dos familiares dos desaparecidos e mortos políticos, ou seja, o fato destes jovens terem uma forte ligação emotiva com a música popular.

Estas canções estavam presentes nos espetáculos, nos atos políticos, nas festas, nas mesas dos bares, nas reuniões políticas, nas trilhas das peças teatrais, nas escutas domésticas dos LPs, nos programas de televisão e de rádio, nos festivais de música e até mesmo nas matas, quando da Guerrilha do Araguaia. Há que se ressaltar que a produção musical pesquisada nos inúmeros trabalhos de diferentes áreas do conhecimento, tem, na maioria das vezes, se restringido aos eventos, intérpretes e registros fonográficos de maior envergadura em termos de difusão.

Todavia, inúmeros programas locais das rádios, bem como os festivais de música nas médias e pequenas cidades também se constituem em seu conjunto em experiências marcantes para o país. É possível mapear estes outros espaços por intermédio dos processos legais de

³⁷⁷ A canção homônima de Zé Kéti, que deu título ao espetáculo, teve também uma versão gravada na Espanha, com o título *Opinión* (apesar de cantada em português), pelo cantor galego Bibiano Moron. In: *Alcabre*. Espana: CFE, 1977, nº. ES-34124. Bibiano participou do movimento musical conhecido por *nova canção galega*, do qual fazia parte também o nosso entrevistado Benedicto. Para ouvir a canção, disponível em: <<http://www.ghastaspista.com/historia/alcabre.php>>. Acesso em 02 out. 2005.

³⁷⁸ Conforme: <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br>>.

censura das canções e das programações das rádios, das listas de canções de festivais de música, bem como das fichas policiais dos músicos fichados.

A documentação da Censura revela que este órgão não se pautou unicamente no campo censório, também se valia do consumo e da produção de informações para os serviços de repressão. Um caso que ilustra esta questão pode ser observado na documentação da Censura em Brasília. Em meio aos pareceres da Censura encontra-se um documento confidencial do Ministério do Exército, datado de 01.12.1971, com o assunto: *Elis Regina*. São duas folhas de informações sobre a cantora e duas folhas anexas, na verdade, uma carta escrita à mão pela Elis, em que afirma não ter ligações com grupos de oposição política.

Esta carta decorre de uma entrevista concedida na Holanda onde teria afirmado que o Brasil, em 1969, era “governado por gorilas”. A Embaixada brasileira teria emitido uma cópia desta declaração ao SNI, o que levou Elis a um interrogatório quando de seu retorno ao Brasil. De acordo com a própria Elis, em depoimento a Regina Echeverria (1985, p. 91), em razão deste caso ela teria sido obrigada a cantar nas Olimpíadas do Exército de 1972, o que de fato fez. Isto gerou uma insatisfação de setores da esquerda, como a revolta do cartunista Henfil que a enterrou em sua coluna do Pasquim *Cabôco Mamadô e seu fantástico Cemitério dos Vivos* ao lado de outros artistas que seriam apoiadores ou omissos em relação à ditadura, como Roberto Carlos, Paulo Gracindo e Marília Pêra.

Segundo Araújo (2002), a justificativa de que a participação de Elis Regina no evento se deu pelo receio de uma possível reação à sua negativa é desmentida pelo próprio empresário da cantora na época, Marcos Lázaro, em entrevista à jornalista Léa Penteado³⁷⁹, que “afirmou que a cantora só participou daquele evento porque o coronel responsável pela contratação dos artistas aceitou pagar um bom cachê que ele pediu” (p.288). Além de

³⁷⁹ Segundo Araújo (2002), em: PENTEADO, Léa. *Um instante, maestro! A história de um apresentador que fez história na TV*. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 156. O autor traz este caso para mostrar como a MPB também teve seus arroubos de ufanismo ou de colaboração ao regime, muito embora sua reflexão traga um tom um pouco revanchista.

participar do espetáculo, Elis também fez o convite ao público por meio de propagandas televisivas. O autor elenca outros músicos que participaram de eventos similares: “além de Elis Regina e Jair Rodrigues (e Dom & Ravel), [...] Luiz Gonzaga, Roberto Carlos, Jorge Ben, Wilson Simonal, Cauby Peixoto, Marcos Valle, Agostinho dos Santos, Ronnie Von, Zimbo Trio e a ‘divina Elizeth Cardoso’...” (ARAÚJO, 2002, p. 187).

Apesar desta acusação, Elis Regina teve a partir de meados da década de 1970 algumas incursões no campo dos direitos dos músicos, inclusive compondo a direção do sindicato da classe, fazendo doações para o fundo de greve dos metalúrgicos do ABC paulista, entre outras ações de solidariedade. Para poucos, isso pode soar como estratégia de *marketing*, fato sempre desmentido pelas pessoas mais próximas à cantora. De acordo com o depoimento do ex-presos político português no Brasil, Alípio de Freitas³⁸⁰, ele conheceu a Elis quando, coincidentemente, ambos foram convidados a serem padrinhos de um casamento de uma amiga sua. Dali teriam cultivado uma amizade mesmo no período em que ele esteve na clandestinidade durante sua militância no PRT (Partido Revolucionário dos Trabalhadores).

O ex-padre Alípio³⁸¹ recorda um outro gesto de solidariedade de Elis, apesar dela ter preferido o anonimato: “Elis sempre ajudou os grupos que estavam na clandestinidade. Uma vez ela deu-me um cheque, assinou, mas não tinha o quanto”. Essa proximidade levou Alípio a sugerir que Elis gravasse canções do José Afonso e ele afirma que ela teria se interessado. Assim, depois de uma conversa em janeiro de 1982, retornou para Moçambique para onde levou discos dela autografados para um amigo. De Portugal planejou trazer naquele mesmo ano alguns discos do Zeca para Elis ouvir. O fato é que os dois dias que levou para chegar até Moçambique foi justamente o período em que morreu a cantora e ele se recorda do espanto do amigo que, provavelmente, recebeu os últimos autógrafos e dedicatórias de Elis Regina. Outra

³⁸⁰ Depoimento ao autor em 27 nov. 2004, em Lisboa.

³⁸¹ Apesar de ter sido um dos organizadores das Ligas Camponesas e de ter sido vítima de uma das mais longas prisões da ditadura, tem sido muito mais lembrado como um dos suspeitos de ter arquitetado o violento atentado ao Aeroporto de Guararapes em que o Presidente Costa e Silva era o alvo principal, em 25 de julho de 1966.

referência à sua posição política é enfatizada pelo escritor e jornalista Flávio Rangel ao lembrar que, após sair da prisão política, foi a um show da Elis e ela acrescentou seu nome a uma das canções, no caso *Samba da Benção* de Vinicius e Baden Powell: “[...] quem sabe o que era o Brasil de 68, entenderá que Elis se arriscou a ser presa naquele mesmo instante” (RANGEL, 1982, p.160).

Voltando ao caso do documento citado sobre a Elis, este traz uma questão pouco esclarecida: “1. O CIE recebeu de um repórter credenciado na imprensa Guanabarina uma entrevista concedida pela cantora nacional Elis Regina à revista holandesa ‘Tros-Nederland’, edição de 23 de maio, sem a indicação do ano, sob o título ‘A primavera impetuosa de Elis’”.³⁸²

Para comprovar as acusações não explicitadas neste documento, a informação inclui a cantora na lógica da desconfiança: “Nos anos de 1966 e 1967 atuou ao lado de alguns cantores de esquerda, considerados subversivos após as agitações de 1968, destacando-se, entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e Edu Lobo [...] de orientação filo-comunista”.

³⁸³ Esta informação contribui no entendimento das razões da prisão de Gil e Caetano em 1968.

Na sequência, o mesmo documento informa o depoimento que Elis prestou:

Em 22 de Nov 71, foi convidada a prestar esclarecimentos no Centro de Relações Públicas do Exército (CRPE), por solicitação do CIE, quando caracterizou sua posição de artista isolada e desligada de qualquer vínculo político-ideológico, tendo, inclusive, negado terminantemente ter recebido, durante a entrevista concedida na Holanda, qualquer pergunta sobre Cuba ou outro assunto político e mesmo relacionado com o Brasil e seu povo. Nessa oportunidade, escreveu de próprio punho a declaração anexa, tendo gravado, em imagem e som, o seu depoimento, cujo tape se acha arquivado neste Centro.³⁸⁴

³⁸² Informações sigilosas, Informação nº 2919/ S-103.2.CIE, Ministério do Exército, Rio de Janeiro, datado de 01.12.1971, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília, p. 1-4. Também encontram-se referências a esta entrevista na Holanda no Arquivo DEOPS/ SP, no ofício do SNI datado de 11 out. 1971 e nos seguintes docs. nº. 52-Z-0-12799/ 22757/22758/756-A.

³⁸³ ³⁸³ Informações sigilosas, Informação nº 2919/ S-103.2.CIE, Ministério do Exército, Rio de Janeiro, datado de 01.12.1971, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

³⁸⁴ Idem.

Esta informação guarda algumas particularidades passíveis de análise. Primeiro há que se ressaltar que o depoimento é prestado por Elis no ano de 1971, período em que a repressão estava no auge. Outro dado é que mesmo numa carta escrita de próprio punho, não se prova o posicionamento político do envolvido. Afinal, prestar depoimento durante a ditadura não era sinal de garantia de que algo não fosse acontecer ao inquirido, muito embora, em relação à Elis, fosse algo muito improvável. Contudo, há o caso muito conhecido do jornalista e diretor do Departamento de Telejornalismo da TV Cultura Vladimir Herzog que foi assassinado depois de se apresentar espontaneamente para prestar depoimento em 1975. Herzog foi morto durante um interrogatório nas dependências do DOI- CODI.

A canção *O bêbado e a equilibrista*, composta por João Bosco e Aldir Blanc e interpretada por Elis, narra o assassinato dos opositores ao regime: “com tanta gente que partiu num rabo de foguete[...] choram Marias e Clarisses/ no solo do Brasil”, aí uma referência às mães e viúvas dos mortos ou “desaparecidos”, no caso, “Maria” tanto podemos pensar na mãe do Betinho (1935-1997), quanto na viúva do operário Manoel Fiel Filho, 49 anos, morto nos porões da repressão. Quanto à Clarisse, este era o nome da viúva de Herzog, que teve uma trajetória de luta para provar que o marido não se suicidara.

No início, os militares forjaram um “suicídio”³⁸⁵, mais tarde, porém, ficou provada a culpa do Estado na sua morte. Um dos médicos legistas que assinou o laudo médico que caracterizava o suicídio foi Harry Shibata, por coincidência, o mesmo que assinou o laudo quando da morte da Elis por *overdose* de cocaína. Na época de sua morte, Elis era namorada de um dos advogados da família Herzog, Samuel MacDowell, que conseguiu provar a autoria do Estado na morte de Vlado, bem como a invalidade do laudo médico de Shibata.

Em 27 de outubro de 1978, a 7^a Vara da Justiça Federal em São Paulo responsabilizou a União pela prisão, tortura e morte de Vlado, sendo a primeira condenação do Estado por

³⁸⁵ Os documentos do DOI-CODI, como a *Perícia de encontro de cadáver* e o *Exame de corpo delito* que “atestavam” o suicídio, estão transcritos na obra: *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*, de Hamilton Almeida Filho.

crime político após o golpe. Somente em 1996, a família recebeu uma indenização pela morte de Vlado, por meio da *Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos*, debaixo de muitos protestos de setores militares que ainda se encontram na ativa, inclusive, exercendo cargos públicos.

Logo, prestar depoimento já era motivo para, no mínimo, alguns dias de prisão, por vezes, incomunicável. Assim também ocorreu na prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Levados para prestar depoimento em 27 de dezembro de 1968, ficariam presos por dois meses e ao serem soltos, seriam “aconselhados” a partirem do país. Na carta de Elis Regina anexa ao documento citado anteriormente, a cantora elenca questões feitas pelos jornalistas holandeses: “Também me perguntaram das razões da ausência de Caetano Veloso e Gilberto Gil no MIDEM, em 1969. Me neguei a responder, a despeito da insistência de um repórter”.³⁸⁶ Provavelmente, o depoimento que ela prestou e a carta escrita não condizem com a realidade, caso contrário ela não estaria sob esta pressão. Apesar de o documento informar que um repórter teria entregue uma cópia da matéria com a entrevista ofensiva ao Governo brasileiro, é mais provável que embaixada seja mesmo a responsável pela informação junto à comunidade de informações.

Este papel desempenhado pelas embaixadas atingiu inúmeros músicos brasileiros e portugueses. Numa pesquisa junto à documentação do Ministério da Justiça sobre a espionagem contra os brasileiros exilados, Samantha Quadrat (2004, p. 320) apontou quatro frentes desta observação: a possibilidade de retorno dos exilados, as campanhas contra a tortura e pela anistia, a atuação política destes brasileiros no exterior e, por fim, uma preocupação com as pessoas que viajaram para estes países, embora não na condição de exilados. Este monitoramento foi comprovado pela pesquisadora, por exemplo, num

³⁸⁶ Informações sigilosas, Informação nº 2919/ S-103.2.CIE, Ministério do Exército, Rio de Janeiro, datado de 01.12.1971, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

depoimento de uma banida que retornou ao Brasil em 1978, vinda de Portugal, em cujo interrogatório é perguntado minuciosamente sobre atividades realizadas naquele país.

Estas informações sobre as ações da oposição no exterior guardam estreitas relações com os serviços escusos prestados pelas embaixadas e consulados. Em relação às campanhas pela anistia no exílio e mediante a análise da documentação encontrada junto à Divisão de Segurança e Informações (DSI) do Ministério da Justiça, em que a maior parte: “[...] da documentação diz respeito às ações do Comitê Pró-Anistia em Portugal. Considerado um dos mais ativos, o comitê português reuniu não apenas os exilados que já viviam na península, como também os que deixaram os outros países para aguardarem a anistia naquele país” (QUADRAT, 2004, p. 324).

Esta “assessoria” foi prestada pelas representações diplomáticas também nos países de regime democrático. A colaboração entre estes governos e as ditaduras foi freqüente. Há inúmeros relatos que denotam este dado, por exemplo, a negativa da entrada na Inglaterra de Ricardo Vilas, de sua então esposa Teca Calazans e de sua pequena filha. Eles ficaram presos no aeroporto de Londres e tiveram que voltar para Paris, onde Vilas era o único músico brasileiro exilado.³⁸⁷ Vilas relata ainda as dificuldades em se obter vistos e passaportes e como isto preocupou os exilados brasileiros e prejudicou a já difícil experiência no estrangeiro daqueles que não tiveram a mesma sorte dos que sofreram com “o gosto amargo do caviar do exílio”. Diferente de boa parte de políticos e intelectuais brasileiros que começaram a se exilar já a partir de 1964 e que recebiam convites para lecionar ou realizar pós-graduação com bolsas no exterior e para atuar em suas profissões mais qualificadas, os novos exilados de fins da década de 1960 e início de 1970 enfrentaram dificuldades diversas para obter emprego, geralmente braçais, em razão de serem ainda estudantes e trabalhadores não especializados.

³⁸⁷ Depoimento ao autor, em Paris, 14.09.2004.

Havia dificuldades na obtenção de vistos de permanência em determinados países europeus para onde foram os exilados. Num caso extremo, diante desta e de outras condições adversas, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) - que chegou a conhecer também o músico José Rogério Licks – quando estava exilada na Alemanha Ocidental, denunciou à Anistia Internacional a situação dos refugiados políticos em Berlim Ocidental e suicidou-se em maio de 1976 ao se jogar nos trilhos do metrô desta cidade. Conforme Cristina Machado, em seu livro *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia* (1979), durante uma temporada de jogos, sem documentos, Dora teve que se apresentar três vezes por dia ao posto policial. Acredita-se que tal exigência guarda relações com as informações que o governo brasileiro fornecia a estes países qualificando os exilados como “perigosos terroristas”. Além disso, a *Interpol* e as agências de notícias também se prestavam a este papel. Sobre esta questão também se ocupa a historiadora Denise Rollemberg (1999): “Depoimentos de diversos exilados em países democráticos, como a Alemanha e a França, não deixam dúvida de que suas polícias recebiam informações da polícia brasileira e não se privaram de usá-las visando pressionar, intimidar e humilhar” (p.144).

A preocupação com os vistos e com os passaportes era freqüente para estes exilados. Esta documentação garantia a entrada em outros países, o acesso aos serviços públicos e ao emprego. José Rogério Licks³⁸⁸ afirmou que o passaporte era tão importante que se arriscou a sair do Chile e entrar na fronteira gaúcha para retirar um passaporte. Apesar de sua prisão anterior no DOPS, após sua participação numa passeata, não havia então impeditivos e registros sobre suas atividades políticas e o passaporte foi emitido normalmente.

Fernando Gabeira, em seu livro de memórias *O Crepúsculo do Macho* (1980), relata o caso de um exilado chileno que trabalhou na emissão de passaportes do Governo chileno e que, ao pular os muros para se refugiar na Embaixada da Argentina após o Golpe Militar de

³⁸⁸ Depoimento ao autor, no Rio de Janeiro, em 22/03/2005.

Pinochet, não trouxe sequer um passaporte em branco: “Se soubessem como passaporte e dinheiro fazem falta quando você começa a correr da polícia, creio que saltariam com a mala cheia e hoje estaríamos todos sorridentes, sobretudo os brasileiros”. (GABEIRA, 1980, p.155). Neste mesmo livro aparece o personagem “Gaúcho”, na realidade, o músico José Rogério Licks: “[...] um refugiado do sul do Brasil, [que] conseguira saltar com um violão e dedilhava algumas notas” (p.153). O mesmo Licks deixaria um de seus passaportes com o exilado Carlos Minc, hoje deputado estadual no Rio de Janeiro, devido à semelhança física entre ambos.

O gaúcho Licks teve uma trajetória incomum. Não participou de movimentos guerrilheiros e até mesmo havia concluído um curso de tenente em Porto Alegre, mas sequer compareceu ao Centro Preparatório de Oficiais da Reserva da Aeronáutica (CPOR) para buscar seu certificado. Colocou o violão nas costas e fez uma viagem pelo Brasil para conhecer os diferentes gêneros musicais do Brasil e de alguns países fronteiriços:

No Brasil tinha sido preso em uma passeata contra a ditadura em Porto Alegre, fiquei um fim-de-semana em cana, fui interrogado no DOPS onde encontrei pessoas conhecidas (da casa de estudante em que vivia) em estado de inconsciência, corpo inchado dos espancamentos. Mas tive sorte, um dos inspetores era um conhecido da minha cidade natal e intercedeu por mim, me soltaram ileso.³⁸⁹

Licks partiu para o Chile em 1972 e lá conheceu inúmeros músicos, escritores e outros brasileiros exilados. O fato é que no Chile a canção popular e de cunho engajado já vinha num processo dinâmico de popularização na sociedade chilena e teve, no Governo Allende, o apoio oficial para se desenvolver e atingir seu ápice. Assim, o início da década de 1970 no Chile, é marcado por este fundo sonoro e a canção também é utilizada como meio de politização e radicalização dos movimentos populares. Por outro lado, o sucesso ou não desta estratégia,

³⁸⁹ Depoimento ao autor em 23 fev. 2005, no Rio de Janeiro.

não necessariamente arquitetada, é difícil de ser medido. O músico Licks viveu este processo e suas respectivas contradições:

No Chile eu fazia "trabajos voluntários". Ia a uma fábrica, tocar para os operários. Ou ao campo, para uma colheita, tocar para os camponeses. Mas tocava aquilo que eu achava bonito. De repente vinha alguém do partido (porque tudo estava na mão de algum partido) e me cobrava: "Mas porque você não canta coisas revolucionárias? Para chamar a massa para a luta?" Não era sempre que acontecia isto, mas quando acontecia, ficava clara a diferença de visões.³⁹⁰

Este período guarda claras semelhanças com o período pós-25 *de abril* pelo qual passou Portugal. Nesta etapa, a máxima “a canção é uma arma”, do músico português José Mário Branco, é levada até as últimas consequências, mediante a utilização de gêneros musicais e temas tradicionais no campo da canção política, bem como da exploração de novas experiências estéticas que inovaram o panorama da canção portuguesa. Nesse contexto, as cooperativas de música também desempenhavam este mesmo papel junto aos movimentos populares.

Diante das freqüentes adversidades, como afirmara o produtor cultural António Loja Neves³⁹¹, que chegou a organizar algumas destas apresentações, inclusive com Zeca Afonso, os espetáculos eram na maioria das vezes realizados em condições difíceis, sem sonorização e acústica adequadas, com voz e violão, em ambientes impróprios e, na maioria dos casos, sem que os músicos nada recebessem por este trabalho. Isto, se por um lado contribuiu de alguma maneira nas transformações sociais que se operaram nesta fase, por outro, adiou o processo de profissionalização destes mesmos músicos e desde o início levou a um caloroso debate entre os “engajados” e os “profissionais”, muito embora, no tocante à particularidade de suas canções, continuassem muito próximos.

³⁹⁰ Depoimento ao autor em 23 fev. 2005, no Rio de Janeiro.

³⁹¹ Depoimento informal ao autor em 2004, em Lisboa.

Sobre o efeito ou não da canção enquanto instrumento de intervenção, o sociólogo Ciro Marcondes Filho também lança uma dúvida: “A questão que permanece é se esses encontros de centenas de milhares de pessoas possuem qualquer efeito realmente aglutinador, organizador e principalmente formador de consciência e de definição política” (MARCONDES FILHO, 1985, p. 159). Particularmente ao caso chileno, o autor reitera a importância deste cancioneiro: “A Unidade Popular do Chile chegou ao poder também com muita festa e ‘canções do poder popular’, com grupos como os Quilapayún e Inti-Illimani. O sabor da música permaneceu, mas a dura realidade do poder político acabou com a festa, em todos os sentidos” (MARCONDES FILHO, 1985, p.161).

Aglutinadora ou evasiva, a canção engajada no Brasil tinha como espaço de difusão e de recepção amplos setores de oposição política à ditadura. Isso fez com que alguns músicos partissem para o exílio em razão do chamado obscurantismo cultural trazido pelos militares, enquanto outros partiram do país em razão de suas atividades políticas, não totalmente desvinculadas de sua atuação artística. Além dos conhecidos casos de exílio de músicos brasileiros, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Raul Seixas, Geraldo Vandré e Nara Leão, outros músicos menos conhecidos também se exilaram e foram acompanhados no exílio pelos órgãos de informação brasileiros e dos países onde viveram.

O caso de Taiguara envolveu duas experiências de exílio que imprimiram em sua carreira uma cicatriz difícil de desaparecer. Aqui tem-se o caso em que a Censura também era expressão da repressão. Seu disco *Imyra, Tayra, Ipy* (Odeon, 1976) foi recolhido das lojas 72 horas após sua distribuição e seus espetáculos foram imediatamente proibidos. Antes deste fato ocorrido em 1976, um manuscrito do músico asseverava: “Verão de 1974. 44 proibições, cancelamentos de shows, prisões desaparecimentos, torturas [...] O exílio já entrara no Brasil! Só restava sair”.³⁹² O disco, apesar da gravadora informar que suas matrizes haviam se

³⁹² Manuscrito de Taiguara enviado ao autor por sua filha Imyra, em 23 dez. 2005.

perdido, foi lançado no Japão em 2002, pela EMI-Toshiba. Em razão disso, a família tem movido uma campanha pelo “repatriamento” do disco para o Brasil. Trata-se de uma obra-prima censurada pela segunda vez, desta feita pelas artimanhas do mercado discográfico.

Dez anos depois do manuscrito de Taiguara, ele novamente teria um *show* proibido. Desta vez, o espetáculo *Canções de amor e liberdade* foi proibido em razão do não cumprimento da programação aprovada pelo escritório regional da Censura no Rio Grande do Sul. Com base neste fato ocorrido em Porto Alegre, o chefe da repartição enviou um radiograma para a Polícia Federal e um ofício³⁹³ à diretora da DCDP para ver o que poderia ser feito em relação aos espetáculos que também seriam realizados em Pelotas e em Santa Maria.

Entre os exilados, destaca-se os casos dos que estavam no Chile e dos quais obteve-se depoimentos: os músicos José Rogério Licks e Leopoldo Paulino, o escritor Tabajara Ruas e a historiadora Cristina Porta. Com o Golpe militar no Chile, em 1973, as embaixadas em Santiago foram rapidamente ocupadas por inúmeros estrangeiros e chilenos de oposição ao regime recém-instalado. A Embaixada da Argentina chegou a reunir cerca de 800 pessoas³⁹⁴, sendo cerca de uma centena de brasileiros. Sobre este caso foram realizados filmes, documentários e três romances e memórias escritas por brasileiros (GABEIRA, 1980; GABEIRA, 1979; RUAS, 1998).

Esta estada foi permeada por ameaças, doenças, falta de comida e água, de roupas, colchões e mesmo espaço para as pessoas dormirem no chão da casa de dois andares em que se localizava a Embaixada.³⁹⁵ Em razão do número de asilados e do restrito espaço em que se

³⁹³ Ofício nº 119/84-SCDP/SR/RS, datado de 10 mai. 1984, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/Brasília.

³⁹⁴ Uma lista com os brasileiros ali asilados foi encontrada no prontuário nº. 20.104 de José Rogério Licks presente no arquivo do DOPS/RJ. Material consultado com a presença do fichado.

³⁹⁵ Conf. depoimentos ao autor de José Rogério Licks e de Cristina Porta, entrevistada pelo autor quando da apresentação de uma comunicação sobre o caso dos músicos brasileiros exilados no Chile nas *Segundas Jornadas de História e Integración Cultural del Cono Sur*, em 2005, na cidade de Concepción del Uruguay, na Argentina. Ela estava na mesma mesa em que o autor desta tese e prontamente afirmou que também esteve na Embaixada e que era muito amiga de dois brasileiros que lá estavam. Ela só conhecia o apelido dos dois: Gaúcho

localizava a residência do embaixador, foi: “[...] preciso organizar o dia-a-dia para tornar viável o convívio e tentar evitar a proliferação de doenças, o que não impediu a ocorrência de inúmeros episódios constrangedores e o surgimento de crianças com diarreia e adultos com hepatite” (ROLLEMBERG, 1999, 179).

Este episódio se repetiu em outras embaixadas³⁹⁶ para onde fugiram inúmeros militantes de vários países. Segundo Leopoldo Paulino (2004), a situação foi extremamente complicada também na Embaixada do Panamá, afinal, quando ele lá chegou com sua mulher e seu filho, a pequena casa já contava com 40 pessoas. Diante da lotação, o refugiado brasileiro Teotônio dos Santos também ali presente ofereceu sua residência para que fosse transformada em embaixada. Com a tensa transferência de local, a situação melhorou, mas continuava chegando novos exilados, o que voltou a tornar o local pequeno demais para tantos asilados. Isto levou à: “[...] alguns exilados, a tese de que não deveríamos deixar entrar ninguém, em virtude do desconforto generalizado que lá experimentávamos, idéia essa que foi abraçada também por alguns refugiados brasileiros [...]” (PAULINO, 2004, p. 293). Essa proposta levou a um clima de guerra no interior da Embaixada entre as trezentas pessoas ali asiladas, mas foi vencida pelo coletivo.

Entre estes asilados estava também Betinho, o “irmão do Henfil”, homenageado pela dupla João Bosco e Aldir Blanc na canção *O Bêbado e a Equilibrista*. As mulheres e as crianças foram as primeiras pessoas a serem retiradas da embaixada. Dias depois, foi a vez dos homens: “[...] durante o trajeto fomos cantando canções revolucionárias que, embora agradassem a muitos transeuntes, causavam a ira dos militares que nos escoltavam. O coral,

e Taba. Só descobriu o paradeiro dos dois quando foram revelados seus nomes José Rogério Licks e Tabajara Ruas. Não foram poucas as vezes que isso aconteceu nas andanças do autor também em Portugal. Muitas histórias se cruzaram não por uma razão subjetiva, mas porque a trajetória destes envolvidos, seus espaços de atuação política e cultural coincidiam, e não apenas no Brasil.

³⁹⁶ Denise Rollemberg também se ocupa dos casos destas embaixadas mediante entrevista a alguns dos brasileiros que lá se asilaram. Ver em: *Exílio: entre raízes e radares*, 1999.

no ônibus em que eu me encontrava, foi dirigido pelo companheiro Ângelo Pezutti” (PAULINO, 2004, p.299).

Após voltar do Brasil, e antes do Golpe de 11 de setembro de 1973, Licks voltou a trabalhar na “Caixinha” de ajuda aos brasileiros exilados no Chile. Este era o nome dado a uma organização criada para amparar as pessoas que não paravam de chegar ao Chile, como no caso da intermediação de bolsas de estudos para os exilados. No caso, Licks trabalhou no restaurante da Caixinha e recorda o que aconteceu nos dias seguintes ao Golpe Militar encabeçado por Pinochet: “[...] chegou meu chefe do Restaurante, o Camacho, e ele me falou o seguinte: ‘Olha vou dar um conselho, você corta a barba e o cabelo e você vai ter que procurar um jeito de escapar porque seu nome saiu numa lista de buscados, com outra gente conhecida aí’”.³⁹⁷

Segundo o então exilado Leopoldo Paulino, após sua detenção pela polícia civil chilena, afirma: “[...] levaram-me para uma sala onde estava o exilado brasileiro Carlos Camacho, pessoa a quem eu conhecia, e que possuía um restaurante em Santiago, tendo um policial me dito que poderia conversar com meu compatriota, se quisesse”. Em 1998, Leopoldo reencontraria Camacho em São Paulo e perguntaria a razão de sua presença naquela delegacia, tendo como resposta: “[...] que estive na sede da polícia chilena no dia 17 de setembro de 1973, para fornecer comida naquela repartição, já que trabalhava no ramo da alimentação” (PAULINO, 2004, p. 284).

Com uma verba advinda do Conselho Mundial das Igrejas, a direção da Caixinha decidiu investir a doação na montagem de um restaurante e de uma fábrica de alimentos (que não chegou a se efetivar). Segundo Rollemberg (1999), não foram poucas as acusações contra a direção da Caixinha de desvio de dinheiro e colaboração com os golpistas chilenos: “[...] os dois responsáveis pela Caixinha não foram presos, ao contrário, continuaram a trabalhar

³⁹⁷ Depoimento ao autor no Rio de Janeiro, em 23 mar. 2005.

fornecendo alimentação para os refugiados nas embaixadas e para os presos do Estádio Nacional” (p.157). Uma outra “caixinha” deste período é de triste lembrança, trata-se da “Caixinha da Operação Bandeirantes - OBAN” que financiava a repressão, tortura e morte de opositores ao regime. Ela começou a funcionar em 1969 com capitais de Gastão Vidigal (dono do Banco Mercantil de São Paulo) e apoio estratégico de empresas como a Volkswagen, Ford, Ultragaz, entre outras (GASPARI, 2002b, p.62).

Os refugiados políticos que antes estavam asilados na Embaixada da Argentina na capital chilena foram sendo instalados pelo interior da Argentina. Já vivendo em Buenos Aires, os músicos brasileiros Raul Ellwanger, Eliana Lorentz Chaves³⁹⁸, Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu, José Rogério Licks e Márcia Savaget Fiani, dirigidos pelo teatrólogo Augusto Boal³⁹⁹, formaram o grupo *Caldo de Cana* que apresentou em Buenos Aires o espetáculo *Canción del Exilio*⁴⁰⁰. Segundo o ex-integrante da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e hoje vereador na cidade de Ribeirão Preto, Leopoldo Paulino:

³⁹⁸ Cantora também conhecida como Nana Chaves e ativista da VPR – Vanguarda Revolucionária Popular, presa em 1970. Eliana Chaves aparece, por exemplo, numa lista de nomes presente num “relatório mensal de informações” que elencava as pessoas que tinham voltado do exílio, no seu caso constava “MAI 77”. Este documento encontra-se microfilmado no arquivo do DOPS/SP. Teve uma curta carreira no final da década de 1960 na chamada *Frente Gaúcha da MPB*, atuando em casas de espetáculos e em programas de televisão. Com sua prisão teve sua carreira severamente prejudicada. Foi exilada na Argentina e ao retornar ao Brasil, atuou novamente no campo da música. Participou do coro de algumas gravações de discos, como nos LPs *Kleiton e Kledir* (1983) e *Na Fonte* (1981), de Beth Carvalho. Foi a intérprete da canção *Num dia de Sol* tema principal da trilha sonora da novela da Bandeirantes, *Meu pé de laranja lima*, de 1980. Esta novela foi um dos maiores êxitos deste canal até a atualidade. Constava ainda no mesmo disco a canção *Coração Catarina*, composta e interpretada pelo seu ex-marido Raul Ellwanger. Também gravou *Lugarejo*, de Giba Giba e Wanderley Falkenberg, que fez parte da trilha sonora da novela *Cavalo Amarelo*, da mesma emissora. Além de comporem a trilha de ambas novelas, as duas canções foram também gravadas no compacto simples: *Nana Chaves*, pela Gravadora WEA/ Bandeirantes Discos, stereo, nº. BR 13013, 1980. Por fim, foi a intérprete da canção *Jacobina*, da novela *Um homem muito especial*, da TV Bandeirantes, exibida entre 1980 e 1981. Atualmente trabalha na área da Psicologia. Fonte das informações sobre a carreira: Depoimento da cantora ao autor por correspondência eletrônica entre 18 e 20 de janeiro de 2006.

³⁹⁹ O diretor se exilou após sua prisão e tortura sofridas, “acusado de colaborar com a ALN – por exemplo, como intermediário de mensagens em viagens ao exterior” (RIDENTI, 2000, p. 159). Na verdade esta “direção” feita por Augusto Boal esteve mais ligada à movimentação dos músicos no palco. Assessoria semelhante foi feita também por Boal durante a apresentação de *Ponteio* no III Festival da TV Record, de 1967. Além do compositor da canção, Edu Lobo, a performance contou com Marília Medalha no vocal, e com os grupos *Quarteto Novo* e com o *Momento Quatro* (do qual fazia parte o entrevistado Ricardo Vilas). Segundo o letrista de *Ponteio*, o poeta Capinan: “*Ponteio* vendeu quarenta mil discos em uma semana, enquanto a edição de quinhentos exemplares de meu livro de poemas, *Inquisitorial*, não me trouxe dinheiro nenhum”. In: Capinã – o poeta da canção. *Manchete*, ano 15, nº. 821, 13 jan. 1968, p. 120.

⁴⁰⁰ Conforme *folder* obtido junto ao músico José Rogério Licks, conhecido na Alemanha pelo nome artístico de José Rogério. Ver algumas letras de canções de Licks compostas para o grupo, em anexo.

Sob a direção de Augusto Boal, organizamos um show de música popular brasileira no último final de semana de março de 74, que foi apresentado no Teatro Latino, localizado na esquina das Ruas Cochabamba e Defesa. Denominamos o grupo de “Caldo de Cana”, e era integrado por Márcia, Edu, Saboia, Gaúcho, Raul e eu, cuja apresentação foi uma denúncia contra os crimes da ditadura brasileira (PAULINO, 2004: p. 309).

É também o mesmo Leopoldo quem narra em seu livro de memórias, *Tempo de Resistência*⁴⁰¹, a vida em Buenos Aires e o difícil exercício do ofício de músico no exílio: “[...] organizamos um trio para tocar em bares noturnos da cidade. Eu tocava piano e violão, Edu⁴⁰² na percussão e Márcia [Fiani] cantando, e com essa atividade, consegui sobreviver durante todo o tempo em que permaneci na Argentina” (PAULINO, 2004, p.308).

Alguns destes músicos e outros exilados moraram num hospital desativado em Buenos Aires. Segundo Paulino Leopoldo, era um: “hospital em reforma da Rua Combate de los Pozos, local esse batizado pelos companheiros exilados que lá viviam de Aparelhão”. Apesar das difíceis condições não faltaram também momentos de sociabilidade entre os exilados, como nos jogos de: “[...] futebol e quase todos os dias, no final da tarde, realizávamos um jogo contra os argentinos que trabalhavam nas obras de reforma do hospital, sempre havendo grande rivalidade nessas disputas” (p.309).

Durante seu breve exílio na Argentina, o também morador do Aparelhão, Licks lembra a certa altura que havia sido procurado por uma outra exilada (muito embora não lembrasse seu nome) que buscava informações sobre seu marido. Ele acompanhou-a até uma das instalações do Exército argentino, mas não obtiveram informações. Já na fase de pesquisa, pode-se confirmar os nomes e as condições deste caso com o próprio Licks. Na verdade, o desaparecido tratava-se de João Batista Rita, um dos setenta trocados após o seqüestro do embaixador suíço Giovani Enrico Bucher, em 1971. Todos foram mandados para o Chile e de

⁴⁰¹ Obra que desembocou na realização de um documentário homônimo.

⁴⁰² Não identificado por nenhum dos entrevistados.

lá Rita foi para a Argentina, onde se casou justamente com esta moça que pedira ajuda ao Licks, a exilada chilena Amelia Barrera.

Segundo a matéria “Inteligência e coragem a serviço da luta armada” publicada no jornal *A Notícia*, Rita teria sido preso no dia 11 de dezembro de 1973, junto com outro exilado, o ex-major Joaquim Pires Cerveira, “por um grupo de homens armados falando português e liderados por um homem que, mais tarde foi apurado, seria o delegado Sérgio Fleury”. De acordo com informações de sua família, acreditavam que ele tivesse “[...] sido seqüestrado e trazido de volta ao Brasil, via Operação Condor, onde teria sido torturado e morto”.⁴⁰³ Outro depoimento vem do músico Leopoldo Paulino:

No dia 11 de dezembro de 73, foi seqüestrado em Buenos Aires o companheiro João Batista Rita, chamado de “Catarina” por todos nós, exilado que morava conosco no Aparelhão. Com João Batista, foi seqüestrado também o major Cerveira, exilado político brasileiro, cuja operação foi realizada em Buenos Aires pela polícia brasileira, com o aval dos órgãos de segurança do governo argentino. Os dois companheiros foram vistos, pela última vez, por alguns presos políticos no DOI-CODI do Rio de Janeiro, já arrebatados pela tortura, nunca mais se conhecendo seu paradeiro (PAULINO, 2004, p. 311-2).

Esta prisão levou os moradores do Aparelhão a agilizarem sua saída do país. As relações entre os dois governos, como afirmado anteriormente, propiciaram a fácil entrada de militares brasileiros em território argentino e a realização de ações conjuntas. Além disso, a DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), a polícia secreta chilena, também passou a fazer incursões pela Argentina em busca dos integrantes chilenos do Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) e de seus aliados. Ainda de acordo com Leopoldo Paulino, houve uma tentativa frustrada de seqüestro de outro companheiro brasileiro, desta vez sem êxito, do

⁴⁰³ *A Notícia*, Joinville, 02 Jul. 2003. Disponível em: <<http://an.uol.com.br/2003/jul/02/0ger.htm>>. Acesso em: 14 jun. 2005. Mais informações na lista dos desaparecidos políticos no site oficial do grupo Tortura Nunca Mais. Disponível em: <http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_desaparecidos/mor_joao_rita.htm>. Acesso em: 14 jun. 2005.

também: “[...] exilado brasileiro Amarílio Vasconcelos, antigo militante do PC do B, que conseguiu escapar, correndo por uma rua do centro de Buenos Aires, gritando aos populares que por lá transitavam que estava sendo perseguido por policiais brasileiros” (PAULINO, 2004, p.312).

Já sem Raul Ellwanger e Eliana Chaves e agora com o músico Madureira Vasconcellos, os músicos do *Caldo de Cana* exilaram-se em diferentes países europeus, mas se reuniam esporadicamente para se apresentar pela Europa, como na Dinamarca, Alemanha, Bélgica, França e em Portugal, este último em 1977, na *Aula Magna* da Universidade de Lisboa⁴⁰⁴, palco de muitas apresentações dos músicos portugueses aqui abordados. Três anos antes, num campo de refugiados na Alemanha, Licks conheceu o poeta Thiago de Mello⁴⁰⁵ e no mesmo ano se apresentou na cidade alemã de Mainz com Alexandre Manuel Thiago de Mello, o Manduka, filho do poeta. A exemplo do que faziam os portugueses em França⁴⁰⁶, eles se apresentavam denunciando as atrocidades cometidas pelas ditaduras latino-americanas.

Uma marca muito forte nesta pesquisa é que, apesar de não ter entrevistado os “medalhões” da MPB, encontrou-se na trajetória destes músicos um “encurtamento do mundo”. O que quer dizer tal assertiva? Refere-se ao fato de que quase todos os músicos entrevistados se conheceram em algum momento e em diferentes países durante o exílio. A princípio poderia ser evocada uma explicação baseada na coincidência, mas não foi uma causa subjetiva a razão destes encontros. O fato é que as áreas de atuação coincidiram: primeiramente a música, na sequência, as “comunidades brasileiras” de exilados no Chile,

⁴⁰⁴ Provavelmente, trata-se do mesmo evento citado pelo DEOPS no documento confidencial emitido pelo Ministério da Aeronáutica/ CISA, datado de 29 abr. 1977, no informe nº. 0096, classif. A-2, que afirmava: “de 13 a 19/4/77, org. Pelo Comitê Pró-Anistia Geral no Brasil e realiz. Sua abertura na Universidade de Lisboa”. In: Pasta 50-E-29-222, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁴⁰⁵ O poeta chegou a participar da preparação da guerrilha de Caparaó, ao lado dos escritores Otto Maria Carpeaux e Antonio Callado (RIDENTI, 2000, p.145).

⁴⁰⁶ Por exemplo, a União dos Antifascistas Portugueses em França foi criada em março de 1946. Em resposta a tal política de denúncia, a ditadura portuguesa enviou ao exterior o livro *Portugal, Breviário da Pátria para os portugueses ausentes*, destinado aos países europeus, às colônias, ao Brasil, Argentina, EUA. Nesta obra, e em suas separatas, os valores de Portugal salazarista são tratados por especialistas alinhados ao governo, como Marcello Caetano, Luís de Pina, Amadeu Cunha, entre outros (PAULO, 1994, p. 95-6).

Argentina, França, Portugal, Alemanha e Dinamarca, entre outros países. Um outro ponto de confluência estava no campo político: os movimentos pela anistia e contra as ditaduras e as relações entre integrantes de grupos políticos de esquerda, além da língua comum entre brasileiros e portugueses.

Portanto, há uma recorrência nas entrevistas com estes músicos sobre os breves contatos aí estabelecidos. Por exemplo, ao perguntar ao português Luís Cília se ele conhecia algum músico brasileiro ele prontamente respondeu negativamente. Ao insistir se ele em Paris tinha conhecido o brasileiro Ricardo Vilas, ele se lembrou imediatamente respondendo: “como não conheceria, se foi eu quem o apresentou ao produtor e à gravadora que lançou o seu primeiro disco na França?”. Outras histórias se repetiram de participação nos mesmos espetáculos, encontros em festas particulares, nas ruas. O gaúcho José Rogério Licks, por exemplo, lembra de estar na casa de um amigo chileno numa das *poblaciones* da periferia de Santiago, no Chile, e de adentrar sem pedir licença, o músico Geraldo Vandré. Ele afirmara que entrou na casa depois de ouvir o violão e a canção brasileira cantada por Licks. Naquela mesma noite compuseram uma canção.

Estas referências sobre os contatos entre os músicos, de certa maneira, apontam também para uma preocupação prévia do entrevistador, apesar da fluidez também subjacente à entrevista. Por outro lado, este direcionamento também tem sido objeto de críticas, muito embora a exigência de uma neutralidade no processo de pesquisa seja também passível de dúvida.⁴⁰⁷

Em 1977, o mesmo Licks reencontraria Augusto Boal, que dirigira o *Caldo de Cana*, já em seu exílio em Lisboa. O diretor teatral brasileiro estava na altura ensaiando a peça

⁴⁰⁷ Para Rosenthal (2005), a “atitude geral como pesquisadores sociais é freqüentemente destrutiva desde o começo mesmo da coleta de dados, quando sabemos ao certo o que o biografado deve narrar e o que é importante para nosso assunto, e quando fazemos as perguntas adequadas a nossos propósitos” (p.194). A autora revela, apesar do aparente exagero, uma preocupação pertinente relacionada à necessidade de uma separação entre o conhecimento cotidiano (“o contar histórias”) em relação à produção do conhecimento científico e da formulação de categorias explicativas.

teatral *A Barraca conta Tiradentes*, uma adaptação da peça brasileira *Arena Conta Tiradentes* para o grupo português *A Barraca*.⁴⁰⁸ O próprio Licks tocou violão num dos ensaios da peça. No elenco estava a que, mais tarde, reaproximaria a canção brasileira e portuguesa: Eugênia de Mello e Castro. Esta intérprete portuguesa teve um de seus primeiros contatos com a música brasileira ainda muito jovem. Numa entrevista à revista *Isto É* e ao ser inquirida sobre a semelhança de sua técnica musical com a de Elis Regina, respondeu:

Quando eu tinha dez anos, Elis foi a Lisboa fazer nem sei o quê, era na época do *Upa neguinho*, cabelo supercurto a rapaz, vestido tubinho branco, ela foi numa noite de tertúlia de exilados brasileiros numa galeria de arte, a Quadrante, e tinha gente pendurada no teto. Elis chegou meio já tarde, todos pediram para ela cantar, tinha uns cabeludos com uns violões, enfim, ela disse que estava rouca – como eu a compreendo hoje – e sentou-se timidamente num banco comprido, perna cruzada. E quem estava sentada no outro lado do banco??? Eu!” (grifos nossos).⁴⁰⁹

Apesar das tentativas de controle das ditaduras latino-americanas sobre os músicos, houve um significativo intercâmbio entre os músicos brasileiros exilados e os portugueses (como se vê na citação anterior), argentinos, uruguaios, chilenos e cubanos. Um exemplo deste contato encontrado nesta pesquisa relaciona-se ao músico Manduka, que, em razão do exílio de seu pai no Chile, iniciou uma parceria com os músicos chilenos do grupo *Los Jaivas*. Eles se conheceram no início da década de 1970 no Chile, de onde surgiu um coletivo de músicos chamado: “[...] *Los Piratas del Bembirá*, formado por Los Jaivas, Illapu, Manduka, Geraldo Vandré, Antonio Smith, Matías Pizarro”.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Mais informações: *BARRACA conta Tiradentes*. Lisboa: Grupo de Acção Teatral *A Barraca*, 1977. Livreto adquirido num sebo brasileiro. Nele consta, além de uma explicação histórica da peça feita por seus autores Augusto Boal e de Gianfrancesco Guarnieri, também um texto sobre o grupo *A Barraca*, seus projetos e dificuldades financeiras.

⁴⁰⁹ Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe/1601/artes/1601projetoatlantico.htm>>. Acesso em: 23 out. 2005. Reproduz uma entrevista do ano de 2000.

⁴¹⁰ LOS SUEÑOS de América. Disponível em: <<http://www.jaivaamigos.com/discografia/id48.html>>. Acesso em: 13 mar. 2005.

Tais contatos levaram também o músico exilado brasileiro Geraldo Vandré a participar da gravação do disco *El Volantín*⁴¹¹, de *Los Jaivas*, em 1971, cantando a faixa *Bolerito*. Quanto à parceria entre Manduka e *Los Jaivas*, esta renderia o disco *Los sueños de América*⁴¹², gravado na Argentina em 1974. Neste disco, além de atuar como violonista também imprimiu uma marca muito pessoal de sua música na percussão. Contudo, a repressão que também chegou à Argentina trouxe mudanças:

Ya conocidos en Argentina, Los Jaivas son trastocados por la detención de Eduardo por los militares argentinos, sin explicaciones y sin argumentos... afortunadamente Eduardo es liberado después de cerca de tres meses. Eso y las nuevas restricciones a las visas de viaje hacia otros países de Latinoamérica obligan a Los Jaivas a partir de Argentina, escogiendo como destino París, Francia.⁴¹³

Quanto à Manduka, ele teve uma trajetória incomum. Viveu em inúmeros países durante o exílio: Chile, Argentina, México, Venezuela, França e Espanha. Em 1979, venceu no Brasil o *Festival 79 da Música Popular* (da Tupi) com sua composição e de Dominginhos *Quem me levará sou eu*, interpretada por Fagner; em 1986, gravou o disco *Sétima Vida* com Pablo Milanés em Cuba. Apesar da efervescência de seu trabalho plural (era também ilustrador), morreu em 2004, sem o reconhecimento do chamado grande público.

O grupo *Caldo de Cana* também é desconhecido no Brasil, apesar de suas apresentações entre os exilados políticos, em sua breve existência. Por exemplo, o grupo realizou um espetáculo em 1976, na Dinamarca, no evento “*Brasilianski kultur i eksil*”, numa programação que englobava debates e apresentações artísticas. Contou ainda com a presença dos exilados Augusto Boal, Reginaldo Faria Leite, Marta Maria Klagsbrunn⁴¹⁴, Luis Vagner

⁴¹¹ Los Jaivas. *El Volantín*. Santiago do Chile: RCA, 1971. 33 rpm, stereo.

⁴¹² Los Jaivas. *Los Sueños de América*. Madrid: Movieplay, 1979. 33 rpm, stereo.

⁴¹³ CANCIÓN del Sur. Disponível em: <<http://www.jaivaamigos.com/discografia/id50.html>>. Acesso em: 29 mar. 2005.

⁴¹⁴ Marta também aparece como vítima na carta-denúncia *Torture in Brazil – Ilha das Flores*. Em 2005, seu caso continua sendo analisado pelo Ministério da Justiça para fins de indenização, conf. Pauta da Comissão de

Cacasu, Jorge T. Michel, Virgínia Paiva, Humberto Silva, Apolônio de Carvalho, Orestes Gomes e Arthur José Poerner, entre outros. No *folder* do evento, uma carta “ao povo da Dinamarca” dava a tônica do embate, pois a: “[...] ditadura é servil – defende diretamente interesses do imperialismo americano, das multinacionais e da burguesia nacional. A ditadura custa dor e sangue – mais de três mil assassinatos, incontável número de prisões ilegais, violência, terror e exílio”. O folheto continua em outra frente, a do embate cultural:

[...] A ditadura é obscurantista por necessidade política. Fecha universidades, expulsa alunos e professores, cientistas e juízes. Proibiu mais de 500 peças de teatro. Censurou mais de 1000 canções. Interditou mais de três centenas de livros e de filmes. Exerce na imprensa a censura prévia. Impõe a noite mais absoluta. Mas o povo resiste [...] A Semana da Cultura Brasileira no Exílio quer mostrar uma pequena parte dessa resistência – a produção de artistas e intelectuais brasileiros impedidos de se expressarem em seu país.⁴¹⁵

A oposição não tinha como precisar os números da repressão, mas imprimia no exterior a imagem da violência produzida pelo Estado. Nesse sentido, estes exilados envolveram-se em inúmeras organizações de denúncia contra a ditadura, construindo redes de solidariedade no exterior, num exemplo de movimento semelhante ao ocorrido em Portugal (após o *25 de Abril* de 1974), França, Alemanha, Chile (até o Golpe de 1973), Argélia, Holanda, Canadá, Suíça, Itália, EUA, entre outros. Em 1969, tais redes de divulgação das denúncias foram aperfeiçoadas com a criação da *Frente Brasileira de Informações* que difundiu os diferentes tipos de violência exercidos pela ditadura brasileira.

Esta rede de denúncias gerou frutos. Na França, em maio de 1970, uma escultura simbolizando a tortura no Brasil foi construída inspirada na imagem de Cristo crucificado, com uma estátua feita de cera, com fios elétricos ligados ao corpo, em particular nos genitais.

Anistia, datada de 23.02.2005. In: <<http://www.mj.gov.br/anistia/pdf/2005/plenario/Pauta2302.pdf>>. Disponível em 03 abr. 2005.

⁴¹⁵ No programa do evento: *Brasiliansk kultur i eksil – Ugens Program – fra d.15 til d.20. november 1976*, fornecido por José Rogério Licks.

Tal escultura provocou indignação das autoridades brasileiras e se traduziu num documento intitulado “Cristo das Torturas”, que conta com um texto e com três fotos advindas da imprensa internacional, presente no arquivo do DOPS de Pernambuco⁴¹⁶. Sobre o mesmo caso, afirma Gaspari:

A atividade da Frente Brasileira de Informações e da esquerda católica fez a bola de neve rolar novamente na direção do Vaticano. Durante a Semana Santa de 1970, a igreja parisiense de Saint-Germain des Prés expôs em seu altar-mor um Cristo algemado, com um tubo na boca e um magneto na trave da cruz. Sobre sua cabeça havia uma bola com uma inscrição “Ordem e Progresso” (2002b, p. 306).

Estas campanhas contra a ditadura brasileira reuniam inúmeros escritores e artistas, a exemplo dos filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, ou do cineasta Jean Luc Godard, que teria oferecido os lucros de seu filme *Vento Leste* à ALN (GASPARI, 2002b, p. 145). O historiador francês Michel de Certeau atuou também contra o governo brasileiro mediante uma freqüente denúncia à repressão existente no Brasil, como transparece em sua ficha encontrada no Arquivo do DOPS/PR e originada no SNI, criada porque: “[...] tomou parte em um grande congresso público em data de 10 de janeiro de 1970, realizado pela *Front brésilien d’information* (criada por Arrais [sic!] e composta de fugitivos políticos) em Paris”⁴¹⁷.

Outra causa do embate entre Michel de Certeau e a ditadura brasileira advém de um texto que o historiador publicou na revista chilena *Mensaje* e na uruguaia *Cuadernos de Marcha*, de janeiro e maio de 1970, respectivamente. Para o jesuíta Certeau, a Política de Segurança Nacional seria: “[...] uma tática sem estratégia [...] uma concepção destinada a

⁴¹⁶ Ficha *Cristo das Torturas*, n. ° 29737, datado de 18.05.1970, Arquivo do DOPS/ PE, Arquivo Público do Estado de Pernambuco.

⁴¹⁷ Fichário Individual, n. ° 10704, datado de 29.09.1970, Arquivo do DOPS/PR, Arquivo Público do Paraná.

transformar-se em vítima dos seus pressupostos impensados e de sua própria lógica” (CERTEAU, 1970 apud GASPARI, 2002b, p.188).

Voltando aos músicos brasileiros exilados, Márcia Fiani, outra integrante do grupo *Caldo de Cana*, que mais tarde trabalharia no ramo da diplomacia, ficou conhecida junto aos grupos de direitos humanos por ser uma das presas pela ditadura militar brasileira e uma das signatárias da carta-denúncia “Torture in Brazil – Ilha das Flores” publicada em inúmeros periódicos internacionais no início de 1970. Esta carta denunciava a tortura de presos políticos em 1969, na central de torturas criada ao fundo da baía de Guanabara, descrevendo os métodos empregados e listando as vítimas e as torturas sofridas. Márcia foi seqüestrada, torturada e presa incomunicável por quarenta dias. Gaspari (2002b), com base no mesmo documento, embora com outro título *Statement of female prisoners held at Ilha das Flores/RJ*, datado de 08.12.1969, após descrever que as denúncias de tortura que chegavam ao exterior eram enviadas até mesmo por funcionários do Itamarati, assevera:

Pouco depois chegava à Europa e a Nova York um documento provindo do cárcere da Ilha das Flores. Era o primeiro depoimento autografado e trazia a autenticidade da valentia. Assinavam-no diversas prisioneiras que continuavam na ilha e afrontavam as represálias que o gesto poderia lhes custar. Listaram dezesseis jovens supliciadas. Eram militantes do MR-8, do PCB e da AP. Salvo uma, todas tinham entre vinte e 25 anos. (GASPARI, 2002b, p.273-4).

Neste mesmo documento são listados ainda o músico brasileiro Geraldo Azevedo e o casal Celso Simões Bredariol e Priscila Magalhães Bredariol. Segundo o músico⁴¹⁸, era muito comum que casais amigos alugassem apartamentos juntos para baratear a estadia na cidade do Rio de Janeiro, acontece que sua esposa Victória Pamplona e o casal Bredariol, com quem dividiam apartamento com mais um outro casal, eram ligados à Ação Popular (AP). Não

⁴¹⁸ Depoimento ao autor em 24 mar. 2005, no Rio de Janeiro.

demorou para que o apartamento fosse invadido pelos serviços de repressão por ser considerado um “aparelho”, isso no ano de 1969.

De acordo com Geraldo Azevedo, ele não tinha nenhuma ligação direta com a AP, mas sabia que este tipo de organização permitia conhecer o que estava acontecendo no país em meio à censura aos meios de comunicação e mesmo às canções. Ele também já questionava a luta armada, mas atuou em alguns momentos junto à AP como ilustrador no jornal *A Voz do Morro* que defendia os interesses de moradores de favelas.

Em razão destas relações foi preso e levado para o CENIMAR, onde foi espancado até ser levado para a *Ilha das Flores*, onde ficou dezenove dias na solitária. Quando passou para a cela coletiva, por mais vinte dois dias, conheceu vários dos que freqüentavam seu apartamento, agora pelo nome correto e não mais pelos codinomes. Ele lembra que havia uma tortura psicológica, em que os policiais rompiam às vezes o silêncio e gritavam “chame um médico rápido”. Seu amigo Celso Bredariol foi torturado já no primeiro dia. Azevedo acreditava que os torturadores usavam cocaína, pois atravessavam a noite de forma alucinada. Sob o pseudônimo de Letícia, em depoimento à jornalista Lucy Dias, temos uma mesma acusação de uma outra vítima, desta vez presa por porte de drogas:

Fui levada para o DEIC, me espancaram muito, peguei pau-de-arara, passei uma noite inteira pendurada para dizer onde a Clarisse [procurada pelos mesmos motivos] estava. Não contei. Fui espancada perante treze homens de terno e gravata, fui um espetáculo para eles, todos sentados assistindo à tortura. Eu vi os próprios se drogando. Fizeram a Manuela aplicar neles as anfetaminas apreendidas. Tomaram os ácidos, e um deles ficou na cela com a gente, querendo barbarizar. Quase pirei. Me demoliram lá.
(DIAS, 2003, p. 149).

Voltando ao depoimento de Geraldo Azevedo, ele relata também a tortura que sofreu na prisão. Ao seu lado estava preso o escritor Aguinaldo Silva, bem como seu editor devido à publicação de um livro sobre Che Guevara. Havia também nesta cela um bancário e um

cofrador de ônibus, entre outros. Assim, a primeira prisão do músico brasileiro Geraldo Azevedo decorre de um processo da Justiça Militar descrito no documento do arquivo do DEOPS/SP, cuja sentença condenou pessoas supostamente ligadas à AP. Neste documento, há a informação que Bredariol: “Foi preso em sua própria residência, de onde foram arrecadados, material pertencente a AP. Confessa ser militante da área próxima da AP, juntamente com os demais detidos: sua esposa Priscila, Vitória, Lúcia Pamplona e Geraldo Azevedo.”⁴¹⁹ Um dos materiais encontrados seria um mimeógrafo, e percebe-se ainda nesta documentação oficial sinais do exercício da força, afinal não se “confessava” algo que não fosse pelo uso da tortura física e mental, como transparece no “confessa” e como se comprova com o depoimento do músico Geraldo Azevedo que presenciou as sessões de tortura sofridas pelo amigo.

A segunda prisão política de Geraldo Azevedo, por sua vez, é descrita em uma matéria do *Jornal do Comércio*: “Em 1976, por causa de um abaixo-assinado, encontrado em seu apartamento, o autor de Dia Branco foi levado, novamente com a esposa, para a temível Ilha das Flores, no Rio de Janeiro. Desta vez as sessões de tortura foram ainda mais cruéis.”⁴²⁰ Diferente de Caetano, Geraldo Azevedo não teve inspiração para compor, mas os: “carcereiros, no entanto, possuíam maldade suficiente para aumentar o som do televisor, quando a [sua] canção Caravelas tocava na novela Gabriela da Globo, e seu autor amargava uma sessão de pau-de-arara.”

Diferente do que aponta acima a matéria do jornal, isto ocorreu em 1975 e a canção em apreço é *Caravana*, de Alceu Valença e Geraldo Azevedo. Conforme relato do músico⁴²¹, após ser transferido do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), os guardas descobriram que ele tinha uma música na novela

⁴¹⁹ Pasta 50-D-26-4170, sem a data (provavelmente do mesmo ano de 1969), Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁴²⁰ *Jornal do Comércio*, Recife, 29 de setembro de 1999.

⁴²¹ Depoimento ao autor em 24 mar. 2005, no Rio de Janeiro.

Gabriela, da *Rede Globo*, foi por isso duas vezes agredido e obrigado a cantar junto com o som da TV.

Em 07 de setembro de 1975 foi seqüestrado e encapuzado em frente de sua casa, ao voltar de um passeio no parque com a filha e com o filho de um amigo. Esta segunda prisão, ainda de acordo com o músico, veio de uma denúncia de um conhecido que, para não entregar pessoas chaves na organização, listou nomes de simpatizantes, o que permitiu que as pessoas mais estratégicas na organização percebessem a falta do preso nos pontos de contato e pudessem fugir e também para que a repressão perdesse tempo prendendo outras pessoas. Geraldo Azevedo relato ao autor que foi colocado no assoalho de um carro, teve a cabeça pisada por um militar por horas. Em seguida foi levado para um centro de tortura, onde viu logo uma pessoa sendo torturada. Sofreu uma agressão violenta: uma paulada nas costas que ainda provoca-lhe dores na coluna.

Depois desta violência, outras viriam: “[...] me tiraram a roupa, me botaram um capuz, botaram numa cela molhada como se fosse um frigorífico assim, com zero grau. E uma sirene tocando o tempo todo.” Este tipo de sala foi montada em outros locais, sempre com as mesmas características e recebendo o nome de “geladeira”. No mesmo local ele foi colocado numa outra sala metálica, vazia, e que havia unicamente um álbum de fotos com seus conhecidos e que os militares pediram-lhe que colocasse os nomes que conhecia numa folha de papel. Num outro momento, fizeram-lhe perguntas e iniciaram os preparativos para os choques elétricos, entretanto o cantor reagiu contra os agressores, até ser dominado e atravessar uma sessão de choques. Simulando um ataque cardíaco livrou-se da continuidade da tortura. Veio um médico encapuzado e que foi até sua cela acompanhado por um militar, que seria mais tarde o futuro secretário de Segurança Pública no Rio de Janeiro, já no período de redemocratização.

Ainda segundo Geraldo Azevedo, durante esta prisão presenciou os gritos de uma pessoa sendo torturada e seu silêncio abrupto, em seguida ouviu os gritos dos torturadores dizendo que “Armando Frutuoso” tinha morrido e chegou a ouvir as reprimendas de um superior sobre o suposto “acidente”. Ouviu um médico ser chamado. O fato é que Armando Teixeira Frutuoso foi morto no dia 07 de setembro e teria sido visto no DOI- CODI/RJ também pelo radiotécnico Gildásio Westin Cosenza, que chegou a conversar com Geraldo nesta mesma prisão, de acordo com seu depoimento⁴²² em 1976:

[...] que foi então levado a um cubículo onde os torturadores, ficando às costas do interrogando, levantaram-lhe o capuz; que, então, se viu bem à frente de um senhor que estava sentado, encostado à parede e que, ao tentar levantar-se, não conseguiu; que este senhor devia ter de 55 a 60 anos, já bastante calvo, cabelos grisalhos, pele bastante clara, nariz grande e (adunco) que nunca fora visto pelo interrogando anteriormente, mas ficou sabendo, posteriormente, através dos próprios interrogadores, de que se tratava de Armando Frutuoso, ex-líder sindical que teria sido preso usando documentos com o nome de Armando David de Oliveira; [...]⁴²³

Armando Frutuoso era militante do PC do B e delegado sindical junto ao Sindicato dos Trabalhadores da *Light*, no Rio de Janeiro. Já havia sido preso em 1961 por sua atuação no sindicato e a partir de 1964 entrou na clandestinidade. Logo, tanto Geraldo Azevedo como Gildásio foram testemunhas de uma morte nunca reconhecida como resultante da prisão de Frutuoso. Uma segunda injustiça pode ser observada no mesmo *site* oficial do PC do B, onde paradoxalmente ele também figura como mártir, em que a reprodução de um documento de análise de conjuntura de 1983 discutia a derrocada advinda da “traição” dos que não resistiram à tortura:

⁴²² Junto à Auditoria Militar e em cartas enviadas ao Superior Tribunal Militar, sobre as torturas que levaram Armando à morte no DOI/CODI-RJ. O Relatório do Ministério do Exército mantém ainda a mesma versão de que "nunca esteve preso" Disponível: <<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires51.asp>>. Acesso em 04 abr. 2005.

⁴²³ Desaparecidos políticos. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/memoria/tnmais/politico.html>> . Acesso em 04 abr. 2005.

Em 1975 é preso Armando Frutuoso que capitula e entrega grande parte dos militantes que conhecia. [...] Se, porém, alguns desses elementos da Guanabara enodaram o nome do Partido, outros souberam ter comportamento digno, revolucionário, e resistiram com bravura e heroísmo às sevícias na prisão, nada delataram.⁴²⁴

Finalizando o caso Geraldo Azevedo, ele foi também confundido com um certo “Valério” por sua aparência física, sendo muito agredido por isso. Após sua prisão, revistaram seu apartamento e encontraram um abaixo-assinado a favor da democracia. O documento já contava com as assinaturas de Tom Jobim, Otto Maria Carpeaux e Jards Macalé. Após ser solto, obrigaram-no a tocar no almoço dos oficiais. Ele já havia tocado antes num depoimento para provar que era músico e o torturador chamou outros oficiais para assistir, não mais o agrediu, tirando-o da solitária e transferindo-o para a cela comunitária.

Outro músico que acusou a ditadura de ter lhe torturado foi Raul Seixas. Numa entrevista de 1987, ele lembrou que, em 1974, foi preso por organizar a Sociedade Alternativa, que era um movimento espiritual e não político, segundo o mesmo, teve “[...] uma ordem de prisão do Exército e me detiveram no Aterro do Flamengo. Me levaram para um lugar que não sei onde era. Imagina a situação: estava nu, com uma carapuça preta. E veio de lá mil barbaridades” (ALEXANDRE, s./d., p.43). Ainda nesta entrevista Raul declarou ter sido torturado e de ter ficado três dias incomunicável, até se exilar nos Estados Unidos. Esta denúncia de tortura não foi levada a sério por muita gente em razão dos depoimentos contraditórios que ele costumava conceder. Entretanto, tal fato é confirmado pelo seu amigo Sylvio Passos e por seu então parceiro de canções e de Sociedade Alternativa, Paulo Coelho (ABONÍZIO, 1999, p. 132).

⁴²⁴ In: Análise crítica do processo de incorporação de segmentos que se desligaram de outras organizações e da Ação Popular – 1983. In: <<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/docshists/1983c.asp>>. Disponível em 04 abr. 2005.

Na detenção de presos políticos se a canção servia como alento, como aponta exemplos citados anteriormente, ela também foi utilizada para outros fins. De acordo com “Violeta” (aqui um pseudônimo utilizado pela autora), militante da AP e do PC do B, já havia sido presa em outras duas ocasiões, a terceira foi em Porto Alegre, em 1975, de onde foi levada para o DOI-CODI e depois para o DOPS/ RS. A exemplo do relato do músico Caetano Veloso (1997, p. 379), não foi torturada, mas ouvia os gritos da tortura de presos comuns. Ela também afirma que a “música de Brasília” que os soldados cantavam durante as sessões de tortura era a canção “Charlie Brown” ⁴²⁵. Numa de suas transferências, lembra Violeta:

De madrugada, parei em um lugar que eu calculo que fosse Brasília; imagino pela distância de horas e, principalmente, porque a gente tinha uma fórmula de conhecer os lugares onde estava pelas músicas que a repressão cantava. A gente começava a ouvir os soldados, eles tinham o costume de cantar, muitos deles cantavam enquanto torturavam, até para escapar, para tirar aquilo da cabeça. (COLLING, 1997, p.57)

Um outro caso abordado, desta vez pelo jornalista Élio Gaspari, recorda que no 1º Batalhão de Infantaria Blindada, em Barra Mansa/ RJ, o tenente-coronel Gladstone Pernasetti Teixeira chamava suas sessões de tortura de “missas” e obrigava os torturados a cantar “Jesus Cristo” (1970), de Roberto e Erasmo Carlos, também uma provocação aos novos rumos que a Igreja tomara após seu apoio inicial ao Golpe de 1964 (GASPARI, 2002b, p.320). Esta “trilha sonora da tortura”, novamente a partir da memória de suas vítimas⁴²⁶, é completada por *Amada Amante*, de Roberto e Erasmo Carlos, cantada no PIC (Pelotões de Investigação Criminal da Polícia do Exército) de Brasília para abafar os gritos da tortura.

⁴²⁵ Canção de Benito di Paula que, contraditoriamente, fala da beleza da música brasileira e seus grandes nomes, como Caetano Veloso e Vinicius de Moraes, dois nomes da MPB, obviamente não identificados com o regime. Outro dado é que Benito di Paula teve seu primeiro LP, de 1971, retirado das lojas por conter a gravação da canção *Apesar de Você*, de Chico Buarque, proibida depois do lançamento do disco (ARAÚJO, 2002, p.103).

⁴²⁶ Depoimento presente no documentário: *Tocantins: cadê profiro?* Dir. Hélio Brito. Brasil, COR, Co-Produção: Virtual Áudio & Vídeo/ TV Palmas/ Fund. Padre Anchieta - TV Cultura, 2005.

Esta informação é confirmada por Alípio de Freitas ao lembrar que, no prédio onde se localizava o PIC e o DOI-CODI de Brasília, havia um som que chegava a qualquer lugar, com duas aparentes finalidades: “abafar os possíveis gritos dos torturados e torturar coletivamente os presos” e que, em 07 de setembro de 1971, “[...] por volta das cinco horas da manhã, os alto-falantes internos começaram a tocar, a todo volume, a música *Amada, Amante*, do Roberto Carlos. Tocar não uma, mas dezenas de vezes até que por todo o prédio reboasse um imenso eco” (FREITAS, 1981, p. 173).

A canção que serviu como fundo sonoro nestes momentos trágicos, também serviu de alento em outras ocasiões nos meios oposicionistas. Uma trajetória de luta no Brasil, exílio no Chile, Argentina e pela Europa desembocou num cancionero popular e numa literatura de denúncia por meio de relatos de exilados, como na obra publicada em Portugal, *Memórias do Exílio – Brasil: 1964-19/?*, em 1976. Outro exemplo desta literatura vem do escritor Tabajara Ruas, um dos asilados na Embaixada da Argentina durante o Golpe no Chile, que conseguiu ir para a Dinamarca. Ruas escreveu mais tarde o romance *O Amor de Pedro por João*. Segundo José Rogério Licks, um dos personagens desta obra, relata a importância de um outro tipo de leitura que “fazia a cabeça” de parte desta militância, ou seja, os gibis. Segundo este músico⁴²⁷, vários apelidos advinham dos quadrinhos, como por exemplo, os “Irmãos Metralha”, da família José de Carvalho, do PC do B e depois da Ala Vermelha do mesmo partido. Isto denota uma outra característica perceptível nas memórias publicadas e nas entrevistas, ou seja, um freqüente exercício de ironia⁴²⁸ e mesmo a rememoração de eventos engraçados ligados às ações absurdas das ditaduras⁴²⁹ e da própria oposição.

⁴²⁷ Depoimento ao autor em 23 mar. 2005, no Rio de Janeiro.

⁴²⁸ Durante a ditadura brasileira era comum circular pelas escolas paródias dos hinos à Bandeira e Nacional e aos slogans (como o clássico: “Brasil: ame-o ou deixe-o” completado por “O último que sair apague a luz”); como o fato descrito anteriormente do “abaixo a dentadura”; a dupla caipira “Costa e Silva”, entre outros casos contados por Stanislaw Ponte Preta, nos dois livros do *Festival de Besteiras que Assola o País*, citados anteriormente.

⁴²⁹ Os músicos portugueses José Jorge Letria e Manuel Freire citaram nas entrevistas um caso, para eles, de grande piada e cujo documento referido foi encontrado no arquivo do Centro de Documentação 25 de Abril. Trata-se de uma ordem de apreensão de nº. 184-SC encaminhada à DGS a pedido do Secretário do Estado da

Ainda segundo José Licks, a música tendia a ser um indicador da situação política. Ele ainda não sabia do golpe de 1973 no Chile, mas os indícios eram muito fortes que isto estava prestes a acontecer desde a primeira tentativa frustrada de Golpe Militar, ainda em 1973, durante o *tanquetaço*. Na manhã de 12 de setembro, Licks afirmou ter se assustado ao notar que ao invés das canções engajadas nas rádios, o fundo sonoro passou a ser música americana e que ele não se esqueceu do *Strangers in the Night*, com Frank Sinatra, que ouviu já no primeiro dia após o Golpe de 11 de setembro. Em seu livro *Canção inacabada*, Joan Jara, viúva do músico chileno Victor Jara, tem uma outra lembrança deste fundo musical. Ela se lembra que após o derradeiro discurso de Salvador Allende, antes do ataque final ao *Palácio de la Moneda*, a “música marcial substituiu a voz de Allende” (JARA, 1998, p. 317).

Ao contrário do caso chileno, no ano seguinte, as pessoas só perceberam que em Portugal estava acontecendo uma revolução de esquerda quando escutaram canções engajadas e proibidas na programação das rádios do país já a partir da manhã posterior à *Revolução dos Cravos*. Nos meses seguintes outras rádios foram ocupadas pelos militares e canções e opiniões proibidas de diversos setores da população foram ouvidas nas mais recônditas aldeias, além disso, os cantores: “[...] principais vítimas da censura, podiam agora livremente trazer à luz do dia muitas das suas obras censuradas e criar tantas outras em tempo fecundo como aquele” (CRUZEIRO, 1994, p. 461). O exemplo do Chile ainda era muito recente e as canções dos cantores de oposição foram novamente um alento de que desta vez, diferente de todas as ações militares de até então, tratava-se um movimento de cunho progressista.

Um dos casos mais trágicos e representativos das relações entre as ditaduras e as similaridades de seus métodos é o do desaparecimento do músico Tenório Jr. na Argentina,

Informação para que “[...] sejam urgentemente apreendidos os invólucros do disco – TAGUS – TG – 121 – TROVAS – de Manuel Freire, que contem a canção – O Sangue não dá flor – devendo também ser apreendidos os discos que estão dentro dos referidos invólucros [...] 08 de março de 1969”. Por sua vez, Augusto Boal, lembra dos livros apreendidos pela polícia na casa de um arquiteto amigo seu: *Resistência dos Materiais e História do Cubismo*. Cf.: BOAL, A. Teatro do Oprimido: aula-espetáculo. *Palavra Amordaçada/ 8ª. Jornada Nacional de Literatura*. Passo Fundo: UPF, 2001, p.266.

em 1976. No disco de Elis Regina, de 1979, “Elis, essa mulher”, esta intérprete registra na capa do disco a frase: “dedicado à ausência do Tenório Jr.”. Pianista da banda de Vinicius de Moraes (1913-1980), desapareceu naquele país durante uma *turnê*. Imediatamente seus amigos Toquinho, Vinicius e Ferreira Gullar iniciaram sua procura por Buenos Aires. Contudo, Tenório:

Foi levado para a delegacia Comisaria 5ª, na rua Lavalle, onde foi interrogado. Contou que era apenas um músico que acompanhava Vinicius de Moraes em seus shows, o que só aumentou a insânia dos policiais – que consideravam o poeta um “artista comunista”. De lá foi levado para a Escola Mecânica da Armada e interrogado novamente. Foi encapuzado e morto com um tiro na cabeça, em sua cela. (CASTELLO, 1994, p.383).

Este caso foi resolvido mais de dez anos depois do fato ocorrida. O pianista Francisco Tenório Cerqueira Júnior⁴³⁰ havia descido de seu quarto de hotel, no centro da capital, para comprar cigarros ou remédios quando foi preso e levado como suspeito unicamente pelo seu tipo *hippie*. Segundo depoimento do músico Raul Ellwanger ao autor, ele esteve com Tenório poucas horas antes de seu desaparecimento, acompanhado do baterista Mutinho. A página na Internet *Tortura Nunca Mais*⁴³¹ esclarece ainda mais as condições de sua morte:

[...] Em 1986, o ex-torturador argentino Claudio Vallejos, que integrava o Serviço de Informação Naval, em entrevista à revista Senhor (nº 270) menciona o destino de diversos brasileiros nas mãos da ditadura argentina: Sidney Fix Marques dos Santos, Luiz Renato do Lago Faria, Maria Regina

⁴³⁰ Era um pianista conhecido. Também foi um dos músicos da peça *Calabar*, de Chico Buarque, ensaiada, mas não representada naquele momento devido à censura já citada anteriormente.

⁴³¹ Em resposta a esta importante organização, um grupo de militares, ainda imbuídos pelo espírito de 1964, organizou um site chamado “Terrorismo Nunca Mais” ou “TERNUMA” para denunciar as “atrocidades” da esquerda armada. Reúnem textos de vários autores que comungam dos ideais da ditadura militar e que estabelecem uma relação entre os movimentos sociais atuais (em particular o *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra*) com os grupos de luta armada das décadas de 1960 e 1970. Além de construírem, digamos, a “memória da direita militar”, realizam passeatas no dia 7 de Setembro, escrevem textos ridicularizando as frases do atual Presidente Lula, fazem campanha contra as propostas de desarmamento, além de outros temas caros ao pensamento conservador, por fim, pairam dúvidas quanto à origem de algumas das informações divulgadas pelo grupo, pois parecem advir de documentos secretos não liberados à consulta pública. Ver: <<http://www.ternuma.com.br>>.

Marcondes Pinto de Espinosa, Norma Espíndola, Roberto Rascardo Rodrigues e Francisco Tenório Jr.⁴³²

Logo, só foi possível obter estas informações mediante o relato do torturador, visto que a ocultação dos corpos e a destruição ou desaparecimento da documentação sobre as ações militares que levaram à prisão e à morte destas vítimas, inviabilizaram a elucidação dos casos. As relações entre as ditaduras latino-americanas podem ser mais uma vez observadas na documentação apresentada pelo mesmo Vallejos:

"Do dia 20 de março de 1976 – quando o Capitão Acosta solicita ao Contra-Almirante Chamorro autorização ‘para estabelecer contato com o agente de ligação, código de guerra 003, letra C, do SNI do Brasil’, para que informasse a central do SNI no Brasil que o grupo de tarefa chefiado por Acosta estava ‘interessado na colaboração para a identificação e informações sobre a pessoa do detido brasileiro Francisco Tenório Jr.’" Outro documento, em ofício assinado por Acosta é dirigido ao embaixador, em nome do "Chefe da Armada Argentina", e datado de 25 de março de 1976, quando a embaixada brasileira era comunicada sobre o seguinte:

"1) Lamentamos informar a essa representação diplomática o falecimento do cidadão brasileiro Francisco Tenório Júnior, Passaporte nº 197803, de 35 anos, músico de profissão, residente na cidade do Rio de Janeiro; "2) O mesmo encontrava-se detido à disposição do Poder Executivo Nacional, o que foi oportunamente informado a esta Embaixada; "3) O cadáver encontra-se à disposição da embaixada na morgue judicial da cidade de Buenos Aires, onde foi remetido para a devida autópsia."⁴³³

Este é um outro caso em que as embaixadas brasileiras atuavam no apoio logístico da ditadura no exterior, em particular, no envio de informações da atuação dos exilados. No caso Tenório, a Embaixada do Brasil na Argentina foi novamente conivente com o Governo Brasileiro na sonegação de informações aos familiares de desaparecidos políticos. Este caso revela que a repressão atingia os músicos também pelo que representava a canção dos

⁴³² Desaparecidos políticos -Francisco Tenório Júnior. Disponível: <http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_desaparecidos/mor_francisco_junior.htm>. Acesso em 01 abr. 2005.

⁴³³ Idem.

opositores para estes regimes autoritários. Esta história individual exemplifica ainda a dor da espera dos familiares dos desaparecidos políticos e a existência de uma prática corrente nas ditaduras latino-americanas, com o mesmo tipo de abordagem e de final trágico.

Com a Anistia decretada em 1979, os músicos brasileiros aqui abordados, a exemplo do que aconteceu após o *25 de abril* de 1974 em Portugal, voltaram ao Brasil. Os gaúchos Raul Ellwanger e Nana Chaves retornaram em 1977, antes mesmo de sair a Anistia em razão da condenação de Raul ter expirado. O músico Leopoldo Paulino, por não ter sido incluído em nenhum processo, também antecipou seu retorno. Os músicos Ricardo Vilas, José Rogério Licks e Manduka aguardaram a publicação da Anistia para voltarem ao seu país natal. Suas chegadas estão documentadas nos DOPS e foram encontradas nesta pesquisa. No caso de Licks, sua permanência no Brasil foi curta. Não havia espaço no Brasil para a música instrumental naquele período e sua carreira na Alemanha havia gerado frutos. Em razão desta realidade, Licks voltou para a Alemanha, onde até hoje desenvolve uma carreira como compositor e músico com uma dezena de discos lançados.⁴³⁴

Diferente de Licks, Ricardo Vilas voltou ao Brasil⁴³⁵ onde teve uma profícua participação na televisão. Foi o diretor musical de dois programas de grande importância na Rede Globo, o primeiro foi o programa infantil *Sítio do Pica Pau Amarelo* e o segundo foi o *Globo de Ouro*. Ao final da década de 1980, Vilas decide voltar a Paris e continuar uma carreira solo, visto que durante o exílio fez carreira junto com sua ex-mulher Teca Calazans⁴³⁶

⁴³⁴ Com o nome artístico de José Rogério, gravou na Alemanha alguns discos, todos de música instrumental, como: *Improviso*, Are Musik, 1988, LC-9084; *Três Fontes*, Are Musik, 1991, LC-9084; *Música da Rua*, Are Musik, 1996, LC-9084. Seu único trabalho feito no Brasil foi composto a partir da poesia de Mário Quintana, num disco intitulado *Fios de Vida – José Rogério Licks canta Mário Quintana*, produzido por Dinorah Araújo, em Porto Alegre, 1998. Este CD traz um belo encarte com os poemas de Quintana que foram musicados por Licks e uma breve biografia do músico e do poeta. Ele também inventou um instrumento musical chamado Morgumel, semelhante à mbira africana, mas que é tocado com todos os dedos e não apenas com o polegar. Ao invés de uma única caixa de ressonância, tem mais duas, o que lhe deu um formato de asas de morcego, como mesmo esclarece o seu criador.

⁴³⁵ A partir de 1980, o músico acostumado com a liberdade na França, voltou a dinâmica de enviar as letras para Censura. Uma delas, Imagem Moderna, apesar de seus trechos: “Teus planos/ um tal gigante/ severo impune autoritário”, seria liberada em 10 abr. 1980. Cf.: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas/ Brasília.

⁴³⁶ Teca Calazans foi citada na entrevista realizada com Geraldo Azevedo, pois antes da vinda dele para o Rio de Janeiro teve uma atuação no campo musical em Recife junto com Teca e Naná Vasconcelos.

na dupla Teca & Ricardo. Nesta última década e meia, Ricardo Vilas tem dividido suas apresentações entre os dois países.

Outra questão que deve ser levada a termo refere-se às famílias formadas no exterior. A questão dos filhos dos exilados foi analisada por Denise Rollemberg em seu livro *Exílio: entre raízes e radares* (1999). A uruguaia Cristina Porta⁴³⁷ também realizou uma pesquisa junto aos filhos dos exilados, ou seja, os filhos de militantes que voltaram dos países em que viveram durante o exílio. Portas aborda as dificuldades da readaptação em outro país e as dificuldades também relacionadas ao retorno. Sua metodologia contou com entrevistas junto aos filhos (onze entrevistados com idade entre 20 e 32 anos) de exilados que voltaram ao país natal, também analisou correspondências e material fotográfico dos mesmos. A autora enfatiza a particularidade que envolve o exílio de motivação política:

[...] debemos tener en cuenta que las circunstancias familiares y socioculturales que rodearon a estos niños escaparon a las reglas de lo común, de lo humanamente predecible. Abarcaron territorios vivenciales de extrema particularidad, tanto en el ámbito familiar como en el entorno creado por el hecho de estar en el exilio.⁴³⁸

Uma de suas entrevistadas aponta o histórico familiar e uma narrativa que, apesar de não ser lembrada pela mesma, recebe um processo de incorporação com a carga dramática vivida por sua mãe: “Digo, mi madre me tuvo a mí, tuvo que hacer 15 días de reposo con unas pérdidas, y tuvo que ir a esconderse a la casa de no sé quién, y no tenían una casa, en el medio

⁴³⁷ Ao apresentar alguns dados desta pesquisa num Congresso Internacional de História, na cidade argentina de Concepción del Uruguay, tratando justamente do caso dos exilados brasileiros no Chile e na Argentina, estava na mesma mesa esta uruguaia, ex-militante de um grupo revolucionário uruguaio, que coincidentemente esteve asilada na Embaixada da Argentina junto com Tabajara Ruas e José Rogério Licks, seus dois melhores amigos entre aquelas 800 pessoas que lá se encontravam. O fato é que só conhecia os dois por Taba e Gaúcho, respectivamente, e perdera o contato com eles desde o exílio europeu de ambos, em fins de 1973. Eles retomaram o contato após a intermediação do autor da tese.

⁴³⁸ PORTA, Cristina. La cuestión de la identidad en los hijos de los exiliados – Desexiliados. In: *Anais - Segundas Jornadas de História e Integración Cultural del Cono Sur*. Concepción del Uruguay/ Argentina: Universidad Autónoma de Entre Ríos, 2005 (CD-ROM).

del embarazo tuvo que dismantelar una base”.⁴³⁹ Há de se ressaltar a dificuldade enfrentada pelos filhos dos exilados, muito mais grave quando envolvia a morte dos pais.

A mesma autora escreveu um depoimento importante sobre a situação dos exilados que estavam na Embaixada da Argentina no Chile e que foram para a Argentina e lá ficaram presos no Hotel Internacional de Ezeíza⁴⁴⁰, convertido em prisão durante o mês de novembro de 1973. Foram fotografados e fichados pela polícia argentina, além de proibidos de saírem de uma área que compreendia os quartos, corredores e restaurante. Nesta difícil estada, houve até o nascimento da filha de um casal de uruguaios, que teve como fundo musical as canções de: “[...] Vinicius, de Víctor Jara, de Toquiño, de Violeta Parra, de Viglietti, de Soledad Bravo, de Zitarrosa, que un par de compañeros empezaron a pasar y a pedirnos, en voz baja, que cantáramos más fuerte, más alto”.⁴⁴¹

Estas trajetórias sugerem que a adaptação à condição de estrangeiro destes músicos exilados, gerou uma inquietação permanente refletida numa instabilidade de fixar uma residência, principalmente fora de países latino-americanos, ibéricos ou africanos. Estes músicos tiveram dificuldades muito maiores em relação aos que ficaram seguiram suas carreiras artísticas no Brasil. Afinal, era uma outra língua a ser aprendida, havia as dificuldades em relação à documentação, uma nova realidade de constituir uma família no estrangeiro, as condições adversas para o exercício da profissão. Apesar de tudo isso, viveram experiências impensadas nos dias de hoje. Conviveram com inúmeros músicos de diversas nacionalidades, tiveram a oportunidade de mesclar diferentes referenciais musicais em sua criação, enfim, viveram e participaram de toda uma efervescência cultural e política que marcou aqueles anos.

⁴³⁹ Segundo sua entrevistada Dyamila, de 28 anos, nascida no Uruguai em 1973 e que, com poucos meses, acompanhou seus pais para o exílio na Argentina.

⁴⁴⁰ O documento encontra-se em anexo.

⁴⁴¹ PORTA, Cristina. *Un nacimiento en Ezeiza*. Uruguai: Escritos Documentales/ Ediciones del Movimiento, mimeo., 2004.

CAPÍTULO 3: A CANÇÃO

Apesar do trânsito da canção brasileira em Portugal, a recíproca não é verdadeira. Embora unidos por uma língua comum, os contatos entre músicos portugueses e brasileiros foram tímidos. Essa condição não impediu, no entanto, que estes artistas brasileiros tivessem uma marcada influência em Portugal e na produção de alguns de seus músicos. Por outro lado, esta diversa “música brasileira” também pôde ter este trânsito naquele país justamente por trazer uma forte influência da música que se produziu em Portugal e que se espalhou e se metamorfoseou nos diferentes gêneros musicais brasileiros. Logo, a sensação de *déjà vu* quando se ouve os ritmos brasileiros e portugueses é recorrente. Para confundir ainda mais a tentativa de se encontrar raízes comuns, esbarra-se também na similaridade entre os ritmos de alguns países africanos e a música popular brasileira.

Ainda hoje a canção brasileira e as novelas têm uma penetração marcante nos meios de comunicação portugueses. Diga-se de passagem, as novelas brasileiras foram (e são) um verdadeiro fenômeno televisivo em Portugal, mas não apenas isso. Acredita-se que as novelas tiveram um papel destacado na renovação e na liberalização dos costumes. Particularmente é significativo o caso da novela brasileira *Gabriela*⁴⁴², transmitida pela RTP em 1977, apenas três anos depois do final da “longa noite”, cuja repressão política teve como aliada fiel a repressão moral. A novela *Gabriela* teve também como componente decisivo na sua popularidade o fato de ser a adaptação de uma obra de Jorge Amado, um dos escritores mais lidos em Portugal, e também o escritor brasileiro mais proibido pela Censura. O fato é que a novela interferiu até na língua portuguesa falada em Portugal, em novas formas de comportamento social adotadas, além de uma incorporação da moda e de uma outra ótica de

⁴⁴² Mais informações: CUNHA, Isabel Ferin. *A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal*. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2004.

consumo, inclusive televisivo. Em razão de sua audiência, “[...] nunca mais, desde então, a telenovela deixou de preencher o imaginário das multidões” (FERREIRA, 1995, p.170).

O lançamento da novela foi feito em um hotel lisboeta, com apresentação de Raúl Solnado, sob o patrocínio da TV Globo, com a participação dos atores principais e com um show de Vinicius de Moraes. Este sucesso não se restringiu à Portugal, como esclarece Paulo César de Araújo (2002, p. 311), ao: “[...] acompanhar um grupo de artistas numa viagem à Angola, em 1979, Djavan surpreendeu-se ao constatar que a platéia africana já o conhecia por causa da canção *Alegre Menina*, tema que embalava o personagem de Sônia Braga na novela *Gabriela*”.

Sobre esta turnê da qual participou Djavan, assevera o músico Ruy Faria: “[...] fui sozinho [em relação ao grupo MPB-4, do qual participava] e apresentava o espetáculo que tinha a participação de muitos artistas importantes da nossa música, como Chico, Caymmi, Martinho, Djavan, Elba, João do Vale, etc... Boas lembranças!”⁴⁴³ Antes dessa passagem por Angola, Ruy já havia estado em Portugal, onde conheceu o poeta Ary dos Santos, de quem musicou o poema *Mulher Maio*, de 1978, que foi gravada pelo MPB-4 no disco *Tempo*, *Tempo*, em 1981. Conforme depoimento ao autor:

Sou muito desligado pra esse negócio de datas, mas o Ary dos Santos é esse mesmo. Nos conhecemos quando fui a primeira vez a Lisboa, com o Chico. Ele me deu um livro de poesias e lá estava o *Mulher Maio*, que musiquei. Imagino que lá pelos anos 70. Depois ele veio ao Rio. Tempos mais tarde faleceu.⁴⁴⁴

Segundo Araújo (2002), a música brasileira “cafona” também teve um relativo trânsito em Angola e Moçambique. Numa das turnês de Nelson Ned à África, esteve presente também

⁴⁴³ Depoimento ao autor através de correspondência eletrônica em 27 abr. 2005.

⁴⁴⁴ Idem.

Cláudio Fontana que lá teve uma inspiração para compor uma canção sobre a questão racial: “Quando eu cheguei na portaria de um hotel em Luanda, testemunhei uma cena que me marcou muito: vi um cidadão branco, português, agredir de uma forma terrível um negro que estava ali carregando as malas dos hóspedes” (ARAÚJO, 2002, p. 330). Dali nasceu a canção *Se Jesus fosse um homem de cor*, gravada em 1973 por Tony Tornado, cujo registro e apresentação pública levou os dois, intérprete e compositor, a deporem numa Delegacia da Polícia Federal acusados de apologia ao movimento negro.

Outro caso narrado por Araújo (2002) advém de uma canção proibida pela Censura, de autoria de Lindomar Castilho, também ligado ao universo “cafona”, intitulada *Eu canto o que o povo quer*, de 1968: “[...] Estou com a maioria/ para o que der e vier/ eu faço parte do povo/ e canto o que o povo quer” (p. 114). Com o veto integral, só pode gravá-la em 1974. O fato é que sua linguagem simples, mas reivindicativa, encontrou ressonância numa Angola em sua luta pela independência: “A repercussão da música foi imediata e ela foi cantada tanto pelos partidários do Movimento Popular de Libertação da Angola (MPLA) como pelos da gente Nacional de Libertação (FNLA), ambos afirmando estarem com a maioria do povo para o que der e vier” (ARAÚJO, 2002, p. 115).

Na transmissão feita na Internet pela RTP Internacional⁴⁴⁵, a canção brasileira é freqüentemente escolhida entre as mais pedidas pelos ouvintes. Quanto ao Brasil, por exemplo, houve alguns tímidos casos de músicos portugueses incluídos em trilhas sonoras de novelas. O mais importante intérprete de fados da atualidade, o cantor Carlos do Carmo⁴⁴⁶, teve as canções *Fado dos Cheirinhos* e *Lisboa menina moça* incluídas na trilha da novela *Os Imigrantes*, da TV Bandeirantes, de 1981. Na TV Globo, a novela *Semideus*, de 1973, contou com a bela interpretação de Amália Rodrigues (1920-1999) na faixa *Solidão*. A mesma

⁴⁴⁵ Disponível em emissão *on-line*: <www.rtp.pt>.

⁴⁴⁶ Além de cantor de fado, também é um estudioso do tema, o autor da tese chegou a assistir uma palestra sua no Museu do Fado com a participação de outros estudiosos no debate que se seguiu, inclusive com participação de Marisa, a mais prestigiada cantora da atualidade em Portugal.

cantora voltaria com a canção *Gostava de ser quem era*, na novela *Jogo da Vida*, de 1981. Apesar do alcance obtido pelas trilhas (ou bandas sonoras, como se diz em Portugal), foram experiências curtas e não freqüentes.

Apesar destas tímidas inserções de artistas portugueses, com exceção de Roberto Leal, nas décadas de 1960 e 1970, na TV brasileira, o espaço para divulgá-las em Portugal foi ainda mais ínfimo. Isto pode ser comprovado no arquivo da Censura portuguesa. Na matéria “Por que não exhibe a RTP os programas que Raul Solnado gravou no Brasil?”, do *Platéia*, de setembro de 1973⁴⁴⁷. Nela é enfatizada a significativa participação do ator português em *O Emigrante* e em episódios do programa *Fantástico*, ambos da TV Globo. O jornalista também acresce à matéria as participações do cantor Carlos do Carmo⁴⁴⁸ na TV brasileira. Na matéria que busca responder a questão, verificam-se os seguintes trechos vetados: “Problema de dinheiro, certamente não os havia [...] Problemas de Censura, também não os haveria [...] O que se passa no Brasil, passa certamente em Portugal”. Curiosamente, a assertiva do jornalista é comprovada pelo próprio censor.

O músico Sérgio Godinho foi um dos que tentou estreitar estas relações entre os músicos portugueses e brasileiros. Como afirmado anteriormente, sua prisão de 1981 ocorreu justamente quando voltava para Portugal após realizar no Brasil um trabalho com compositores brasileiros.⁴⁴⁹ Esta experiência de Sérgio Godinho já havia sido realizada por Vinicius de Moraes quando de sua participação numa festa feita na casa de Amália Rodrigues, em Lisboa, na noite de 19 de dezembro de 1968, tudo registrado graças a um prestativo microfone que captou o encontro entre Vinicius, Amália e os poetas David Mourão-Ferreira, José Carlos Ary dos Santos e Natália Correia. Anos mais tarde esta gravação daria origem a

⁴⁴⁷ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 181, prova nº 2, *Platéia*, nº 657, de 01 set. 1973, matéria de Vitoriano Rosa.

⁴⁴⁸ Sua ficha na PIDE indica sua eleição para “Corpo Gerente do Grémio Nacional das Empresas Teatrais e Similares”, de 15 abr. 1970. IAN/ TT, PIDE/DGS, Bol 561404, NT-8453.

⁴⁴⁹ Projeto novamente realizado por meio de seu trabalho: *O irmão do meio*, EMI/ Valentim de Carvalho, 2003, nº. 7243 5 81793 2 3. Disco que contou com a participação de Caetano Veloso, Gabriel o Pensador, Zeca Baleiro e Milton Nascimento.

um disco duplo lançado no Brasil⁴⁵⁰ e em Portugal. Numa mensagem final deste encontro permeado por poesias e canções, Vinicius assevera: “Minha Pátria é a humanidade [...] Nós somos os últimos povos que amam e que cantam e que escrevem uma poesia direito”.⁴⁵¹

Segundo seu biógrafo José Castello, em 1968, quando da decretação do AI-5, Vinicius encontrava-se em Portugal numa seqüência de shows ao lado da cantora Márcia e de Baden Powell. No mesmo dia da decretação do artigo, em 13 de dezembro, o poeta fez uma dura crítica ao fato ocorrido: “No meu país foi instaurado, hoje, o ato institucional nº. 5. Pessoas estão sendo perseguidas, assassinadas, torturadas. Por isso quero ler um poema” (1994, p. 282). O poema escolhido foi *Pátria Minha*: “[...] Por isso, no exílio/ Assistindo dormir meu filho/ Choro de saudades de minha pátria”. O show foi gravado pela RTP e só seria transmitido ao país na noite seguinte à Revolução dos Cravos, seis anos depois. Na saída do teatro, um grupo de estudantes salazaristas o esperavam para protestar. Contudo, ele declamou alguns versos de sua *Poética (I)* em meio aos estudantes, até que as ânimas mais exaltados arrefeceram-se.

Apesar desta imagem quase cinematográfica construída por seu biógrafo, a unanimidade do poeta foi eficaz: “Um primeiro rapaz, mais corajoso, tira o casaco e lança no chão diante do poeta. Outros, logo, o imitam. Vinicius sai de cabeça erguida – e coração estraçalhado – sobre aquele tapete de paletós e sobretudos” (CASTELLO, 1994, p. 285). A partir dali, Vinicius teria seu processo de afastamento (iniciado já em 1964) agilizado, até que a decretação de sua aposentadoria compulsória, em maio de 1969, afastou-o definitivamente das atividades diplomáticas.

⁴⁵⁰ Fonte: álbum duplo *Amália/ Vinicius – Amália Rodrigues e Vinicius de Moraes*, da gravadora Chantecler, em 1978, nº 4.33.503.001/2. Mais informações sobre este encontro: FROTA, Lélia Coelho. Os vínculos da poética de Vinicius de Moraes com a cultura portuguesa. *Brasil e Portugal: 500 anos de desenlaces*. Rio de Janeiro: Gabinete Português de Leitura, v. 2, 2001, p. 200-07.

⁴⁵¹ Segundo Nuno Galopim, em artigo de 2001: “É sabido que Amália regravou depois, em estúdio, alguns dos seus fados, por exigências técnicas... Ninguém nota. A montagem precisa de Hugo Ribeiro salva a ilusão”. Disponível em: <http://attambur.com/Noticias/Amalia/serao_de_memorias.htm>. Acesso em: 23 out. 2005.

Além da língua portuguesa (apesar das entonações e de pequenas diferenças ortográficas, sintáticas e semânticas), as canções brasileiras e portuguesas tinham em comum, nas décadas de 1960 e 1970, uma similaridade dos lugares de produção e recepção do cancionário de cunho mais engajado politicamente. Reiteramos uma outra particularidade, ou seja, uma estratégia semelhante dos compositores de utilização de metáforas para evitar os cortes dos censores. Isso gerou também uma construção de símbolos, bem como o uso de imagens que circulavam no mundo ocidental e que eram entendidas em diferentes culturas, como no caso da idéia da flor e da primavera como símbolos da mudança, do nascimento de um mundo ideal, por vezes utópico, da paz, do fim da violência.

Outra similaridade se refere não apenas aos temas abordados nas canções, mas também a alguns dos setores de oposição: a luta não unicamente contra a ditadura, mas também pelo socialismo. Nesse sentido, há uma construção histórica que revela e dá contornos mais explícitos à luta contra o regime autoritário quando, na verdade, também outros ideais inspiraram as lutas e esta produção artística. Portanto, as canções mais engajadas politicamente não se resumiam a uma crítica à ditadura, mas também ao capitalismo e as desigualdades sociais que lhes eram (são) inerentes. Uma outra forte vertente advém do campo comportamental. As canções também criticavam os costumes defendidos pelos regimes, contrapondo-se à moral defendida pela ditadura, como no controle exercido nas escolas, a repressão sexual e contra os preconceitos.

Ao apresentar o seu livro *Em busca do povo brasileiro*, Marcelo Ridenti remete a uma outra essência que permeou as bandeiras destes grupos: “nos anos 60 e início dos 70, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro (2000, p. 25)”. Na mesma perspectiva, Marcos Napolitano (2001, p. 220) assevera:

A formulação de uma consciência nacional libertadora, política e socialmente falando, passava necessariamente pela ‘justa’ colocação, estética e ideológica, dos temas que, segundo os padrões da época, deveriam ser característicos de nossa nacionalidade mais profunda.

Segundo Ridenti, um outro componente que fez parte desta classe artística e intelectual esteve assente num romantismo que, em parte, também pode ser estendido aos portugueses:

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. (2000, p. 25).

O fato é que a luta contra a ditadura nos dois países, também reuniu em sua fase de decadência setores da sociedade completamente distintos dos citados anteriormente e por outros motivos. No final da década de 1970, a ditadura brasileira já não interessava a algumas facções da elite econômica e política, grupos, por sua vez, já em processo de metamorfose visando uma adequação ao novo regime que se vislumbrava. Tal “adaptação” foi também incorporada por significativas parcelas de ex-integrantes dos próprios governos, inclusive no caso português.

Voltando aos temas das canções, um diferencial significativo entre o cancionário produzido no Brasil e em Portugal vem do tema da Guerra Colonial. Analisou-se anteriormente os casos de canções alinhadas ao ideário do regime ditatorial que defendiam as ações armadas na colônia, por outro lado enfatizou-se também uma crescente denúncia contra a guerra por meio das canções, da Imprensa, entre outras manifestações. No Brasil, como não havia esta mesma realidade de guerra externa, o tema foi pouco trabalhado. Quando era

abordado, geralmente trazia uma crítica mais ampla contra a violência, contras as guerras, como a do Vietnã.⁴⁵² Por outro lado, o cancionero brasileiro aborda uma outra guerra, a interna, da ditadura militar contra os movimentos armados e suas inúmeras divisões:

Além das divisões calcadas na estratégia, tática e programa de cada organização clandestina, outros pontos serviam para distinguir a esquerda. O alinhamento internacional teve um peso especial. O conflito sino-soviético no início da década de 60, a revolução cubana. O stalinismo e o cisma trotskista constituíram temas de discussão permanente e de controvérsias entre os resistentes à ditadura militar.
(COLLING, 1997, p. 29).

A canção refletiu também este debate, ora criticando a opção pela luta armada, ora conclamando as pessoas a pegarem em armas contra a ditadura⁴⁵³. Outro tema que reverbera neste cancionero no Brasil é sobre o aviso do perigo que era enfrentar a ditadura militar. Assim, temas como o medo, a insegurança, o risco, a incerteza também aparecem como preocupação entre os compositores brasileiros, o que não foi tão diferente em relação ao cancionero português.

⁴⁵² Como na canção *Guerra*, interpretada por *De Kalafe e sua Turma*, no final da década de 1960, como se vê nos trechos: “Paz palavra que encerra/ dentro de mim/ o medo do fim/ fim pra acabar/ acabar pra matar [...] Paz eu sei não há mais/ mas tento esquecer/ que vamos morrer/ morrer muito cedo/ por causa do medo/ por causa de loucos/ que eu sei não são poucos/ que querem pra si/ pra todos um fim/ por meio da guerra/ fazendo varrer/ a face da terra...”. In: *De Kalafe e turma*. Rozenblit CS7018, s./d.

⁴⁵³ Como em *Viola Enluarada*, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle: “A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo/ Fere a Terra/ A voz que canta uma canção/ Se for preciso canta um hino/ Louva a morte/ Viola em noite enluarada/ [...] Pra defendê-la se levanta/ E grita/ Eu vou!/ Mão, violão, canção, espada/ E viola enluarada/ Pelo campo e cidade/ Porta-bandeira/ Capoeira/ Desfilando vão cantando/ Liberdade”.

3.1 A CANÇÃO PORTUGUESA: MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES

Um bom pretexto para iniciar este capítulo vem de uma gravação de Amália Rodrigues, intitulada *Barco Negro*. Esta é uma de suas melhores interpretações e um de seus maiores sucessos internacionais. Este êxito também pode ser explicado por sua atuação no filme de Henri Verneuil *Os Amantes do Tejo*, produção francesa filmada em Paris e Lisboa, em que Amália canta *Canção do Mar* e *Barco Negro*. Tanto em Portugal, como no Brasil, comumente atribui-se a autoria de *Barco Negro*⁴⁵⁴ a algum fadista português. Acontece que esta canção é uma versão de *Mãe Preta*, de autoria dos gaúchos Matheus Nunes (Caco Velho)⁴⁵⁵ e Antonio Amábile (Piratini). Segundo o jornalista português José Niza, no encarte do CD de Dulce Pontes, *Caminhos*, em que está gravada *Mãe Preta*, informa que Amália Rodrigues (provavelmente em meados da década de 1950) havia tentado gravar esta canção, o que não foi possível “porque a censura salazarenta da altura a proibiu”.⁴⁵⁶

Em razão da proibição, Amália procurou o poeta David Mourão-Ferreira que, por sua vez, escreveu uma nova letra para a melodia de Caco Velho, dando o título de *Barco Negro*:

De manhã, que medo, que me achasses feia!
Acordei, tremendo, deitada n'areia
Mas logo os teus olhos disseram que não,
E o sol penetrou no meu coração.[Bis]
Vi depois, numa rocha, uma cruz,

⁴⁵⁴ Como afirmado anteriormente, esta canção foi gravada no Brasil, em 1975, por Paula Ribas, no disco *Fados Brasileiros*.

⁴⁵⁵ O sambista porto-alegrense Caco Velho (1919-1971) atuou em diversas casas de espetáculo no Brasil (como no bar *Jogral*, citado anteriormente), EUA, França, Portugal (inclusive na Madeira), entre outros. Em Paris, chegou a se apresentar com Amália. Segundo informações de sua página oficial na Internet, feita por sua família, sua música “é tocada ainda nos dias de hoje nos seguintes países: Alemanha, Angola, Austrália, Bélgica, EUA, Egito, Espanha, Índia, Inglaterra, Japão, Suíça, Suécia, Portugal”. Viaja para Portugal em 1966 e lá vive por alguns anos, atuando em espetáculos e programas de TV ao lado de artistas como Maria Dulce, Paula Ribas, Luisa Durão, o fadista Tristão da Silva, Antonio Mourão, Maria José Valério, Maria Helena, entre outros. Ainda segundo sua página oficial: “Walt Disney conheceu Caco Velho antes de criar *Zé Carioca*, o seu personagem brasileiro. Sua primeira aparição foi em um filme chamado *Alô Amigos*, em 1943”. Disponível em: <<http://www.cacovelho.rg3.net/>>. Acesso em: 23 set. 2005.

⁴⁵⁶ Apresentação de José Niza para o CD *Caminhos*, de Dulce Pontes, Alpha Music/ Movieplay, nº. 7896410698059, 2002.

E o teu barco negro dançava na luz
 Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas
 Dizem as velhas da praia, que não voltas:

São loucas! São loucas!

Eu sei, meu amor,
 Que nem chegaste a partir,
 Pois tudo, em meu redor,
 Me diz qu'estás sempre comigo.[Bis]

No vento que lança areia nos vidros;
 Na água que canta, no fogo mortício;
 No calor do leito, nos bancos vazios;
 Dentro do meu peito, estás sempre comigo.

Nesse sentido, a letra original foi descartada em razão de seu forte e lírico conteúdo político, dando origem a uma, não menos bela, canção de cunho mais romântico. Por outro lado, a letra original de *Mãe Preta*, em sua simplicidade, revela a tragédia da escravidão no Brasil e, paradoxalmente, também podia ser interpretada enquanto uma crítica à exploração dos povos africanos nas colônias portuguesas:

Velha encarquilhada
 carapinha branca
 gandola de renda
 caíndo na anca
 embalando o berço
 do filho do sinhô
 que há pouco tempo
 a sinhá ganhou
 era assim que mãe preta fazia
 criava todo branco
 com muita alegria
 enquanto na senzala
 seu bem apanhava
 mãe preta mais uma lágrima enxugava
 mãe preta, mãe preta,
 mãe preta, mãe preta
 enquanto a chibata
 batia em seu amor
 mãe preta embalava
 o filho branco do sinhô.

Segundo informações da página oficial na *Internet* do músico Caco Velho, esta canção teria um ritmo de toada, em outras fontes a mesma aparece como sendo um samba ou um

jongo. O fato é que uma versão com o ritmo de fado possibilitou uma perfeita simbiose entre texto e música. Quanto à situação retratada na canção, esta tem uma forte carga de sensibilidade, pois, apesar de abordar o trágico cotidiano do escravo e da ama de leite em apreço, também remete a outras injustiças. Uma outra canção, composta em meados da década de 1980, que revela uma realidade semelhante é *Velha Chica*, do músico angolano Waldemar Bastos, também interpretada pela cantora portuguesa Dulce Pontes, mas em 1999⁴⁵⁷:

Antigamente a velha chica
vendia cola e gengibre
e lá pela tarde ela lavava a roupa
do patrão importante;
e nós os miúdos lá da escola
perguntávamos à vóvó Chica
qual era a razão daquela pobreza,
daquele nosso sofrimento.
Xé menino, não fala política,
não fala política, não fala política.

Mas a velha Chica embrulhada nos pensamentos,
ela sabia, mas não dizia a razão daquele sofrimento.
Xé menino, não fala política,
não fala política, não fala política.

E o tempo passou e a velha Chica, só mais velha ficou.
Ela somente fez uma kubata com teto de zinco, com teto de zinco.
Xé menino, não fala política, não fala política.

Mas quem vê agora
o rosto daquela senhora, daquela senhora,
só vê as rugas do sofrimento, do sofrimento, do sofrimento!
E ela agora só diz:
"- Xé menino, quando eu morrer, quero ver Angola viver em paz!
Xé menino, quando morrer, quero ver Angola e o Mundo em paz!"

Nesta canção, o universo de guerra em Angola, colonial ou civil, revela o sentimento que abateu muitos angolanos, como a desesperança e mesmo a frustração com os rumos que o país tomou após o fim do colonialismo, apesar das esperanças depositadas nas lutas de libertação colonial. Afinal, o grau de violência atingido na repressão colonial é muito mais

⁴⁵⁷ PONTES, Dulce. *O primeiro canto*. Polydor/ Universal Music, 73145431352, 1999 (CD).

grave do que o ocorrido na Metrópole, como bem expressa o que aconteceu após uma série de ações revolucionárias em Luanda (capital angolana), em 1961: “A repressão foi feroz: do dia 5 ao dia 12 de fevereiro daquele ano, três mil pessoas foram mortas pelas forças coloniais” (SERRANO, 1995, p. 108). A canção revela o terror e o medo que povoam este ambiente e numa única frase de forte tensão: “não fala política”, dá a tônica de uma experiência de uma dúbia opressão durante décadas: a do senhor (que revela o colonialismo) e a da repressão (trazida pela ditadura e personificada pela PIDE/ DGS).

Num caminho semelhante, desta vez temos uma música contemporânea ao período abordado pela tese, que fala também de uma velha e de sua labuta diária. Trata-se de *Mulher da Erva*, de José Afonso, gravada pelo mesmo, no seu mais importante disco, *Cantigas de Maio*, de 1971. Aqui temos uma particularidade da obra do músico, ou seja, uma capacidade de retirar de situações cotidianas, banais, uma dramaticidade da vida do homem comum:

Velha da terra morena
 Pensa que e já lua cheia
 Vela que a onda condena
 Feita em pedaços na areia

Saia rota
 Subindo a estrada
 Inda a noite
 Rompendo vem
 A mulher
 Pega na braçada
 De erva fresca
 Supremo bem
 [...]
 Na calçada
 Uma mancha negra
 Cobriu tudo
 E ali ficou
 Anda, velha
 Da saia preta
 Flor que ao vento
 No chão tombou

No Inverno
 Terás fartura
 Da erva fora

Supremo bem
 Canta rola
 Tua amargura
 Manhã moça
 ... nunca mais vem.⁴⁵⁸

Acima, temos uma outra leitura da vida destas senhoras que se contrapõe às imagens do Portugal rústico veiculadas pela ditadura entre as décadas de 1950 e 1960, em que o: “uso da censura, o controlo dos meios de comunicação e da produção artística contribuem para que estas imagens, como as das camponesas portuguesas, sorridentes nas suas brancas aldeias, se tornem parte de um mundo de aparências, próprio destes regimes” (PAULO, 1994, p. 175).

Podemos traçar um paralelo entre estas três histórias de vida retratadas nas canções citadas. Um dado comum é que o sofrimento humano aqui exposto revela a ausência de limites geográficos para a música: em *Mãe Preta* (na América), *Velha Chica* (na África) e *Mulher da Erva* (Europa). Também não há barreiras para as injustiças sociais e para as tragédias humanas (coletivas ou individuais) aqui poetizadas literária e musicalmente.

A canção *Mulher da Erva* denota também uma versatilidade temática e musical muito grande. Nesta gravação, a modernidade e o tradicional compõem uma tessitura musical que irá caracterizar os discos de José Afonso a partir do início de 1971, com seu disco *Cantigas de Maio*. Se seus textos já eram de uma qualidade literária incontestável, a partir de então a melodia, o ritmo, o arranjo e a percussão converteriam sua canção numa linguagem mais universal. Logo, paradoxalmente, a influência do popular, e mesmo do folclore, em confluência com a moderna música popular ali empregada, traduzir-se-iam numa linguagem musical que se revela ainda mais contemporânea. Outra marca presente nos discos de José Afonso são as experiências com ritmos africanos que ele realizou ainda na década de 1960 e que só foram retomadas na canção ocidental nos últimos anos, como “invenções”.

⁴⁵⁸ Letra completa em anexo.

O cancionero produzido em Portugal contou com uma significativa mudança quando da renovação do Fado de Coimbra por José Afonso e por Adriano Correia de Oliveira, no início da década de 1960. Todavia, o salto qualitativo no campo estético e mesmo técnico tem nos anos de 1971 e 1972 seu ponto de partida. Há uma recorrência na bibliografia portuguesa, diga-se de passagem muito plausível, em apontar cinco discos como determinantes nesta nova canção portuguesa: *Cantigas de Maio*, de José Afonso; *Mudam-se os tempos, Mudam-se as vontades*, de José Mário Branco; *Os Sobreviventes*, de Sérgio Godinho; *Gente de aqui e agora*, de Adriano Correia de Oliveira; e *Movimento Perpétuo*, de Carlos Paredes, de 1972. Esta produção rompe, não definitivamente, com a canção acompanhada unicamente pelo violão e pela guitarra portuguesa. Até então este acompanhamento caracterizava a chamada “balada”, e a partir de uma crescente produção musical tornou-se um aspecto delimitador das possibilidades timbrísticas e percussivas do que se fazia na canção portuguesa. Mesmo no disco instrumental de Carlos Paredes, esta fase experimental se faz presente e lúcida.

Com estes discos não temos um rompimento com uma tradição, mas a ampliação das potencialidades desta canção mediante novos arranjos musicais e vocais, além de uma decisiva mudança também nas letras das canções, em que se manteve o uso da metáfora, mas com um exercício mais freqüente da ironia e de uma crescente modernidade inerente ao texto. Por fim, a fase do violão à tira-colo dentro e fora dos estúdios de gravação, daria lugar a uma modernização e a uma maior inserção na indústria fonográfica.

Retomando a questão das canções que têm como tema a situação dos angolanos, temos uma forte crítica à dominação portuguesa através de *Monangambé*. Esta canção de Rui Mingas e do poeta António Jacinto alcançou um êxito considerável em Portugal na medida em que, ao expor a violência colonial, também revelava a natureza do regime salazarista. Trata-se de uma canção que expõe as relações de dominação e de exploração entre o colonizador e o colonizado: “Naquela roça grande/ não tem chuva/ é o suor do meu rosto/ que

rega as plantações/ naquela roça grande/ tem café maduro/ e aquele vermelho-cereja/ são gotas do meu sangue feito seiva”. O fruto do cafeeiro revela o que ocorre com os trabalhadores: “o café vai ser torrado/ pisado, torturado/ vai ficar negro/ negro da cor do contratado/ perguntem às aves que cantam/ os regatos de alegre serpentear/ e ao vento forte do sertão/ quem se alevanta cedo”. Aponta que aqueles camponeses que, mesmo pagando pelos produtos: “quem paga recebe desdém/ fuba podre, peixe podre/ panos ruins, cinquenta angulares/ “porradas se refilares?”/ quem faz o milho crescer/ e os laranjais florescer/ quem dá dinheiro para o patrão comprar/ máquinas, carros, senhoras [...] quem faz o branco prosperar?”.

Nesta canção o explorador recebe sua clássica representação imagética: “ter barriga grande?/ ter dinheiro? quem?/ E as aves que cantam/ os regatos de alegre serpentear/ e ao vento forte do sertão/ Responderão: Monangambé, Monangambé”. Por fim, traz a crítica ao controle até mesmo do ócio e do direito de poder ao menos sublimar a dura realidade que atingia não apenas Angola, mas igualmente as outras colônias portuguesas: “Ah! deixe-me ao menos subir as palmeiras/ deixe-me beber maruve/ esquecer diluído nas minhas bebedeiras/ Monangambé, Monangambé...”.

Voltando à questão da incursão dos músicos no universo do folclore e da música popular tradicional portuguesa, há que se enfatizar que o próprio conceito destas manifestações foram objeto de debate, e não só em Portugal. Por exemplo, o termo “popular” está envolto numa acirrada controvérsia. Como afirma, Pierre Bordieu, seu uso é deveras aleatório e passível de observação. Ele exemplifica suas diferentes aplicações, como na idéia de “meios populares”, para o autor: “de extensão indeterminada, [que] deve suas virtudes mistificadoras, na produção erudita, ao fato de que qualquer um pode, como num teste projetivo, manipular inconscientemente essa extensão para ajustá-la aos seus interesses, preconceitos ou fantasmas sociais” (1996, p.17). Nesta reflexão, o sociólogo expressa

também sua preocupação com o uso do termo “popular” pelos políticos, que a usam de acordo com seus interesses pontuais.

Quanto ao folclore, Carvalho (1976) alertava em texto de 1972 sobre o uso do termo e sua relação com o pitoresco, “ao ridículo de certos espectáculos, concebidos para-turista-ver”. Por outro lado, o autor caracteriza a natureza do mesmo: “É claro que o verdadeiro folclore não se confunde com isso. O verdadeiro folclore é a música rústica, a música que os camponeses conservam na sua tradição e que corresponde a situações precisas de sua vida quotidiana...” (p. 33). Estas reflexões já eram feitas por Fernando Lopes-Graça ainda no início da década de 1950, como resultado de sua preocupação com os rumos da “canção popular portuguesa”. Para o maestro, este cancionero estaria ligado às raízes populares e não ao que se nomeou posteriormente de “nova canção” portuguesa, de expressão urbana.

No tocante ao folclore, o músico criticava a vulgarização do termo “folclórico” e seus produtos de “divertimento banal” ou “turístico”, como os “ranchos folclóricos”, “pratos folclóricos”, “estilo folclórico”, o que ele chamou também de “folclorite aguda” (LOPES-GRAÇA, 1974, p.13-4). Esse uso do pitoresco é duramente criticado quando também aplicado à canção popular portuguesa, que para ele é: “realmente a crônica viva e expressiva da vida do povo português – quer dizer: da vida rústica do povo português, visto que por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rústica” (p.15). Esta concepção de folclore e de música popular difundida pela ditadura portuguesa foi reverberada principalmente por meio das emissões radiofônicas portuguesas entre as décadas de 1940 e 1950:

Na Rádio, a mensagem da “cultura popular” transparece no repertório musical e em eventos⁴⁵⁹ como os Jogos Florais [...] a acção de mesclar “doutrina” com “alegria”, a programação da Emissora Nacional é, neste campo, a mais abrangente possível, mantendo um amplo espaço para a

⁴⁵⁹ Por exemplo, o *I Grande Festival Nacional de Folclore*, organizado pelo SNI, em 1958, mediante a participação de ranchos folclóricos de várias regiões do país.

“música popular”, dita tipicamente portuguesa [...] A criação de um Gabinete de Estudos Musicais completa a política de incentivos para “recuperação” dos sons “típicos” da “cultura popular” (PAULO, 1994, p. 135).

No livro *A canção popular portuguesa*, de Lopes-Graça, é feita uma dura crítica à canção urbana e, particularmente, ao fado, como este sendo também expressão desta utilização do pitoresco de forma ainda mais caricatural, considerado por ele como o execrado “fado, produto de corrupção da sensibilidade artística e moral” (p.15). Isto lhe valeu severas críticas naqueles anos, afinal, suas palavras traziam uma generalização em relação aos fadistas, suas obras e aos ouvintes do gênero. O fado, como afirmamos anteriormente, teve seus temas políticos e amorosos (quando considerados imorais) varridos pela ditadura. Com isso as gerações seguintes tiveram pouco contato com textos interditos, muito embora alguns fados pudessem, fora da indústria fonográfica, trazer estes temas não aceitos pela ditadura. Nesse sentido, talvez a crítica de Lopes-Graça se voltasse mais ao que “representava” o fado, que propriamente aos seus signos musicais. Outro dado é que até mesmo os livros sobre o fado que atentassem contra a moral e a política defendida pela ditadura eram passíveis de veto.⁴⁶⁰

O fato é que Lopes-Graça e o córsego Michel Giacometti tiveram um papel fundamental no campo da pesquisa musical e etnográfica. Todavia, enquanto o Estado estimulava uma cultura popular representativa da Nação em sua forma mais caricatural possível, estes dois pesquisadores buscaram construir um genuíno mapa sonoro do país, particularmente na área rural. Segundo Giacometti, reuniu durante 25 anos a cifra de 3706 registros sonoros (em 144 horas de gravação) de músicas tradicionais, apresentações teatrais,

⁴⁶⁰ No arquivo da Censura encontra-se um documento enviado ao presidente do Grêmio Nacional dos Editores e Livreros com a seguinte informação: “Tenho honra de comunicar V. Ex^a. Que por despacho destes Serviços, foi: ‘PROIBIDO DE CIRCULAR NO PAÍS’ o livro TUDO ISTO É FADO da autoria de Carlos Silva [...] A bem da Nação. Lisboa, 18 de dezembro de 1965”. In: IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 457, pasta nº. 3. Já na caixa 462, deste mesmo acervo, localiza-se uma complementação sobre a proibição de “Tudo isto é fado, de Carlos Silva, ‘por sua índole anti-social e imoral’”, por meio do ofício 702/65 – L.R. Confid. Urgentíssimo, PSP, 17/12/65.

entrevistas e recitas, entre outros. Suas pesquisas se iniciaram em 1932: “A mim, as dificuldades estimulavam-me. Senti-me impulsionado pelo vazio quase total de estudos, pela indiferença quase generalizada do público e pela quase oposição das entidades oficiais” (PEDROSA, 1985, p. 10).

Um estrangeiro viajando pelo país e gravando tudo, certamente provocou a desconfiança dos órgãos de repressão, afinal ele viu até mesmo nos camponeses o medo de cantar quadras consideradas pouco convenientes para o momento político. Segundo Giacometti, apareciam uns: “[...] senhores que se diziam vendedores da Volkswagen, às vezes notava que me tinham revistado a mala, mas nunca tive problemas [...] O Lopes-Graça, coitado, é que passou muito. Mas raramente teve a oportunidade de me acompanhar no campo” (PEDROSA, 1985, p.10).

Quanto à Lopes-Graça desde cedo suas atividades despertaram a atenção da PIDE. Numa carta enviada a um amigo, em 1932, o maestro explica a razão de sua ausência justamente num espetáculo de uma obra que tanto havia lhe impactado: a primeira execução do revolucionário *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schönberg: “Não calcula o pesar que senti por não poder assistir a esse concerto, visto como me estão interditas, por força das circunstâncias, todas as manifestações da vida civilizada...” (LOPES-GRAÇA, 1986, p. 35). Contudo, o controle da ditadura junto às atividades do maestro não se resumiria à proibição citada anteriormente. No arquivo da Censura portuguesa pode ser encontrado seu livro *Marchas, Danças e Canções*, lançado pela Seara Nova, em 1946. Nesta obra apreendida consta a chancela: “Direcção de Serviços de Censura – Proibido em 2/11/1946. Registado em 4/ IV/ 1949”.⁴⁶¹

⁴⁶¹ IAN/ TT, SNI/ Censura, cx. 406, “provas de monografia”. Nesta mesma série encontra-se o livro *Os homens e as sombras*, de Alves Redol, cujo título anterior era *Terra Mártir*. Este exemplar está com inúmeras páginas riscadas, o que na época comprometeria qualquer lógica do texto, uma prova do quanto era perversa esta atividade censória e, como, provavelmente, pode ter causado um desânimo dos escritores que viam suas obras completamente destroçadas pelo “lápiz azul” (como se referem os portugueses aos cortes da Censura).

No universo da música erudita, destacam-se ainda as ações de uma outra geração de compositores, posterior a Lopes-Graça, como afirma o pesquisador português Mário Vieira de Carvalho: “impõe-se citar o nome de Jorge Peixinho, que deu a algumas das suas obras títulos tão inequívocos como *CDE*⁴⁶², *Quatro Peças para Setembro Negro*, *Morrer em Santiago*, ou *Elegia a Amílcar Cabral*, todas escritas e realizadas anteriormente à queda do fascismo” (CARVALHO, 1976, p. 15). Portanto, o rompimento com uma tradição incentivada pela ditadura foi realizado pelos cantores e também por estes pesquisadores e maestros, geralmente esquecidos nas análises sobre a música popular. Nesta seara, destacou-se ainda o trabalho de Pedro Caldeira Cabral em suas pesquisas com os instrumentos musicais antigos e sua participação em inúmeros discos dos cantores de intervenção.

Outro músico que trilhou esta seara da renovação da música de raiz popular, mas imprimindo-lhe uma sofisticação e uma densidade sem precedentes, foi Carlos Paredes, desta vez no campo da música instrumental portuguesa, muito embora também estivesse ligado à canção de intervenção. Segundo Mário Vieira de Carvalho (1976), Paredes: “[...] pôs inteiramente a sua guitarra portuguesa, o virtuosismo da sua técnica de executante e o seu estilo tão característico de compositor – de compositor a sério, fique bem entendido – ao serviço duma acção revolucionária (e desde muito antes do 25 de abril)” (p. 14).

Na bibliografia da música portuguesa também há poucas referências à atuação das mulheres compositoras e cantoras. Algumas vezes é unicamente lembrada a produção poética de Sophia de Mello ou de Natália Correia vertida para canção pelos compositores. Uma das razões desta lacuna talvez advenha da ausência da confluência do trabalho de compositora com a de cantora. Nesse sentido, em razão destas artistas atuarem enquanto intérpretes, sua trajetória foi até mesmo negligenciada pelos autores. No Brasil, o trabalho das compositoras também não despertou significativamente o interesse dos pesquisadores. Mesmo as

⁴⁶² Numa ditadura como a salazarista, falar em Comissão Democrática Eleitoral – CDE era proibido e perigoso.

compositoras⁴⁶³ que também atuavam como intérpretes durante a produtiva fase da década de 1970, quando o movimento feminista tomou força, não foram objeto de observação naquele período e mesmo nas décadas seguintes, salvo raras exceções.⁴⁶⁴

Esta tese, como afirmado anteriormente, não teve o intuito de classificar e escolher os mais importantes músicos portugueses, mas aqueles que em razão das contingências da pesquisa foram surgindo na documentação e nos depoimentos. Aqui, por exemplo, caberia uma análise da trajetória de outros músicos, como Júlio Pereira, Eduardo Paes Mamede, Samuel, Pedro Barroso, Duarte Mendes, António Vieira da Silva, Carlos Alberto Moniz, Deniz Cintra, Carlos Mendes, Fernando Tordo, Paulo de Carvalho, Francisco Naia, Samuel, Duarte e Ciríaco, Nuno Gomes dos Santos, Afonso Dias, Alberto Júlio e Pedro Barroso, entre outros. Além do cancionário daí advindo, a declamação de “poesias de intervenção” seria um capítulo à parte devido ao seu significativo papel nos espetáculos de antes e depois do *25 de Abril*, onde destacaram-se Ary dos Santos e José Fanha. Entre as cantoras portuguesas que atuaram no campo da nova canção portuguesa há de se destacar: Luisa Basto⁴⁶⁵, Ermelinda Duarte, Antónia Tonicha, Teresa Paula de Brito, Madalena Leal, Maria do Amparo, Maria Antónia Vasconcelos (Tóinas), Ana Maria Teodósia, entre outras. Por vezes, algumas delas alternavam a gravação de canções alinhavadas aos músicos de esquerda com outras sem o conteúdo político que caracterizou esta rede de compositores.

Há que se enfatizar que esta imagem de uma “canção de protesto” (após o 25 de abril, “de intervenção”) voltada, única e exclusivamente, à crítica ao regime e às mazelas sociais não é percebida quando se analisa o complexo cancionário daí advindo. Certamente esta imagem de “canções de luta” também foi amplificada pelos próprios compositores quando da

⁴⁶³ Por exemplo, Sueli Costa, Fátima Guedes, a dupla Luli e Lucina, Ana Terra, Rosinha de Valença, Joyce, Rosa Passos, Kátia de França e Teca Calazans, entre outras.

⁴⁶⁴ Como em: MATOS, Maria Izilda. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

⁴⁶⁵ Foi quem gravou a canção de Luís Cília, *Avante camarada*, escolhida pelo Partido Comunista Português como seu hino oficial. Segundo Carvalho (1976, p. 14), Luísa Basto foi durante anos militante clandestina.

sua atuação política em meio à ditadura portuguesa. Por outro lado, os discos do período apontam uma significativa diversidade de gêneros e de temas durante as décadas de 1960 e 1970. A partir da Revolução dos Cravos estes músicos vão instrumentalizar ainda mais as suas canções junto aos movimentos políticos e culturais do qual participam em maior ou menor profundidade o que, de certa maneira, contribuiu para a preservação de uma imagem de músicos unicamente voltados para o embate político.

Este cancionero de cunho mais engajado não se desenvolveu exclusivamente entre os músicos profissionais, afinal, os amadores também compuseram e interpretaram as canções mais conhecidas. Um dos registros mais conhecidos desta vertente vem do chamado “Cancioneiro do Niassa”, surgido de uma série de paródias feitas com canções populares portuguesas na frente de batalha, em particular, no Norte de Moçambique, no distrito do Niassa. Foi composto por militares que então lutavam na Guerra Colonial e teve uma veiculação entre as tropas por meio de fitas cassetes e de apresentações de militares que fizeram ou aprenderam as versões. Estas canções teriam sido recuperadas “duma gravação realizada pelo pessoal da Marinha em 1969 e que circulou em cassetes em 1970”.⁴⁶⁶ Seus temas tratavam da revolta contra a guerra e seus superiores, do cotidiano, da chegada dos novos soldados, das diversas inquietações dos militares. Elas foram feitas a partir de versões de fados e de outras canções de fins da década de 1960, e segundo a gravação que antecede o cancionero na fita cassete:

O cancionero do Niassa é uma colectânea de fados, que tem como assunto central a vida dos militares em serviço nesse distrito do Norte de Moçambique durante os últimos anos da década de sessenta. Os autores das letras, que as adaptaram a melodias em voga nessa época, são desconhecidos, apenas se sabendo que pertenceram aos diversos ramos das Forças Armadas, nelas ocupando variadas funções e postos. Esta diversidade de origens faz, contudo, realçar uma unidade temática, facilmente detectada através de todas as letras. E é nessa unidade que

⁴⁶⁶ Disponível em: <<http://www.joraga.net/cancioneirodoniassa/pags/001checa.htm>>. Acesso em 13 mai. 2005. Nesta página da Internet encontram-se fotos, letras e gravações do Cancioneiro.

reside, precisamente, o maior interesse folclórico e documental do Cancioneiro, como testemunha duma época e como tradução do sentir daqueles que a viveram.⁴⁶⁷

Apesar de constar neste registro a informação de que eram versões de fados mais conhecidos, foram encontrados também outros gêneros, como se observou na versão feita da canção *Os Vampiros*, de José Afonso⁴⁶⁸. Num contraponto a este Cancioneiro, outras iniciativas foram feitas em relação aos militares em guerra. No natal de 1971⁴⁶⁹, por exemplo, os soldados receberam a visita da cantora de música ligeira Florbela Queiroz e discos com mensagens e canções de seus familiares. Apesar deste projeto ter sido organizado por “senhoras” da alta sociedade portuguesa, contou com o apoio do regime em sua distribuição e produção e teve um caráter oficial.

Por fim, este capítulo pode ser encerrado com uma análise da mais importante canção portuguesa contemporânea, senha, hino do *25 de Abril*, acalentadora, uma canção que une e uniu as pessoas que lutaram contra a ditadura: *Grândola, Vila Morena*⁴⁷⁰, do não menos emblemático José Afonso, que assim definiu a origem da mesma: “pequena homenagem à Sociedade Musical Fraternidade Operária Grandolense, onde actuei juntamente com Carlos Paredes” (AFONSO, 1995, p. 104). Apesar de ter sido gravada por ele no disco *Cantigas de Maio*, de 1971, teve sua primeira versão escrita em 1964:

Grândola, Vila Morena

Grândola, vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena

⁴⁶⁷ Disponível em: <<http://www.joraga.net/cancioneirodoniassa/pags/001checa.htm>>. Acesso em 13 mai. 2005.

⁴⁶⁸ Em 1997, Rui Veloso lançou um interessante intertexto com *Os Vampiros* e seu refrão, numa parceria com Carlos Tê, intitulada *Eles compram tudo*, em que o poder do mercado paira sobre todos.

⁴⁶⁹ Este caso é lembrado no documentário: CARDOSO, Margarida (dir.). *Natal 71*. 52 min., COR, RTP/ Filmes do Tejo, 1999.

⁴⁷⁰ AFONSO, José. *Cantigas de Maio*. Orfeu/ Arnaldo Trindade, 1971. 33 rpm, stereomono, STAT 009.

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena

Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade

Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companhia
Grândola a tua vontade

Grândola a tua vontade
Jurei ter por companhia
À sombra duma azinheira
Que já não sabia a idade

Esta canção, antes de ter sido a senha de uma revolução, foi uma homenagem do autor ao operariado, representado pelos operários da Vila de Grândola, em Portugal, por onde José Afonso passou em suas andanças pelo país. Embora não tivesse se referido diretamente à ditadura, o autor utilizou um recurso literário muito eficiente ao expressar quem, de fato, ordenava. Ao reforçar a idéia de valores inerentes ao povo idealizado por Afonso, realizou um exercício de intertextualidade ao ocultar quem, então, ordenava: a ditadura, representada pelos órgãos de repressão e censura, marcada pela cooptação, pela desinformação, pela fascitização, pela militarização. Esta idéia de oposição no texto traduz-se em valores universais como a fraternidade, a igualdade e a vontade popular como motor das mudanças sonhadas pelo autor. Uma outra estratégia do músico é a repetição de um brado, de uma idéia de marcha presente no texto.

Na canção *Grândola, Vila Morena* é perceptível através dos passos de diversas pessoas – presentes ao longo de toda a canção - uma linguagem metafórica. Uma analogia

entre os passos e o som extraído das batidas em uma "caixa-de-guerra" ⁴⁷¹, com células rítmicas aplicadas comumente em bandas marciais, transparece uma intenção do autor em incitar no ouvinte uma tensividade, um sentimento de angústia frente a um desafio, ou uma batalha por vir, sensações produzidas a partir das propriedades físicas do som: altura, intensidade, duração (ligada à questão rítmica) e o timbre, sendo este último a principal característica que nos faz identificar uma proximidade analógica do som dos passos com os da caixa-de-guerra.

Grândola, Vila Morena, marcada pela melodia e ritmo apenas, não traz um campo harmônico comum ao cancionário popular ocidental, talvez a ausência da harmonia na canção denote igualmente a falta de "harmonia" social, como resultado da ditadura salazarista. Outro elemento "sonoro-metafórico" ⁴⁷² observado nesta canção é o avanço melódico de quatro em quatro notas em cada frase cantada, "onde se estabelece um salto de quarta justa, ou seja, um intervalo melódico que causa uma tensão em cada nova frase cantada, o que estimula em qualquer ouvinte aquela mesma sensação obtida pelos passos: aflição, tensão e angústia". ⁴⁷³

Por fim, na segunda estrofe de cada parte da canção, é estimulado um sentimento de união e força social frente à ditadura, quando ocorre a união de várias vozes em coro e em uníssono, repetindo a primeira estrofe de trás para frente. Foi realizada ainda uma outra referência à cidade de Grândola, que se encontra na região do Alentejo, mediante a utilização do canto alentejano.

Logo, *Grândola, Vila Morena* e uma parte significativa da produção musical de José Afonso remete a um embate em que a canção, ao se contrapor a um ideário da ditadura, o fez

⁴⁷¹ Instrumento de percussão com uma esteira de fios de arames encostados à base do tambor, que proporciona um som agudo, comumente relacionado ao som das bandas marciais.

⁴⁷² Termo utilizado pelo pesquisador musical Ricardo Denchuski. Mais informações: FIUZA, Alexandre, DENCHUSKI, Ricardo. *Grândola, Vila Morena: a canção de intervenção portuguesa. Anais da XV Semana de Letras: Cultura Clássica e formação do homem contemporâneo*. Cascavel: EDUNIOESTE, 2003, p. 167-82.

⁴⁷³ Idem, p. 180.

mediante uma rica experiência estética, tanto no campo musical, quanto no poético. Tais experiências também foram realizadas no Brasil, como se verá na seção seguinte.

3.2 A CANÇÃO BRASILEIRA: E NO ENTANTO É PRECISO CANTAR

A opção por abordar determinados músicos da década de 1970 não deve ser entendida unicamente como advinda de uma gradação com base num conceito de qualidade e de relevância. Por exemplo, no campo do rock e da música instrumental, em ambos países, foram inúmeras as experiências inovadoras na cena musical e comportamental. Os grupos musicais deste campo, por si só, constituir-se-iam numa outra tese. Em Portugal, *Filarmónica Fraude*, *Brigada Victor Jara*, *Trovante*, *Grupo Intróito*, *Objectivo*, entre outros. No Brasil, fusões com o rock repercutiram em bandas como *Mutantes*, *A Barca do Sol*, *O Terço*, *Som Imaginário*, *Bixo da Seda*, *O Som Nosso de Cada Dia*, *A Bolha*, *O Peso*, *O Bando*, *Equipe Mercado* e *Joelho de Porco*, entre outras. Com uma experiência a partir de referenciais musicais e poéticos da “cultura nordestina” e de outros ritmos brasileiros, surgiram ainda grupos como *Orquestra Armorial*, *Quinteto Armorial*, *Novos Baianos*, *Banda de Pau e Corda*, *Quinteto Violado*, entre outros.

Além da história destes grupos, há ainda a possibilidade de trabalho com redes de compositores que surgiram no mesmo período e em diferentes regiões do país. Nesse sentido, haveria uma lacuna pouco explorada no tocante à produção musical ocorrida fora do eixo Rio -São Paulo - Belo Horizonte⁴⁷⁴, em que uma série de movimentos localizados (embora antenados com o nacional e com uma certa idéia de universalidade) em torno da música popular contribuiu sobremaneira na construção da chamada “MPB” em sua fase áurea na TV, rádio e discos. Tal fenômeno foi observado também na Paraíba, em Pernambuco, na Bahia, no Rio Grande do Sul e no Ceará⁴⁷⁵. Muitos destes músicos se encontravam nos festivais da

⁴⁷⁴ Muito embora, em relação à canção mineira, foram mais freqüentes pesquisas sobre os grupos ligados ao chamado “Clube da Esquina” (Milton Nascimento, Lô e Márcio Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, e até mesmo Nelson Ned – segundo Márcio Borges, entre outros).

⁴⁷⁵ Um dos raros estudos sobre a música popular no Ceará foi realizado por Vanderly Campos de Oliveira na monografia “Massafeira Livre: entre a algararra criativa e a marmota do mormaço”, de 1999, como trabalho de conclusão de curso junto ao Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia da UFCE. Segundo a

canção de finais da década de 1960 e do início da década seguinte. Por vezes, muitos deles deixaram sua terra natal para tentar prosseguir uma carreira musical já iniciada em suas cidades de origem. No eixo Rio - São Paulo estavam os diferentes ramos da indústria cultural: as redes de televisão, os programas radiofônicos, as gravadoras, enfim, o “grande público”.

Em Fortaleza, no final da década de 1960, também ocorreu uma efervescência cultural muito grande em torno da canção entre os universitários. A repressão daí advinda também foi semelhante aos processos ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1976, foi gravado um disco chamado *O Pessoal do Ceará*,⁴⁷⁶ com Ednardo (José Ednardo Soares Costa Sousa), Rodger (Rodger Franco de Rogério) e Tetty (Maria Elisete Moraes de Oliveira). Neste disco há uma série de canções experimentais, com traços regionais e, ao mesmo tempo, antenadas com a tecnologia, com crítica ao regime militar, entre outros. Esse pessoal organizou uma série de shows na época da ditadura, em que ocorreram casos de prisão, agressões e espetáculos proibidos. Geralmente há uma atenção mais voltada aos dois músicos desta vertente que ficaram mais conhecidos, no caso, Fagner e Belchior. Apesar de o primeiro ter sido um dos músicos surgidos na capital cearense, foi criticado pelos demais por ter trilhado um caminho posterior mais comercial. No caso de Belchior há uma particularidade em seu cancionário de uma fusão da MPB mais tradicional com o rock e com uma determinada experiência poética. Além destes, também havia os músicos Clodô, Clésio, Climério e a cantora Amelinha.

O inovador trabalho de Paulo César Araújo, *Eu não sou cachorro não* (2002), traz uma profícua análise da censura junto a um outro cancionário interdito, e não apenas pela

autora, o disco duplo *Massafeira* (lançado em 1980) juntou os mais expoentes músicos e poetas cearenses de fins da década de 1970, contudo, não houve empenho por parte da gravadora CBS em divulgá-lo e, o pior, suas meras dez mil cópias receberam na capa uma humilhante tarja com os dizeres: “2 LP’s pelo preço de 1”. Esta monografia foi disponibilizada *on line* em: < http://www.gd.com.br/ednardo/materi31.htm#mono_c02>. Acesso em: 07 mai. 2005. Numa pesquisa junto ao portal do CNPq encontra-se a dissertação: “Educação Estética - Pessoal do Ceará: Trajetórias Formativas da Sensibilidade”, de Pedro Rogério, do Mestrado em Educação da UFCE, defendida em 2005.

⁴⁷⁶ Em 2002 foi lançado o CD: PESSOAL DO CEARÁ - Ednardo, Amelinha & Belchior, que traz algumas canções do trio do disco de 1976.

ditadura, a chamada canção “brega” no Brasil. O jornalista e historiador, mediante uma cuidadosa pesquisa junto aos arquivos da Censura, encontrou uma série de canções vetadas que, apesar de não terem como marca a crítica à ditadura ou às desigualdades sociais, traziam em cena personagens das periferias, seus dramas pessoais e sua malícia tão bem expressa nas canções de duplo sentido, presentes neste cancioneiro popular. Para o historiador: “‘brega’ ou ‘cafona’ é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à ‘tradição’ ou à ‘modernidade’”. Portanto, o músico que não se encontra vinculado a nenhuma destas duas vertentes: “está condenado ao desprezo da crítica e ao esquecimento por parte dos ‘enquadradores’ da memória da música popular brasileira” (ARAÚJO, 2002, p. 353).

O autor reitera que o gênero “MPB” foi alçado a uma posição privilegiada nos meios de comunicação e da crítica como resultado direto de sua divulgação nos meios de comunicação de massa. Esta obra demonstra como uma “memória musical” negligenciou a trajetória destes músicos “cafona”, fato corroborado por suas consultas às enciclopédias, coleções de história da música popular, gravações e entrevistas presentes no Museu de Imagem e do Som (RJ), além de uma extensa bibliografia de diferentes áreas do conhecimento. Como prova desta tese, ele mostra também que a maior parte das trilhas sonoras das novelas era (e ainda é) composta por canções mais tradicionais da chamada MPB.

Sua tese traz ainda uma reflexão em que parece haver uma contraposição forçada destes supostos gêneros musicais, colocando os músicos da MPB como “abençoados” pela indústria cultural em detrimento dos “injustiçados” da chamada música “brega”, aliás, um termo que é pejorativo e depreciativo de uma gama muito grande de temáticas e de gêneros musicais⁴⁷⁷ que se reúnem em torno do conceito. Vale ressaltar que alguns destes mesmos “nomes da MPB” também tiveram suas carreiras quase que completamente destruídas pela ação da Censura, como os paradigmáticos casos de Taiguara e de Sirlan.

⁴⁷⁷ Para Araújo, esta vertente abarcaria basicamente três ritmos: sambas, boleros e, majoritariamente, baladas (2002, p.14). Acresceria a estes ritmos o forró, o baião, a música caipira.

A exemplo das críticas às patrulhas ideológicas⁴⁷⁸, que cobravam dos artistas uma arte engajada na década de 1970, ao tratar da perseguição levada a cabo pelas esquerdas em relação à dupla Dom e Ravel, o autor afirma: “patrulhas que, como definiu Caetano Veloso em seu discurso no Tuca – e como também ilustra o depoimento de Ravel –, não diferem em nada daqueles que invadiram o teatro e espancaram os atores da peça *Roda Viva* (2002, p. 285). Portanto, para o autor, a essência do autoritarismo estava presente também do “outro lado”. Para comprovar tal tese, equivale as vaias e tomates de parte do público oposicionista a ditadura às ações do CCC – Comando de Caça aos Comunistas⁴⁷⁹, que invadiram o teatro, seqüestraram os atores e espalharam o terror mediante o disfarçado apoio oficial. Esta nivelção dos opostos é sempre perigosa, ainda mais em tempos de um suspeito revisionismo que busca transformar este período da história em um embate entre setores que buscavam unicamente ocupar o poder.

Por outro lado, esta obra coloca em discussão uma vertente da canção popular negligenciada por setores mais letrados da sociedade e pelos pesquisadores de diferentes campos das ciências humanas. O gosto estético, como enfatizou o sociólogo Waldenyr Caldas, guarda relação direta com a classe social a que pertence o ouvinte e, por conseguinte, àquele que pondera acerca da música. Logo, o juízo estético sempre tem o risco de trazer implícitos juízos de ordem social. Considerando que determinadas canções podem, de fato, também não satisfazer o gosto estético de uma parcela da sociedade na medida em que não

⁴⁷⁸ Sobre elas, opinou Chico Buarque: “O surgimento dessas patrulhas é inevitável, em Portugal aconteceu coisa parecida: essa gente afoita demais ouve o galo cantar e não sabe onde. Prefiro acreditar que não seja má fé, que seja apenas um lapso na inteligência e na sensibilidade dessas pessoas”. Nesta mesma entrevista, ele novamente faz uma crítica á pecha recebida por alguns músicos: “‘cantor de protesto’ – um termo que aqui no Brasil só quem usa são os reacionários, são as direitas. ‘Canção de protesto’ tem um tom pejorativo aqui, uma conotação esquisita. Aí fora, não. Em Portugal, eles dizem ‘canção de intervenção’. Mas eu não estou intervindo em nada” (grifos nossos). Entrevista à *Revista Playboy*, em fevereiro de 1979 e reproduzida integralmente no site oficial do compositor, disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html>>. Acesso em: 03 fev. 2004.

⁴⁷⁹ Esta comparação já havia sido feita por Augusto de Campos, em 1968, no “calor da hora”, quando das vaias a Caetano Veloso e sua canção *É Proibido Proibir*, quando das eliminatórias do FIC no auditório do TUCA: “ter coragem de dizer que aqueles que insultaram a mil vozes o cantor só nos deram um espetáculo do mais tolo e irracional histerismo coletivo; que aquele público juvenil instigado por um grupo fascistóide, tapado e stalinista (o novo C.C.C.)...” (CAMPOS, 1993, p. 267).

encontrariam ressonância uniforme entre os ouvintes, isso não explica o fato dos pesquisadores ignorarem esta produção. Partindo do debate das estéticas da recepção, estas canções, que encontram ressonância nas classes populares, poderiam ser objeto de maior atenção acadêmica.

Esta pesquisa não é necessariamente inauguradora na análise de gêneros musicais marginalizados como objeto de trabalho acadêmico. Por exemplo, a análise do amor e da paixão no cancioneiro de Roberta Miranda, também foi explorada na dissertação de Sebastião Costa Andrade, com o título de *Amor e Amantes: homem e mulher no cancioneiro sertanejo (uma abordagem antropológica)*, publicada em 2000. Segundo Andrade, seria mais fácil, prazeroso e socialmente aceito analisar a obra do músico brasileiro Djavan, mas não teria a mesma possibilidade de identificação de traços de recepção e produção de subjetividades nesta troca entre o compositor e os ouvintes das classes populares.

Se pensarmos numa divisão entre dois distintos grupos de músicos, *grosso modo*: os cantores abordados por Araújo e um outro grupo mais sofisticado da MPB de letras garrafas, ainda sim não teríamos a divisão entre privilegiados e não-privilegiados pela indústria cultural e seus críticos. Há ainda os compositores e intérpretes anônimos, como aqueles que atuavam nas pequenas gravadoras, entre os inscritos de pequenos festivais de música, entre outros. Nesse sentido, uma outra questão polêmica é levantada por Ricardo Cravo Albin, em seu livro *Driblando a Censura*. Afirma o autor:

Os autores mais pobres, desamparados de um reconhecimento oficial por parte da imprensa, eram tratados sem dó nem piedade pela DCDP [...] quando recorriam do veto, mesmo através de suas eventuais gravadoras, os advogados dessas não os defendiam com empenho. Eu acho até que, ao contrário, algumas gravadoras viam neles um bom pretexto para exercitar a política do boi-de-piranha, ou seja, os compositores pobres e desconhecidos eram vetados em massa para ajudar a gravadora a melhor negociar a liberação daquilo que fosse do seu interesse mais direto (ALBIN, 2002, p.106-7).

Há que se levar em consideração que, em outros momentos da história brasileira, diferentes ritmos também foram vistos como oriundos da “ralé” e daí sofreram um processo de estigma. Contudo, mais tarde também foram alçados a uma canção aceita socialmente, como aconteceu com o maxixe, o samba, o baião e o forró, entre outros. Neste universo musical dos “esquecidos” pela memória construída por uma produção historiográfica caberia ainda uma outra gama infindável de gêneros e músicos, como os citados anteriormente. Temos ainda o caso dos chamados “malditos”, como Sérgio Sampaio, Antônio Adolfo, Angela Rô-Rô, Arnaldo Baptista, Ednardo, Guilherme Lamounier, Itamar Assumpção, Jards Macalé, Lanny Gordin, João Ricardo, Jorge Mautner, Tom Zé, Torquato Neto, Walter Franco, Xangai, Elomar, Zé Geraldo, Miriam Batucada e Rosinha de Valença, entre outros. As duas últimas citadas, apesar de se vincularem a “tradição” da MPB, foram também negligenciadas pelos mesmos grupos citados no livro em apreço, por mais que não se enquadrassem no grupo dos “cafonas”.

Estes músicos “malditos”, em razão de suas composições e de posicionamentos em relação à música e à sociedade, seriam vistos como de “difícil compreensão”. Mesmo encarados como pertencentes à “MPB” ficaram na periferia deste “conglomerado”. Por outro lado, têm suas carreiras sempre em “estado de alerta” na medida em que podem ser relembrados e até mesmo receberem para si a gravação de discos “tributo”. Por vezes, de “malditos” são alçados a gênios. Tome-se como exemplo o caso de Tom Zé, conhecido integrante do Tropicalismo, que viveu durante as décadas de 1970 e 1980 um exílio em seu próprio país.

Segundo o compositor⁴⁸⁰, sobreviveu de shows em circuitos universitários paulistas. Até que foi redescoberto, em meados da década de 1980, pelo músico David Byrne, do *Talking Heads*, quando este ouviu o disco de Tom Zé, *Estudando o Samba*, de 1976. Na

⁴⁸⁰ Disponível em: <<http://www.tomze.com.br>>. Acesso em: 23 jun. 2005.

seqüência deste encontro foram relançados discos de Tom nos EUA, onde recebeu prêmios como “músico de vanguarda”. Hoje, Tom Zé é uma referência da música brasileira na Europa e nos EUA e sua trajetória é muito representativa dos percalços da música popular brasileira. Em seu disco *Palavra Cantada*, de 2003, a década de 1970 ressurgue com força em alguns temas, como em *Requerimento à censura*, de 1975 e que estava na “gaveta”:

Ilustríssimo Senhor Diretor
Da Divisão de Censura de Diversões Públicas
Do Departamento de Polícia Federal, Brasília
Antonio José Martins, brasileiro,
Avenida Brigadeiro Faria Lima, 1857, 1.o andar,
Conjunto 112 e 113 e 114, São Paulo, Capital,
Vem mui respeitosamente solicitar
A Vossa Senhoria
Que se digne mandar
Censurar as letras musicais anexas.

São Paulo, 10 de fevereiro
De mil novecentos e 2010.
Nestes termos, nestes termos, nestes termos
Pede, pede defé defé
De fede fede fede
De-fe-ri-men-to.

Portanto, Antonio José, o próprio Tom Zé, fez o improvável: musicar um documento enviado à Censura Federal. Ele trocou o 1975 por 2010, mas a crítica à burocracia é explícita e reforçada pelo texto musical. O “deferimento” transforma-se em “fede” e em “ferimento” numa representação do que foi o controle censório naqueles anos e reforçando o lado histriônico da Censura por meio de uma fina ironia. Neste mesmo disco, seu trocadilho atinge outras instâncias de poder em *Companheiro Bush*, com um som mais jazzístico e com o Hino Nacional dos EUA de forma incidental e estilizada, escrita antes da Guerra do Iraque: “Se você já sabe quem/ vendeu aquela bomba pro Iraque/ desembuche/ eu desconfio que foi o Bush/ foi o Bush, foi o Bush/ foi o Bush”.

Ainda em relação à Censura, numa crítica que atinge a censura política, moral, comercial, também compôs *Sem saia, sem cera, censura*: “É a rima, a rima ditada por lei, por

decreto/ É a múmia que mama no feto/ É a luz que se filtra nas grutas/ O insosso temperando as frutas/ O medo, o medo tem que censurar para criar”. Para o compositor a censura destrói o belo, inviabiliza o exercício criativo em sua plenitude e é expressão de uma violência: “A parceria da pedra com a vidraça/ Do elefante com a graça, com a taça/ A parceria da bala de canhão, canhão, canhão/ Com a bolinha de sabão/ A censura, ela gosta da arte/ Mas é a Medusa retocando a musa”. Por fim, vemos aqui não apenas uma crítica a um mecenato canhestro, mas também a impossibilidade da liberdade coexistir com o controle censório, seja qual for sua instância: “A censura, ela ama a arte/ Mas é como a fera penteando a bela/ A censura, ela morre de amor pela arte/ Mas é a enxada/ Acarinhando a fada/ A censura, ela adora a fragrância da arte/ Mas é o machado/ Entre as flores do prado”.⁴⁸¹

Por fim, em Portugal um cancionero também diversificado floresceu em meio ao rígido controle de quase meio século de ditadura. Mesmo quando uma vertente desta produção atingiu um certo grau de canção panfletária, foi caudatária e inspiradora para o que se produziu de qualidade musical, na seqüência dos dois anos revolucionários por que passou a sociedade portuguesa.

Há igualmente uma grande diversidade de gêneros musicais brasileiros passíveis de análise e que revelam uma complexa cultura regional, muito embora passível de influências de outras regiões do país e internacionais. Nesse sentido, os arquivos da Censura permitem o vislumbre do controle de todos estes gêneros e as principais interferências do Estado no processo criativo destes compositores. Por outro lado, esta ingerência estatal não impediu que a música brasileira se tornasse um dos maiores produtos da exportação brasileira e vitrine límpida de um país freqüentemente lembrado no estrangeiro por suas mazelas.

⁴⁸¹ ZÉ, Tom. *Palavra Cantada*. Trama, 2003, nº. T004/ 894-2 (CD).

CONCLUSÃO

O Brasil foi o país para onde muitos dos opositores ao regime salazarista se exilaram. Aqui participaram da vida cotidiana do homem comum brasileiro ou se lançaram em empresas de maior visibilidade pública como os artistas, intelectuais e professores universitários. Após 1974, também vieram para o Brasil os antigos salazaristas, desde a alta hierarquia ao baixo escalão da ditadura portuguesa. A recíproca também é verdadeira, afinal, inúmeros exilados brasileiros viveram em Portugal, outros ali estiveram em temporadas mais curtas. Em ambos os casos, suas respectivas polícias políticas, os consulados e embaixadas e mesmo agentes dos serviços de repressão e das comunidades de informação saídos de seus países de origem, mapearam as trajetórias destes portugueses e brasileiros exilados.

Houve entre as décadas de 1960 e 1970, e mesmo antes, uma freqüente e estreita relação entre as duas ditaduras, fato comprovado pela troca de informações sobre seus respectivos exilados, pela ação repressiva contra os opositores e pela atividade censória também contra brasileiros e portugueses que viviam fora de seu país natal.

É perceptível ainda que num ponto desta mesma cronologia as realidades nacionais se cruzaram. Afinal tal similitude está expressa igualmente na “crise” por que passou a produção desta nova canção popular nos dois países. No Brasil, a MPB de cunho mais engajado teve seu declínio ainda no final da década de 1960, fato semelhante ao ocorrido com a “balada” em Portugal, ao menos em sua suposta aplicabilidade prática a partir de uma linguagem musical e literária mais direta.

Ao longo da década de 1970, as canções saídas destes períodos de radicalização política, desembocaram numa experimentação estética e literária complexa que gerou frutos. Porém, no início da década de 1980, estas experiências musicais, já então solidificadas, foram sendo substituídas por outros gêneros musicais e, cada vez mais, por canções internacionais.

Tal processo pode ter relação com a nova configuração dos meios de comunicação que incorporaram uma maior sazonalidade de gêneros imposta pela indústria fonográfica.

O fato é que uma série de fatores pode ter contribuído para esta mudança no cenário musical. Uma delas está relacionada ao fim dos grandes festivais com cobertura midiática já no início da década de 1970, o que impediu o surgimento dos chamados “novos valores” tanto no Brasil, como em Portugal. Muitos festivais de música (alguns de caráter regional que duram até hoje) se mantiveram durante todo este período, mas sem a vitrine da televisão que impulsionara a carreira dos valores surgidos nos festivais a partir de meados da década de 1960.

Os nomes que despontaram na canção brasileira no auge dos festivais tiveram oscilações em suas carreiras, mas ainda fazem parte do complexo cenário musical brasileiro. É sabido que para a indústria fonográfica, estes cantores não possibilitam as grandes vendas dos gêneros musicais sazonais. Contudo, continuam vendendo por mais de trinta anos, tanto sua produção contemporânea quanto seus discos de catálogo. É provável que este fenômeno também tenha ocorrido no caso português e, no mesmo período, ou seja, no início da década de 1980. Isto transparece na bibliografia portuguesa e nos periódicos especializados. Logo, uma dinâmica internacional da indústria cultural refletiu para além das fronteiras nacionais, muito embora o mercado fonográfico português seja infinitamente inferior ao brasileiro.

Apesar das ditaduras, o Brasil teve uma safra musical que faz jus à sua dimensão continental, já Portugal, teve uma produção inversamente proporcional ao seu tamanho. O contato com a produção musical portuguesa permitiu ao autor perceber o desconhecimento brasileiro em relação ao cancionário português, fato similar ao observado nas canções dos países africanos de língua portuguesa. A identificação do universo musical com os movimentos musicais, temas e gêneros portugueses é notória. Ao comparar a canção

portuguesa e parte da africana com a brasileira percebem-se muito mais afinidades do que diferenças. Outro dado que vale enfatizar: é muito mais rica a herança da luta e da música nestes países. Portanto, apesar dos efeitos das ditaduras, quando se volta os olhos saudosos ao passado enxerga-se José Afonso e Elis Regina, e não unicamente Salazar e Médici. A memória da tragédia não anulou as conquistas e as permanências do que se produziu de salutar nestes mesmos anos, por mais relativa que seja esta assertiva.

Nos dois países abordados, um outro dado perceptível é que, durante as décadas de 1960 e 1970, os espaços de difusão e de divulgação das canções aqui referenciadas coincidiam com os espaços de debate e organização política da juventude universitária e de parte do ensino secundário das grandes cidades. Até mesmo os militares brasileiros enfatizaram esta faceta ao produzir informações sobre estes espaços. Em Portugal não foi diferente, ou seja, uma relativa parte da resistência cultural e armada era composta da classe estudantil.

Os arquivos destes países guardam uma série de documentos e relatórios de shows ligados aos estudantes, então observados pelos serviços de Censura e repressão. Logo, não há como refletir unicamente sobre a relação entre música e política apenas a partir dos músicos envolvidos nos movimentos de contestação política, afinal a ligação era bem mais complexa. O fundo sonoro destes estudantes secundaristas e universitários, dos trabalhadores organizados e não alinhados às ditaduras, de todos aqueles que foram tocados pelos temas da canção participativa, não era o som harmônico esperado pelas ditaduras. Para muitos estas canções serviram de válvula de escape e de engessamento de práticas e ações efetivas contra as ditaduras. Para outros, como se vê nos depoimentos de inúmeros compositores, foram canções que reafirmaram certezas de então ou que serviram de alento às mudanças e intervenções imediatas.

Não obstante, é necessário que se faça uma ressalva, a máquina da Censura nestes dois países era um dos componentes de uma complexa estrutura ditatorial e, certamente, não era a sua faceta mais trágica. Afinal, em Portugal e no Brasil foram centenas de mortos, desaparecidos e outros milhares de torturados. No caso brasileiro, a questão da abertura de parte dos arquivos da ditadura ainda é um tabu, visto que muitos dos envolvidos em casos de tortura e de assassinatos continuam na ativa, alguns até ocupando postos em diferentes instâncias de poder. Enquanto isso, inúmeras famílias de desaparecidos políticos aguardam informações para que possam ao menos conhecer o passado, localizar e enterrar os restos mortais de seus entes, mas deparam-se com aqueles que preferem enterrar o passado e junto dele as páginas sombrias da história brasileira. Conhecer profundamente a história deste período é também compreender a natureza da violência contemporânea, suas mutações e adaptações.

Os sistemas políticos de ambos os países não se traduziam em regimes totalitários, havia além de concessões do Estado, saídas encontradas e criadas pelos grupos de oposição política. Outro ponto comum é que tais estruturas refletem um quadro mais imediato que se configurou a partir da Guerra Fria e de sua conseqüente bipolarização, remetendo ainda à defesa de preceitos morais advindos da vida castrense e cristã. Entretanto, apesar das disparidades entre os dois processos e da natureza distinta dos dois regimes, a documentação consultada demonstrou que os mecanismos de Censura e de repressão guardaram similitudes e afinidades nos processos formais, na legislação e, principalmente, nas estratégias encontradas pelos músicos para burlar este controle.

Por fim, um exercício de imaginação: inúmeras canções censuradas não foram posteriormente gravadas pelos seus autores ou intérpretes. Nesse sentido, seria possível fazer um inventário deste cancioneiro interdito? Seria possível uma “história do que não foi” da

música popular nestes países? O que ficou nestes países e nas pessoas que aí viveram neste período em meio a décadas de censura, auto-censura e repressão?

Uma questão pertinente no debate sobre a censura, é que hoje, com a configuração da indústria cultural e os interesses mercadológicos que lhe são fundantes e inerentes, ocorre a fossilização de uma outra censura, que já existia de forma concomitante à censura moral e política: a do mercado, que não é nova, menos ou mais proibitiva que a anterior, é diferente. Como tal, deve ser combatida, afinal, trata-se também de uma política perniciosa à formação cultural dos compositores e dos ouvintes e também representa mais um dos resquícios destes mesmos anos de ditadura e do posterior esvaziamento da memória da “longa noite” que algumas “primaveras” não venceram de todo. Afinal, como diria Chico Buarque na canção *Tanto Mar*, será que ainda há “alguma semente perdida n’algum canto de jardim”?

BIBLIOGRAFIA

ABONIZIO, Juliana. *O Protesto dos Inconscientes: Raul Seixas e micropolítica*. Assis: Pós-Graduação em História/ UNESP, 1999 (Dissertação de Mestrado).

AFONSO, José. *Cantares*. 4 ed. Coimbra: Fora do Texto, 1995.

_____. *Textos e canções/ José Afonso*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1983.

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a Censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALEXANDRE, Ricardo. A verdade do universo. *História do Rock Brasileiro – Anos 70*. São Paulo: Abril/ Super Interessante, fascículo 2, s./d., p.34-45.

ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1978.

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *História da vida privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, v. 4, 1998.

ALMEIDA, Regina. *A Ideologia e a Canção Popular: Estudo para um relacionamento entre a história contemporânea do Brasil e do Chile e a canção popular*. Porto Alegre: Pós-Graduação em História da Cultura, 1984. (Dissertação de Mestrado)

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

ANDRADE, John. *Dicionário do 25 de Abril: Verde Fauna, Rubra Flora*. Lisboa: Nova Arrancada, 2002.

ANDRADE, Sebastião Costa. *Amor e amantes: Homem e Mulher no Cancioneiro Sertanejo*. João Pessoa: UNIPÊ, 2000.

ANDREUCCI, Álvaro; OLIVEIRA, Valéria. *Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS*. São Paulo: Arquivo do Estado/ Imprensa Oficial, 2002.

ANHANGÜERA, James. *Corações Futuristas: notas sobre música popular brasileira*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

APOLINÁRIO, João. *25 abril 1974: Portugal Revolução Modelo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. Bauru: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARQUIVO da PIDE/ DGS na Torre do Tombo – *Guia da Exposição*. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo, 1997.

ARRUDA, José Jobson, FONSECA, Luís (orgs.). *Brasil-Portugal: História, agenda para o milênio*. Bauru, SP: EdUSC, 2001.

ARRUDA, José Jobson, TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

AUDIBERT, Pierre. *Portugal: os novos centuriões*. São Paulo: Difel, 1975.

AUTRAN, Margarida. O estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano - imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999.

BARRACLOUGH, Geoffrey. *A História*. Venda Nova/Portugal: Bertrand, 2 vol., 1987. (Colecção Ciências Humanas).

BARROS, Adirson de. *Março: Geisel e a Revolução Brasileira*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

- BECK, Julian, MALINA, Judith. *Living Theatre: La Prision y El Legado de Caim*. Madrid: Edicusa, 1975.
- BECK, Julian. *Living Theatre*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar (1964-1984)*. São Carlos: Edufscar, 2002
- BLACK, Jeremy, MAcRAILD, Donald. *Studying History*. 2 ed. London: Macmillan, 2000.
- BLOCH, Marc. *Marc Bloch: História e Historiadores* (Textos reunidos por Étienne Bloch). Lisboa: Teorema, 1998.
- _____. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. In: *Mélanges Historiques*. Paris: Sevpen, v.1, 1963. – (Bibliothèque Generale de L'École Pratique des Hautes Études).
- BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. Autoritarismo. *Dicionário de Política*. 4 ed. Brasília: Edunb, v.1, 1992, p. 94-104.
- BOCCIA PAZ, Alfredo. “Operativo Cóndor”: ¿un ancestro vergonzoso? *Cuadernos para el Debate*, nº. 7, Buenos Aires, octubre de 1999.
- BORDIEU, Pierre. Você disse “popular”? In: *Revista Brasileira de Educação*. nº. 1, jan.-abr./1996, p. 16-26.
- BOUTIER, Jean, JULIA, Dominique (orgs.). *Passados Recompuestos: Campos e Canteiros da História*. Rio de Janeiro: UFRJ/ FGV, 1998.
- BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. (Ilustrações de Ziraldo). 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BURGUIÈRE, André. Comparada (História). *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 166-8.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Sociologia e História*. Porto: Afrontamento, 1980.

BUSTAMANTE, Regina Maria, THEML, Neyde. História Comparada: olhares plurais. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXIX, dez. 2003, p.07-22.

CAETANO, Marcelo. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, J. M. *Opressão (fascismo) e repressão (PIDE) - Subsídios para a história da PIDE*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, v. 1, s/d.a.

CAMPOS, J. M., GIL, L. P. *Opressão (fascismo) e repressão (PIDE) - Subsídios para a história da PIDE*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, v. 2, s/d.b.

CANCIONEIRO para mocidade: canto colectivo. Lisboa: Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa, 1969.

CÂNDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANTOS DE LUTA. Lisboa: Grupo de Acção Cultural, 1974.

CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998. – (Coleção Textos do Tempo)

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002.

_____. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as Minorias Silenciadas*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial/ USP/ Fapesp, 2002

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO FILHO, Luís Francisco da S. Pedido de reconsideração do processo de Zuzu Angel. *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001, p. 345-61.

CARVALHO, Mário Vieira. *A música e a luta ideológica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

_____. *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989.

_____. Ópera como estetização da política e propaganda do Estado. In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v.2, 1987, p.209-28.

CARVALHO, Otelo Saraiva de. *Alvorada em Abril*. 4 ed. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

CARVALHO, Pinto de. *História do fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

CASCUDO, Teresa. A música soviética entre o degelo e a Perestroika (1953-1989). *Música russa: um breve panorama*. Lisboa: Público, 2001, p. 69-93.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRIM, Mário. *Televisão e Censura*. Porto: Campo das Letras, 1996. (Campo das Media; 1).

CASTRO, Demetrio. Comprender comparando. Valores de uma búsqueda en historia y ciencias sociales. *Studia Histórica – Historia Contemporanea*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, v. X-XI, 1992, 1993, p. 77-90.

CASTRO, Engrácia. *O director de turma nas escolas portuguesas: o desafio de uma multiplicidade de papéis*. Porto: Porto Editora, 1995.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino. *MEMÓRIAS do Exílio – Brasil: 1964-19??* Lisboa: Arcádia, 1976.

CELIBERTI, Lilian, GARRIDO, Lucy (org.). *Meu quarto, minha cela*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

CERRI, Luis Fernando. Ensino de História e Nação na Propaganda do “Milagre Econômico”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº. 43, 2002, p. 195-224.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

- _____. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.
- CHENTALINSKI, Vitali. *A palavra ressuscitada: nos arquivos literários do KGB*. Venda Nova, Portugal: Bertrand, 1996.
- CHEVALIER, Jean, GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CISQUELLA, Georgina (et. al.). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante a Ley de Prensa*. 2 ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. (1977).
- CLAUDÍN, Víctor. *Canción del autor en España: apuntes para su historia*. Madrid: Ediciones Júcar, 1981. (Série Los Juglares).
- COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.
- COLLING, Ana Maria. *A Resistência da Mulher à Ditadura Militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- COMISSÃO do Livro Negro sobre o Fascismo. *A política de informação no regime fascista*. Mira-Sintra, Portugal: 1980.
- COMITÉ D'AUTODÉFENSE SOCIALE – KOR. Les archives de la censure polonaise. *Esprit*. Nº. 14, v.2, fev/ 1978, p. 160-65.
- CONTIER, Arnaldo D. Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos Anos 30. In: *Revista Brasileira de História: Sociedade e Cultura*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, v.8, nº 15, set. de 1987/ fev. de 1988.
- _____. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol.18, nº 35, 1998.

_____. Memória, História e Poder: a Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50). In: *Revista Música*. São Paulo:[s.n.], v.2, n.1, mai./1991.

CORREIA, Mário. *Música Popular Portuguesa: um ponto de partida*. Coimbra: Centelha, 1984.

CORTEZ, Lucili Grangeiro. Pensamento e acção política de exilados brasileiros pela independência das colónias portuguesas. *Actas Congresso Luso-Brasileiro - Portugal-Brasil: memórias e imaginários*. Lisboa: Ministério da Educação, v. 1, 2000, p. 650-64.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: A saga de Vannucchi Leme – A USP como aldeia gaulesa – O show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2003.

COSTA, Eugénia Ribeiro da. Apresentação. In: *Guia da Exposição: O Arquivo da PIDE/DGS na Torre do Tombo*. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo/ Ministério da Cultura, 1997.

CRUZEIRO, Maria Manuela. O imaginário político do 25 de abril. *Revista de História das Idéias*. Coimbra: Faculdade Letras da Universidade de Coimbra, vol. 16, 1994, p. 433-75.

CUADERNOS para el Diálogo: Revista Mensual: Libertades Públicas en España. 35. Madrid: Iberoamericanas, Junio, 1973.

CUNHAL, Álvaro. A Revolução dos Cravos. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995, p. 138-52.

DAVIES, R. W. *Censura e falsificações na História da URSS*. Lisboa: Edições 70, 1991.

DELGADO, Ivã. O Brasil e a saga de Humberto Delgado. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Senac, 2003. 360 p.

DINIZ, Maria Augusta. *As fadas não foram à escola: a literatura de expressão oral em manuais escolares do ensino primário*. Porto: Edições ASA, 1994.

DOPS: a lógica da desconfiança. 2 ed. Rio de Janeiro: APERJ, 1996.

DOSSIER A Revolução das Flores: do 25 de abril ao governo provisório. Lisboa: Editorial Áster, s./d.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis.* Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1985.

ESCRIHUELA, Joan Manuel. *Joan Manuel Serrat.* Barcelona: Edicomunicación, 1992.

ESSINGER, Silvio (org.). *O Baú do Raul Revirado.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p.94.

FABRE, Geneviève. O movimento negro. In: *Descolonização.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 181-97.

FADO: vozes e sombras. Lisboa: Electa, 1995.

FAJARDO, Sinara Porto. *Espionagem política: Instituições e Processo no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: IFCH-UFRGS, 1993 (Dissertação de Mestrado).

FERNANDES, Millôr. *Bons tempos, hein?!.* Porto Alegre: LP&M, 1979. (Coleção Teatro de Millôr Fernandes; 6).

FERREIRA, José Medeiros. A evolução cultural e das mentalidades. *História de Portugal.* Lisboa: Editorial Estampa, v. 8, 1995, p. 166-73.

FICO, Carlos. *Como eles agiam – Os subterrâneos da ditadura militar: Espionagem e polícia política.* São Paulo: Record, 2001.

_____. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil.* Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula. (1927-2005).* Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

FIUZA, Alexandre. *Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc.* Campinas: FE/ Unicamp, 2001 (Dissertação de Mestrado).

FREIRE, Alípio, ALMADA, Izaías, PONCE, Granville (orgs.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: Memórias de presos políticos.* São Paulo: Scipione, 1997.

FREITAS, Jânio de. A memória não se anistia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1999. Caderno Brasil, p.01.

FROTA, Lélia Coelho. Os vínculos da poética de Vinicius de Moraes com a cultura portuguesa. *Brasil e Portugal: 500 anos de desenlaces*. Rio de Janeiro: Gabinete Português de Leitura, v. 2, 2001.

FRUET, Luiz Henrique. *Portugal, hoje: anarquistas e monarquistas andam soltos pelas ruas*. São Paulo: Editora Arte & Texto, 1975.

GABEIRA, Fernando. Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas. *Rebeldes e Contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

_____. *O Crepúsculo do macho*. 14 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Edições do Pasquim; 82).

_____. *O que é isso, companheiro?* 11 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Edições do Pasquim; 66).

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b. (As ilusões armadas).

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. (As ilusões armadas).

GERALDO Azevedo quase perde o gosto pela música. *Jornal do Comércio*. Recife, 29 set. 1999.

GODINHO, Sérgio. *Canções de Sérgio Godinho*. 2 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.

_____. *O pequeno livro dos medos*. Ilustrações de Sérgio Godinho. 2 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GOMES, Manuel João (org.). *Léo Ferré*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSAWN, Eric J., RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Era dos Festivais: uma parábola*. 3 ed. São Paulo: Ed.34, 2003.

IGNATIEV, Oleg. *Três tiros da PIDE*. Lisboa: Prelo, 1975.

JARA, Joan. *Canção Inacabada: a vida e obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

JOBIM, Tom. *Depoimento – Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Rio Cultura, s./d.

KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.79.

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

_____. Pelo buraco da fechadura: o acesso à informação e às fontes (os arquivos do Dops – RJ e SP). *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002, p. 553- 83.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Edunicamp, 1995. (Coleção Viagens da Voz)

_____. Luzes da Cidade. *Óculum* - Revista universitária de arquitetura, arte e cultura. Campinas: PUC, nº. 1, p. 50-55, ago. 1985.

LEONZO, Nanci. Boas Vindas, General! O Brasil e a resistência contra a ditadura em Portugal. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

LETRIA, José Jorge. *A canção política em Portugal*. Porto, Almagráfica, 1978.

_____. *Cantos de Revolução*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

LETRIA, José Jorge; FANHA, José. *José Afonso: o que faz falta*. Porto: Campo das Letras, 2004.

LIVROS proibidos no regime fascista – exposição bibliográfica. Biblioteca Pública de Braga, 1994.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Imigração Portuguesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001.

LOPES, Norberto. *Visado pela Censura*. Lisboa: Editorial Asper, 1975.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1976.

_____. *A canção popular portuguesa*. 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

_____. *Obras literárias: música e músicos modernos*. 2 ed. Lisboa: Caminho, 1986.

LORCA, Federico García. *Antologia Poética*. 2 ed. Barcelona: Plaza & Janes, 1998.

LUCINI, Fernando González. *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 1. *Dela esperanza/ apéndices*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

MACHADO, Cristina Pinheiro. *Os exilados: 5 mil brasileiros à espera da anistia*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

MACIEL, Ayrton. *A História Secreta (Prontuários do DOPs)*. Recife: Edições Bagaço, 2000.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama, v. II, 1975.

MAGALHÃES, Marionilde de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v.17, n. 34, 1997, p. 203-20.

MAIER, Charles. La historia comparada. *Studia Histórica – Historia Contemporanea*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, v. X-XI, 1992, 1993, p. 11-32.

MANUEL, Alexandre, CARAPINHA, Rogério, NEVES, Dias. *PIDE: História da Repressão*. Lisboa: Jornal do Fundão, 1974.

MARCONDES FILHO, Ciro. Carnaval eleitoral: o outro lado da festa é a tragédia. In: *Política e Imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985, p. 157-63. (Novas Buscas em Comunicação; 4).

MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A bem da Nação: o sindicalismo português entre a tradição e a modernidade (1933-1947)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARTINS, João Paulo, LOUREIRO, Rui. As organizações armadas em Portugal de 1967 a 1974. *História*, nº. 18, abril/ 1980, p. 14-26.

MARTINS, Roberto. *Segurança Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Tudo é História; 112).

MATOS, Sérgio Campos, ADÃO, Áurea. A Imprensa periódica: memória da educação. *História (re) construídas: leituras e processos educacionais*. São Paulo: Cortez, 2004, 59-77. (Questões de Nossa Época; 114).

MATOS, Sérgio Campos. Historiografia e memória social (1945-2000): Balanço e perspectivas futuras. In: *Brasil-Portugal: História, agenda para o milênio*. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 537-58.

_____. O Brasil na historiografia oitocentista. *Brasil e Portugal: 500 anos de desenlaces*. Rio de Janeiro: Gabinete Português de Leitura, v. 2, 2001, p.319-32.

MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. Apresentação. *Guia da Exposição – O Arquivo da PIDE/ DGS na Torre do Tombo*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Torre do Tombo, 1997.

MELO, Rose Nery Nobre de. *Mulheres portuguesas na resistência*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MOBY, Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. A cidade de São Paulo: cultura e música popular no ar. *História*. São Paulo. nº. 17/8, 1998/1999.

- MORAIS, Armindo José. Vinte anos de cinema português - 1930-1950: conteúdos e práticas. In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p. 187-208.
- MORAIS, Washington. *Nora Ney – A pioneira do rock no Brasil*. São Paulo: Edicon, 1997.
- MOURA, José Barata. *Estética da canção política: alguns problemas*. Lisboa: Horizonte, 1977.
- MOUTINHO, José Viale. *Cancioneiro de Abril*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.
- _____. *Nosso amargo cancionero*. 2 ed. Porto: Paisagem, 1973.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. “Hoje preciso refletir um pouco”: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. *História*, São Paulo: UNESP, v.22, nº. 1, 2003, p. 115-34.
- _____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004. (versão *on line* disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 07 out. 2005).
- _____. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.315-28. (Coleção História).
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.
- NETTO, José Paulo. *Portugal: do fascismo à revolução*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- OLÁBARRI, Ignacio. Qué historia comparada. *Studia Histórica – Historia Contemporanea*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, v. X-XI, 1992, 1993, p.33-76.

OLIVEIRA, Flávia Arlanch M. *Globalização, Regionalização e Nacionalismo*. (Org.). São Paulo, EdUNESP/FAPESP, 1999.

OSÓRIO, Sanches. *O equívoco do 25 de abril*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1975.

PAULINO, Leopoldo. *Tempo de Resistência*. 5 ed. Ribeirão Preto: COC Empreendimentos Culturais, 2004.

PAULO, Heloísa. *Aqui também é Portugal: a Colônia Portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra: Quarteto, 2000.

_____. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

PEDROSA, Inês. Michel Giacometti – Entrevista. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Ano IV, n.137, 19-25 fev. 1985, p. 10-1.

PELEGRI, Sandra C. “Ação cultural no pós-golpe: um destaque à produção musical contestadora.” In: *Anais do V Encontro Regional de História da ANPUH-PR*. Ponta Grossa: Imprensa Universitária, 1997, p. 49-63.

PEREIRA, Nuno. A Arquitetura do Estado Novo. In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p. 323-57.

PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português (Das origens à actualidade)*. Lisboa: Terra Livre, 1978.

PINTO, António Costa. *O salazarismo e o fascismo europeu: problemas de interpretação nas ciências sociais*. Lisboa: Estampa, 1992.

_____. Portugal Contemporâneo: uma introdução. *Portugal Contemporâneo*. Madri, Sequitur, 2000, p. 01-38.

_____. Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945). In: *Análise Social - Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Universidade de

Lisboa, n. 157, 2001.

PIRES, José Cardoso. *Dinossauro Excelentíssimo*. 6 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

POESIA DE RESISTÊNCIA: 21 poetas para o século XXI. Lisboa: Biblioteca-Museu República e Resistência, 2003.

PORTELA, Artur. *Salazarismo e artes plásticas*. 2 ed. Amadora, Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Biblioteca Breve, 1987.

POSSENTI, Sírio. Sobre o ensino de português na escola. In: *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2001.

POULANTZAS, Nicos. *A crise das ditaduras: Portugal, Grécia, Espanha*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PRESOS Políticos: documentos 1972-1974. Lisboa: Garcia & Carvalho, 1975.

PRÍNCIPE, César. *Os segredos da Censura*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

PRONKO, Marcela. A comparação histórica e a história do que não foi: desafios para a pesquisa histórica em América Latina. In: *Anais da ANPHLAC/ V Encontro*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004, p.315-28. (Coleção História).

RANGEL, Flávio. *Diário do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

RAPOSO, Eduardo M. *Canto de Intervenção (1960-1974)*. Lisboa: Museu da República e Resistência, 2000.

_____. *Cantores de Abril: entrevistas a cantores e outros protagonistas do “Canto de Intervenção”*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

RÊGO, Raul. *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, s./d.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2002, p. 435-50.

REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004. (Coleção História).

REVISTA *Histórica* – DEOPS. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, n.2, ano 2, agosto, 2000.

RIBEIRO, Maria da Conceição. *A Polícia Política no Estado Novo (1926-1945)*. Lisboa: Estampa, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: EDUNESP, 1993.

RIVERA, Gloria García. Autores e personagens censurados e proibidos. *Palavra Amordaçada/ 8ª. Jornada Nacional de Literatura*. Passo Fundo: UPF, 2001, p. 208-10.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 95.

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, s./d.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSAS, Fernando (coord.). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, v. XII, 1992. (Coleção Nova História de Portugal).

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a *gestalt* das autobiografias e suas conseqüências metodológicas. *Usos & Abusos da História Oral*. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.193-200.

RUAS, Tabajara. *O amor de Pedro por João*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1998.

SALAZAR visto do Brasil: antologia de textos de autores brasileiros e portugueses. São Paulo: Felman-Rêgo, 1962.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. “Malandras canções brasileiras”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, v. 7, n.13, set. de 1986/ fev. de 1987, p.103-24.

SANFELICE, José Luís. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

SANTANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 2 ed. rev. e ampl. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em Discos: Nação, Povo e Música na Produção da Gravadora Marcus Pereira*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ Universidade de Brasília, 2005. (Dissertação de Mestrado).

SEABRA, Zita. As mulheres na clandestinidade: a minha experiência. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* (25 de Abril, a Revolução dos Cravos). abr./ jun., nº. 5, 1999, p.26-30.

SERRANO, Carlos. A luta de libertação nacional na África de língua portuguesa e a crise do fascismo português. In: *Espanha e Portugal: o fim das ditaduras*. São Paulo: Xamã, 1995.

SILVA, Douglas Mansur da. Tensões pós-coloniais entre imigrantes portugueses em São Paulo. In: *Temáticas: Revista dos Pós-Graduandos em Ciências Sociais*. Campinas: UNICAMP, ano 10, nº. 19/20, 2002, p.61-74.

SILVA, Walter. *Vou te contar – Histórias de Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Codéx, 2002.

SILVEIRA, Paula. Os valores do quotidiano no Estado Novo: ruptura ou continuidade? In: *O Estado Novo: das origens ao fim da autarcia – 1926-1959*. Lisboa: Fragmentos, v. 2, 1987, p.303-20.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. 5^a reimpr. Trad. Mariano Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SONORIDADES luso-afro-brasileiras. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. (Estudos e Investigações; 32).

SOUZA, Tárík de . Vinte anos de MPB: as principais tendências da discografia entre 1964 e 1984. In: *RETRATO do Brasil (Da Monarquia ao Estado Militar)*. São Paulo: Política Editora, v. I e II, 1984.

STHEPANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TAPAJÓS, Renato. Influências de 1968 na criação artística. In: *Rebeldes e contestadores: 1968 Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

_____. *Em câmara lenta*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TELES, Janaína (Org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH – USP, 2001.

TELES, Viriato. *Zeca Afonso: As voltas de um andarilho*. 3 ed. Lisboa: Ulmeiro, 2000.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. 2 ed. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

_____. A historiografia portuguesa pós- 74. In: *Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. O encanto histórico da palavra cantada. In: *Ao Encontro da Palavra Cantada. – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 200-6.

_____. Com pandeiro, cuíca, surdo e tamborim. In: *História da Música Popular Brasileira: Samba de terreiro e de enredo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Fascículo que acompanha disco homônimo).

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991.

TORTURA na Colônia de Moçambique (1963-1974) – Depoimentos de presos políticos.

Porto: Afrontamento, 1977.

TYTELL, John. *The Living Theatre*. Arte, exílio y escândalo. Barcelona: BCN, 1999.

VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria – uma caetanave organizada por Waly Salomão*. 2 ed.

Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d. (1ª edição, 1971).

_____. *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.

VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972): engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba*. São Paulo:

FFLCH-USP, 2000. (Dissertação de Mestrado).

VINHAS, Manuel. *Profissão exilado*. Rio de Janeiro: Portugália Editora, 1976.

Referências da INTERNET

ALMEIDA, Luís Pinheiro de. *O “London London” de Zeca*. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/zeca/testemunho5.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2002.

ANÁLISE crítica do processo de incorporação de segmentos que se desligaram de outras organizações e da Ação Popular – 1983. Disponível em:

<<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/docshists/1983c.asp>>. Acesso em 04 abr. 2005.

ANOS 20 – VERDE-AMARELOS. Disponível em:

http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos20/ev_arteecultura_verdeamarelos.htm>.

Acesso em 25 abr. 2005.

ARMANDO Frutuoso. Disponível em:

<<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires51.asp>>. Acesso em 04 abr. 2005.

CANCIÓN del Sur. Disponível: <<http://www.jaivaamigos.com/discografia/id50.html>>.

Acesso em: 29 mar. 2005.

COIMBRA, Cecília. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722001000200003&script=sci_arttext&tlng=pt)

[73722001000200003&script=sci_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722001000200003&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em 13 nov. 2005.

CORREIA, Carlos. *Grândola, gravada às 3 da manhã*. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/zeca/testemunhos.htm>>.

Acesso em: 23 mai. 2002.

CUNHA, Isabel Ferin. A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2004.

DANTAS, Vera, VAZA, Marcos. *Interdito a todas as idades*. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/25abril/interditotods.htm>>.

Acesso em: 25 jun. 2002.

DESAPARECIDOS políticos - Francisco Tenório Júnior. Disponível em:

http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_desaparecidos/mor_francisco_junior.htm>. Acesso em 01 abr. 2005.

DESAPARECIDOS POLÍTICOS. Disponível em:

<<http://www.dhnet.org.br/memoria/tnmais/politico.html>> . Acesso em 04 abr. 2005.

DISCOGRAFIA José Afonso - Centro de Documentação AJA. Disponível em:

<<http://www.aja.pt/centrodedocumentacao/discografia.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2002.

DUARTE, António. *Liberdade para Sérgio Godinho.* Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/bases/godinho/liberdade.htm>>. Acesso em 12 jan. 2005.

LOS SUEÑOS de América. Disponível em:

<<http://www.jaivaamigos.com/discografia/id48.html>>. Acesso em: 13 mar. 2005.

MARELLI, Sergio. *Medios cómplices: Censura y autocensura durante la dictadura*

argentina. Disponível em: <<http://www.etcetera.com.mx/pag73ne41.asp>>. Acesso em 20 jul. 2005.

MATOS, Maurício. O poder do gesto em Fernando Lemos. Disponível em:

<<http://www.triplov.com/surreal/lemos.html>>. Acesso em: 27 set. 2005.

MILONGA, Silvia. Entrevista - Amadeu Amorim: a herança do N'gola Ritmos deve ser preservada. In: Casa de Angola. Disponível em:

<<http://www.casadeangola.org/FIGURAS/ngola.htm>>. Acesso em: 23 out. 2005.

MINISTÉRIO da Justiça - Pauta da Comissão de Anistia, datada de 23.02.2005. Disponível em: <<http://www.mj.gov.br/anistia/pdf/2005/plenario/Pauta2302.pdf>>. Acesso em 03 abr. 2005.

PALMAR, Aluizio. *Documentos revelam participação de Itaipu na Operação Condor.*

Disponível em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/Artigos.asp?Codigo=32>>. Acesso em 05 abr. 2005.

QUEM Somos: Conheça mais sobre a história da Universal Music. Disponível em:

<<http://www.universalmusic.com.br/quemsomos.asp>>. Acesso em: 06 jul. 2003.

TELES, Viriato. *Música Popular Portuguesa: Uma Bibliografia.* Disponível em:

<http://attambur.com/Recolhas/Bibliografia/MPP_uma%20bibliografia_fichas_de_leitura.htm

>. Acesso em 23 mai. 2004.

TERRORISMO Nunca mais. Disponível em: <<http://www.ternuma.com.br>>. Acesso em 29

mar. 2005.

THE LIVING THEATRE - historical notes. Disponível em:

<<http://www.livingtheatre.org/about/history.html>>. Acesso em 25 mar. 2005.

DISCOGRAFIA

25 de ABRIL de 1974 – *Cravos: as canções*. Lisboa: Companhia Nacional de Música/ Sony, nº. CNM BX 100, s./d. (Box com 4 CDs).

AFONSO, José. *Cantigas de Maio*. Orfeu/ Arnaldo Trindade. 33 rpm, stereomono, STAT 009, 1971.

_____. *Com as minhas tamanquinas*. Lisboa: Movieplay (Orfeu), n.º JA8008, 1996 (1976).

_____. *Contos velhos rumos novos*. Porto: Orfeu, 33 rpm, stereo, n. STAT-004, 1969.

_____. *Eu vou ser como a toupeira*. Movieplay, nº JA8005, 1996 (1972).

_____. *Venham mais cinco*. Orfeu, 33 rpm, nº. STAT-017, 1973.

Amália/ Vinicius – *Amália Rodrigues e Vinicius de Moraes*. Chantecler, 33 rpm, nº 4.33.503.001/2, 1978.

AZEVEDO, Geraldo. *A Luz do Solo*. Polygram/Barclay, 33 rpm, n.º 827.904-1, 1985.

_____. *Adoniran Barbosa*. Odeon, 33 rpm, stereo, nº SMOB-3877, 1975.

BELEN, Ana. *Grandes Éxitos*. Madrid: CBS, nº. 4625722, 1997.

BRANCO, José Mário. *Margem de certa maneira*. Lisboa: Sassetti, 33 rpm, stereo, nº. DP 020, 1972.

_____. *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. Lisboa: EMI/ Valentim de Carvalho, nº. 7243 8 35655 2 8, 1998 (1971).

BUARQUE, Chico. *Chico Canta*. Philips/ Polygram, nº. 510 008-2, 1993 (1973).

BUARQUE, Chico, BARDOTTI, Sérgio, ENRIQUEZ, Luis. *O Saltimbancos*. Phonogram/ Philips, 33 rpm, nº. 6349.321, 1977.

CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos canta a la juventud*. Rio de Janeiro: Sony Music (CBS), n. 721.266/2-492027, 1998 (1965).

CHAVES, Juca. *Ninguém segura este nariz*. Phonogram, 33 rpm, nº 2451501, 1974.

CÍLIA, Luís. *La poésie portugaise de nos jours et de toujours (mise en musique et chantée par Luís Cília)*. Paris, Moshé-Naim, 33 rpm, nº. MN-10002, 1967.

De Kalafe e sua Turma. *De Kalafe e turma*. Rozenblit, 33 rpm, nº. CS7018, s./d.

EU não sou cachorro não. Universal Music, 2004.

FAUSTO. *A Preto e Branco*. CBS, nº. 4661272, 1989.

FAGNER, Raimundo. *Traduzir-se*. Sony Music, nº. 138.238, 1993 (1981).

_____. *Homenagem a Picasso*. CBS. 33 rpm, stereo, n. 138.253, 1982.

GABRIELA: *trilha sonora original*. Rio de Janeiro: Som Livre, nº. 3013-2, 2001 (1975).

GODINHO, Sérgio. *Coincidências*. Polygram Portugal, nº. 518 872-2, 2001 (1983).

_____. *O irmão do meio*. EMI/ Valentim de Carvalho, nº. 7243 5 81793 2 3, 2003.

GONZAGA JR., Luiz. *De volta ao começo*. Rio de Janeiro: EMI, 33 rpm, stereomono, n. 064 422863D, 1980.

HAROLDO Lobo: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 33 rpm, stereomono, n. HMPB-15-B, 1977. (acompanha fascículo).

JAIME, Léo. *Rock Estrela: edição comentada*. Sony/ BMG, nº. 2 515615, 2004.

LEAL, Roberto. *Roberto Leal*. São Paulo: RGE/ Fermata, 33 rpm, stereomono, n. 303.0028, 1974.

LEÃO, Nara. *A senha do novo Portugal*. Portugal: Philips, 33 rpm, n. 6069111, 1974. (compacto simples).

LEGIÃO Urbana. *Uma outra estação*. EMI Brasil, n.º. 859321 2, 1997.

LOBO, Edu. *Cantiga de Longe*. CBD/ Elenco, 33 rpm, stereo, nº SE 1006, 1970.

LOPES-GRAÇA, Fernando. *Canções Heróicas – Canções Regionais Portuguesas*. EMI Classics, nº. 7 243 5 55501 2 5, 1998.

LOS JAIVAS. *Los Sueños de América*. Madrid: Movieplay, 33 rpm, stereo, 1979.

_____. *El Volantín*. Santiago do Chile: RCA, 33 rpm, stereo, 1971.

- MANOEL, Abilio. *América Morena*. Som Livre, 33 rpm, nº. 410.6010, 1976.
- MARQUES, Dércio. *Terra, Vento, Caminho*, Kuarup, KCD-134, 1997 (1977).
- MORON, Bibiano. *Alcabre*. Espana: CFE, 33 rpm, nº. ES-34124, 1977.
- MPB-4 Coringas*. Rio de Janeiro: Barclay Discos, 33 rpm, stereo, n. 823.330-1, 1984.
- Nana Chaves*, WEA/ Bandeirantes Discos, stereo, nº. BR 13013, 1980.
- Nova História da MPB - João Bosco e Aldir Blanc*. São Paulo: Abril Cultural, 33 rpm, stereo, nº HMPB-04, 1976.
- NOVA História da Música Popular Brasileira. *Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini*. São Paulo: Abril Cultural, 33 rpm, stereo, nº HMPB-49, 1978.
- PAREDES, Carlos. *Movimento Perpétuo*. Columbia, 33 rpm, nº. 8E074-40150, 1971.
- PASTOR, Luis. *Vallecas*. Madrid: Fonomusic, 1976.
- Phono 73: O canto de um povo 2*. Rio de Janeiro: CBD Phonogram, 33 rpm, stereo, n. 6349074, 1973.
- PONTES, Dulce. *Caminhos*. Alpha Music/ Movieplay, nº. 7896410698059, 2002.
- PONTES, Dulce. *O primeiro canto*. Polydor/ Universal Music, nº. 73145431352, 1999.
- Portugal canta e dança no Brasil: Douro – Coimbra – Algarve*. CBS/ Tropicana, v. 4, mono, nº 01147, 1972.
- REGINA, Elis. *Falso Brilhante*. Rio de Janeiro: Phillips, 33 rpm, stereo, nº 6349.159, 1976.
- _____. *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 33 rpm, stereo, nº 6349.032, 1972.
- _____. *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 33 rpm, stereo, nº 6349.121, 1974.
- _____. *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 33 rpm, stereo, 1973.
- RIBAS, Paula. *Fados Brasileiros*. Discos Marcus Pereira, 33 rpm, MPL-1012, 1975.
- RIBAS, Paula, N'GAMBI, Luís. *Portugal Hoje*. Discos Marcus Pereira, 33 rpm, nº. MPL 9330, 1974.
- RICARDO, João. *Musicar*. Polygram, nº. 6349 418, 1979.

ROGÉRIO, José. *Fios de Vida – José Rogério Licks canta Mário Quintana*, Porto Alegre, 1998.

_____. *Improviso*, Are Musik, LC-9084, 1988.

_____. *Música da Rua*, Are Musik, LC-9084, 1996.

_____. *Três Fontes*, Are Musik, LC-9084, 1991.

RPM ao Vivo, Epic/CBS, 33 rpm, nº. 144500, 1986.

SEIXAS, Raul, COELHO, Paulo. *O Rebu*. Rio de Janeiro: Som Livre, 33 rpm, stereo, nº. 403-6059, 1974.

SEIXAS, Raul. *Krig-há, bandolo!* Philips, 33 rpm, nº. 6349078, 1973.

SERRAT, Joan M. *Dedicado a Antonio Machado, Poeta*. Milán: Novola, 33 rpm, nº. NLX 1015, 1969.

VALENÇA, Alceu, AZEVEDO, Geraldo. *Quadrafônico*. Rio de Janeiro: Copacabana, 33 rpm, nº CLP11695, 1972.

ZÉ, Tom. *Palavra Cantada*. Trama, 2003, nº. T004/ 894-2.

LEVANTAMENTO DE FONTES/ PESQUISA DE CAMPO

BIBLIOTECAS CONSULTADAS

No Brasil:

Biblioteca do IFCH – UNICAMP; Biblioteca da UNESP/ Assis; Biblioteca do Arquivo Público do Estado de São Paulo; Biblioteca da FFLCH e da ECA da Universidade de São Paulo; Biblioteca Nacional e Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro); Biblioteca do Senado Federal e da Câmara Federal (em Brasília); Gabinete Português de Leitura (Recife); Biblioteca da PUC e da UFRGS (Porto Alegre).

Em Portugal:

Universidade de Coimbra, Universidade de Évora e Universidade de Lisboa, Rede de Bibliotecas Municipais de Lisboa, Biblioteca Municipal do Porto, Biblioteca Nacional (Lisboa), Biblioteca Museu da Resistência (Lisboa), Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Na Espanha:

Universidades de: Valladolid, Salamanca, Santiago de Compostela e Complutense de Madrid; Biblioteca Nacional de España.

ARQUIVOS PÚBLICOS E PRIVADOS

No Brasil:

Arquivo Nacional de Brasília/DF e do Rio de Janeiro;
CEDAP/ UNESP-Assis;
Arquivos dos DOPS de Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba.

Em Portugal:

Associação José Afonso – AJA (Lisboa)
Centro de Documentação 25 de abril (Coimbra)
Fundação Mário Soares (Lisboa)
Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo (Lisboa): Censura e PIDE.
Museu da República e da Resistência (Lisboa)

Rede Municipal de Bibliotecas de Lisboa.

Na Espanha:

Archivo General de la Administración (Madrid);

Arquivo pessoal do cantor Benedicto García Vilar – Galícia/ Espanha;

Archivo de la Guerra Civil Española (Salamanca).

ENTREVISTAS GRAVADAS

Alípio de Freitas – Lisboa, 27 nov. 2004 - apesar de não ser músico, o ex-padre português foi amigo de alguns músicos, como José Afonso que lhe escreveu uma música quando da sua prisão no Brasil por ser um dos organizadores das Ligas Camponesas e por ter participado da guerrilha urbana. Outro fato é que foi padrinho de um casamento que teve como madrinha Elis Regina, que, segundo ele, meses antes de morrer, havia lhe falado que gravaria José Afonso e que também afirmou ter contribuído financeiramente com grupos armados de esquerda. É sempre lembrado como um dos suspeitos de ter arquitetado o atentado ao Aeroporto de Guararapes em que o Presidente era o alvo principal, em 1966.

Benedicto Garcia Vilar – Na Galícia/ Espanha, 30 out. 2004 - Músico galego, o líder da chamada *Nova Canção Galega* e o responsável pela inserção dos músicos portugueses na Galícia na década de 1970, tendo acompanhado José Afonso em inúmeros espetáculos pela Espanha, Portugal, França, Suíça, entre outros;

Francisco Fanhais – Lisboa, 13 nov. 2004 - Ex-padre que foi expulso da Igreja por suas atividades de cantor de protesto e de opositor político ao regime salazarista e marcelista. Foi um dos mais freqüentes companheiros de José Afonso em apresentações por todo Portugal e pelo exterior. Foi, durante os últimos anos da ditadura, um dos mais vigiados músicos pela PIDE/ DGS. Hoje é professor de música e continua participando de espetáculos comemorativos ao 25 de Abril em Portugal e em outros países europeus;

Geraldo Azevedo – Rio de Janeiro, 24 mar. 2005 - importante compositor brasileiro, parceiro de Geraldo Vandré e preso duas vezes no Brasil pelo CENIMAR e pelo DOI- CODI, onde foi torturado e testemunhou a morte de outro preso político. Em Recife, durante sua atuação no movimento estudantil compôs um grupo musical ao lado de Naná Vasconcelos e Teca Calazans;

José Jorge Letria – Lisboa, 16 nov. 2004 - Músico, estudioso da canção de protesto, jornalista e ator de teatro no período, um dos mais citados nos processos de censura e um dos jornalistas

que participaram da organização da Revolução. Hoje é o vice-presidente da Sociedade Portuguesa de Autores;

José Mário Branco – Lisboa, 17 nov. 2004 - ex-ativista do PCP durante a ditadura, ex-presos político, fugiu para o exílio na França e foi responsável por uma “revolução” na canção portuguesa com o lançamento de seu disco *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971), além de seu trabalho como arranjador do também inovador disco de José Afonso, e do mesmo ano. Considerado pelos músicos, ao lado de José Afonso e Sérgio Godinho, como um dos grandes responsáveis pela moderna canção portuguesa;

José Rogério Licks – Rio de Janeiro, 23-24 mar. 2004 - Músico natural do Rio Grande do Sul e que esteve exilado no Chile, Argentina e Alemanha Ocidental;

Luís Cília – Lisboa, 29 set. 2004 - Músico, exilado em Paris e o primeiro a compor canções contra a guerra colonial, sendo no início da década de 1960 o maior nome no estrangeiro da canção de protesto portuguesa, realizando inúmeros shows pela Europa, inclusive ao lado do espanhol Paco Ibáñez. Foi o responsável pela inserção do músico cubano Carlos Puebla na Europa, ao trazer um fonograma de Cuba, com a canção *Hasta Siempre*, gravada na França e rapidamente elevada a ícone da canção de protesto. Hoje, o músico trabalha na criação de trilhas para teatro, dança, cinema e televisão;

Manuel Freire – Lisboa, 23 nov. 2004 – Músico e autor de um dos maiores sucessos radiofônicos da canção portuguesa, bem característica das canções interventivas de então, também foi muito citado nos processos da PIDE/ DGS por suas atividades musicais de oposição. Hoje é o Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores;

Raul Ellwanger – Garopaba/ SC, 04 jan. 2006 - Também músico gaúcho, muito procurado pelo DOPS e exilado na Argentina. Teve suas canções gravadas por Pablo Milanés, Mercedes Sosa, Beth Carvalho e Elis Regina.

Ricardo Vilas – Paris, 14 set. 2004 - Músico brasileiro e um dos ex-integrantes do grupo musical *Momento Quatro*, de fins da década de 1960, e que ingressou na luta armada contra a ditadura brasileira, sendo preso. Foi um dos trocados no seqüestro do embaixador norte-americano em 1969 e foi exilado no México e depois na França. Neste país, teve contato com músicos portugueses, entre eles o músico Luís Cília, que contribuiu para a assinatura do primeiro contrato de Vilas (ao lado de sua então esposa Teca Calazans) com uma gravadora francesa. Também participou de inúmeros movimentos em Paris de solidariedade às causas sociais e de anistia. Também teve contato com o músico português Vitorino. Ao voltar ao Brasil, no início da década de 1980, atuou na direção musical de dois programas de televisão

da Rede Globo, o *Sítio do Pica Pau Amarelo* e no *Globo de Ouro*. Em fins da década de 1980 decide voltar a viver em Paris;

Sérgio Godinho – Lisboa, 20 out. 2004 - Músico e ator português, exilado na França (onde atuou na peça *Hair*) e no Canadá. Viveu alguns meses no Brasil quando fazia parte do grupo teatral internacional *Living Theatre*, até que a companhia fosse presa em Minas Gerais, acusada de porte de drogas. Foram meses de prisão, o que rendeu uma expulsão sumária de todos os atores estrangeiros, em resposta às campanhas internacionais pela libertação do grupo. Foi preso novamente no Brasil, sendo desta vez torturado. É considerado o maior compositor e intérprete da canção portuguesa em atividade;

Vitorino – Lisboa, 20 out. 2004 - Músico e ex-militar que viveu em Paris e teve contato com alguns músicos brasileiros nas apresentações contra as ditaduras e pela anistia em Portugal e no Brasil. Estudioso da música popular portuguesa e um dos mais produtivos músicos em atividade no país.

DEPOIMENTOS INFORMAIS

Em Portugal:

Ana Maria Colling – Coimbra, 2004 - Historiadora brasileira que trabalhou com a documentação do DOPS do Rio Grande do Sul, em particular, abordando a resistência das mulheres na luta contra a ditadura brasileira, tema central de seu livro citado na bibliografia e no corpo do texto. Nossa conversa ocorreu em Coimbra durante o VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, em 2004, numa mesa que discutia os papéis das mulheres na clandestinidade no Brasil e em Portugal;

António Brotas – Lisboa - Ex-preso político na PIDE e no DOPS/ Pernambuco;

António Loja Neves – Lisboa - Jornalista e produtor cultural e que, na década de 1970, organizou inúmeros shows dos cantores de intervenção;

Carlos do Carmo – Lisboa/ Cintra - Cantor e o grande nome do fado português, como intérprete e estudioso;

Eduardo Raposo – Lisboa - Historiador da música portuguesa e autor da única dissertação sobre a canção de intervenção portuguesa;

Isabel do Carmo – Lisboa - Ex-presa da PIDE e ex-militante de organização armada de esquerda.

Ivan Lins – Cintra, 2004 - Músico brasileiro que manteve contatos com músicos portugueses depois do 25 de abril;

João Afonso – Lisboa - Músico e sobrinho de José Afonso, desenvolve projetos em Portugal e Espanha ao lado músicos como o brasileiro Chico César;

João Medina – Lisboa - Historiador especialista em Salazar e cultura portuguesa contemporânea;

José Fanha – Lisboa - Poeta e organizador de espetáculos em Portugal;

José Viale Moutinho – Lisboa - Jornalista e especialista em música popular portuguesa;

Luis Pastor – Lisboa - Cantor espanhol e parceiro de inúmeros músicos portugueses, em particular Zeca Afonso;

Miguel Urbano Rodrigues – Lisboa - Jornalista, ativista internacionalmente conhecido e ex-presos no DOPS de São Paulo, irmão do escritor Urbano Tavares Rodrigues;

Ruben Carvalho – Lisboa - Estudioso da música popular mundial e diretor musical da *Festa do Avante* do PCP;

Urbano Tavares Rodrigues – Lisboa - Escritor e jornalista, autor de poemas musicados e ex-presos político em Portugal e cuja ficha política consultamos no arquivo da PIDE;

Viriato Teles – Lisboa - Jornalista, produtor de TV e historiador da música portuguesa;

No Brasil:

- Pessoalmente:

João Bosco – Toledo/ PR - Cantor brasileiro que participou do disco de Sérgio Godinho intitulado *Coincidências*;

João Carlos da Silva – Cascavel/ PR - Professor universitário e ex-radialista da *Rádio Cultura* da cidade de Maringá, Paraná, durante a transição democrática. Relatou ao autor que inúmeros discos tinham faixas riscadas, tanto pelas proibições da Censura quanto pela posição política da diretora da empresa em questão e que isso era comum também em outras rádios;

Paulo Thiago de Mello – Rio de Janeiro - Jornalista brasileiro do jornal *O Globo*, sobrinho do poeta Thiago de Mello e primo do músico Manduka (Alexandre Manuel Thiago de Mello), sobre quem prepara um livro e que está montando um projeto de documentário junto com o filho de Glauber Rocha, o Erik Rocha;

- Por correspondência eletrônica:

Crispin del Cistia – Ex-integrante da banda que acompanhava Elis Regina, como no espetáculo *Falso Brilhante*.

Eliana Lorentz Chaves (Nana Chaves) – Cantora, ex-integrante da VPR, ex-presa política, exilada na Argentina e participante do grupo musical Caldo de Cana. Hoje atua no campo da Psicologia.

Imyra - Filha do músico Taiguara que repassou uma série de documentos e informações sobre seu pai.

Ruy Faria – Ex-MPB-4, um dos maiores agitadores culturais no campo da música desde fins da década de 1960.

Tânia Pinto – Professora de Comunicação e esposa do músico João Ricardo (Secos & Molhados) e que intermediou seu breve depoimento ao autor.

Por via telefônica:

Leopoldo Paulino – Músico, ex-integrante da ALN e vereador.

Abílio Manoel – Músico português radicado em São Paulo desde a infância, ex-participante de festivais da canção, radialista e diretor de cinema.

Décio Marques – Músico com forte inserção nas raízes populares brasileiras e na nova canção latino-americana, um dos que mais gravou os músicos portugueses no Brasil.

Frederico Mendonça (ou Fredera) – Ex-integrante do grupo Som Imaginário, atua na área da música instrumental e escreveu um livro sobre o desaparecimento de seu amigo Tenório Jr. na Argentina.

PALESTRAS ASSISTIDAS EM PORTUGAL

António Lobo Antunes

José Saramago

Urbano Tavares Rodrigues

Miguel Urbano Rodrigues

Ramalho Eanes

Ruben de Carvalho

ANEXOS

Relação das canções portuguesas ou brasileiras em homenagem a Portugal, lançadas no Brasil pela Gravadora Marcus Pereira:

PORTUGAL HOJE - Paula Ribas e Luís N'Gambi - 403.5018 (RCA) / MPL-1010 (Copacabana 1) / MPL-9330 (Copacabana 2) LP

- 001. Grândola, Vila Morena (José Afonso)
- 002. Eu vou ser como a toupeira (José Afonso)
- 003. Maria Faia (adapt. e arr. Luís N' Gambi)
- 004. Epígrafe para a arte de furtar (Jorge Sena; José Afonso)
- 005. Canto Moço (José Afonso)
- 006. Traz outro amigo também (José Afonso)
- 007. Avenida de Angola (José Afonso)
- 008. Por trás daquela janela (José Afonso)
- 009. Moda do Entrudo (adapt. e arr. Luís N' Gambi)
- 010. No comboio descendente (Fernando Pessoa; José Afonso)
- 011. Canção do Desterro (José Afonso)
- 012. A caminho de Urga (José Afonso)

FADOS BRASILEIROS - Paula Ribas - 403.5020 (RCA) / MPL-1012 (Copacabana 1) / MPL-9331 (Copacabana 2) LP, 1975.

- 001. Saudades do Brasil em Portugal (Vinicius de Moraes; Homem Cristo)
- 002. As mãos que trago (Cecília Meireles; Alain Oulman)
- 003. Calvário (Marcos Calazans; Cau Pimentel)
- 004. Tremendos enganos (Walter Marques)
- 005. Saudade-esperança (Chico Alves; Luiz Iglésias)
- 006. Fado Tropical (Chico Buarque de Holanda; Rui Guerra)
- 007. As dádivas (Carlos Pena Filho; Eduardo Gudin)
- 008. Naufrágio (Cecília Meireles; Alain Oulman)
- 009. A solidão e sua porta (Carlos Pena Filho; Luís N'Gambi)
- 010. Argonautas (Caetano Veloso)
- 011. Francisca Santos das Flores (Dorival Caymmi)
- 012. Barco negro (Caco Velho; Piratini)

Letras de canções de José Rogério Licks (Gaúcho) que fizeram parte dos shows do Caldo de Cana, fornecidas pelo autor e com comentários deste:

1-Canción del refugiado (Tierra mía) –

“Era a que abria o show no Teatro Latino em Buenos Aires”.

Sí, esta tierra es tan linda,
 su pueblo es tan pueblo como el de mi hogar...
 Sí, yo agradezco esta tierra
 vivir nuevamente y de nuevo esperar...
 Pero es que allá he dejado
 la gente sufrida que me acompañó.
 Allá quedaron mis muertos
 en la tierra herida de amor que cayó.
 Tierra lejana y tan mía,
 escupida de agravios no más estarás.
 Y en la semilla de sangre
 de todos tus muertos
 renacerás,
 renacerás.

2 - A Travessia do Mar – “Na iminência de partir para o exílio”.

Vamos seguindo...
 Vamos seguindo esta caminhada pro mar.
 À beira deste caminho
 os gritos debaixo das pedras não param de gritar...
 É tudo o que temos prá levar
 do tempo da grande promessa,
 dos punhos erguidos no ar...
 O sangue ficou derramado nas ruas
 e ninguém vai apagar.
 Vamos seguindo...
 Vamos seguindo esta caminhada pro mar.

3 - Catavento da Esperança – “Rabiscada a bordo do avião rumo à Alemanha”.

Monstro sonâmbulo,
 Este avião aonde me levará?
 Vejo luzes lá embaixo,
 Pode ser o meu lugar...

Ou ilha perdida
 No turbilhão desta noite
 A me esperar...

Daqui de cima
 Minha vida se resume,
 Lá embaixo está o Bojador
 E eu vou sonhando um novo amor

Capaz de afagar

As minhas mãos imprudentes
Sem perguntar...

Sem se inquietar
Com o que vem pela frente,
Sei que num dia radiante
Eu voltarei pro meu lugar.

(A loura serpente
com sua bandeija de ouro
já vem aí me tentar)

Rosa dos mistérios,
Dos meus tempos de criança,
Catavento da esperança
Tá girando, tá dizendo:

A estrela abrirá
Caminho na escuridão
Prá me beijar.

Um beijo merecido
Prá quem vai perder seu lar
E aí vai sonhando com pescar
Da profundidade abismal:

Navios afundados
E os corpos dos afogados
Das guerras do bem contra o mal.

Mulher da Erva (José Afonso)

Velha da terra morena
 Pensa que e já lua cheia
 Vela que a onda condena
 Feita em pedaços na areia

Saia rota
 Subindo a estrada
 Inda a noite
 Rompendo vem
 A mulher
 Pega na braçada
 De erva fresca
 Supremo bem

Canta a rola
 Numa ramada
 Pela estrada
 Vai a mulher
 Meu senhor
 Nesta caminhada
 Nem m'alembra
 Do amanhecer

Há quem viva
 Sem dar por nada
 Há quem morra
 Sem tal saber
 Velha ardida
 Velha queimada
 Vende a fruta
 Se queres comer

A noitinha
 A mulher alcança
 Quem lhe compra
 Do seu manjar
 Para dar
 À cabrinha mansa
 Erva fresca
 Da cor do mar

Na calçada
 Uma mancha negra
 Cobriu tudo
 E ali ficou
 Anda, velha
 Da saia preta
 Flor que ao vento
 No chão tombou

No Inverno
 Terás fartura
 Da erva fora
 Supremo bem
 Canta rola
 Tua amargura
 Manhã moça
 ... nunca mais vem.

Artigo de Cristina Porta sobre exilados que estavam na Embaixada da Argentina e que ao chegarem á Argentina ficaram presos num hotel de Ezeiza:

UN NACIMIENTO EN EZEIZA

Esta es la historia de las circunstancias en que nació una niña en el Hotel Internacional de Ezeiza, convertido en cárcel, en Buenos Aires, República Argentina, en los primeros días del mes de octubre de 1973.

Fue en el momento en que pasaron diciéndonos que cantáramos más alto, más fuerte, fue ahí que empezó a nacer.

Estábamos como siempre, como todos los días desde que habíamos llegado y nos habían metido de a cuatro en habitaciones para dos, de a seis en las que eran para tres; sólo que ya habían pasado los días en que, dos veces en el transcurso de la noche, abrían a patadas (a botazos, debiera decir) las puertas de los cuartos, encendían la luz y, apuntándonos, nos contaban en voz alta y concluían a los gritos “están todos”.

¿Pensaban que podíamos fugarnos? Evidentemente sí.

Estábamos como siempre, sentados en el piso del pasillo en grupitos diversos.

No eran fogones o cosa por el estilo lo que nos agrupaba.

No hay fogones en los hoteles; como tampoco había ningún hogar a leña, puesto que el ámbito de circulación que teníamos permitido se reducía a los dormitorios, el pasillo y un comedor inventado en la planta baja, a la que accedíamos sólo a la hora de las comidas que eran tres: desayuno, almuerzo y cena, si es que así se les podía llamar, dada la infame calidad de lo poco y nauseabundo que nos servían, pero esto es otra historia, y no quiero desviarme porque ya pasaron 30 años y los recuerdos están siempre ahí, pero a veces disparan como si mi cabeza los asustara, y quiero contar cómo fue que empezó a nacer.

Los “fogones” eran los temas de conversación, eran las diferentes filiaciones políticas, eran las nacionalidades, y eran las guitarras que nos habían permitido sacar de Chile cuando el ciclón del golpe de estado del 11 de septiembre del 73 nos arrancó de cuajo y nos dispersó por el mundo.

En las circunstancias que narro, éramos unos cuarenta, no recuerdo exactamente.

En realidad, los que tenían guitarras eran, mayoritariamente, brasileros y chilenos.

Los uruguayos y argentinos (a estos últimos los liberaron enseguida, al fin y al cabo estaban en su patria, bueno fuera que no) que yo recuerde, no teníamos ningún instrumento musical.

Eso fue lo que determinó que empezáramos a mezclarnos, las guitarras nos juntaron en voces rioplatenses, chilenas, brasileras, cubanas, colombianas, peruanas. Y así, en aquella torre de babel donde el colonialismo había plantado el huevo idiomático, las habitaciones y el largo corredor se convirtieron -pese a la presencia de los soldados armados con ametralladoras- en peñas donde Latinoamérica insurrecta, prisionera en el Hotel Internacional del aeropuerto de Ezeiza, resistía a la desolación, el miedo y el desamparo.

Fue un mediodía, o tal vez una tarde - cuando arremolinados en grupitos cantábamos canciones de Vinicius, de Víctor Jara, de Toquiño, de Violeta Parra, de Viglietti, de Soledad Bravo, de Zitarrosa, que un par de compañeros empezaron a pasar y a pedirnos, en voz baja, que cantáramos más fuerte, más alto.

En el momento no supimos de qué se trataba, pero algo en el pedido, tal vez lo perentorio del tono, quizá aquella confianza de gente acostumbrada a responderle a la vida desde lo colectivo, lo solidario, hizo que aceptáramos con naturalidad el asunto.

Al fin y al cabo la situación toda, era muy loca, ya que nadie entendía porqué la embajada argentina nos había asilado- y embarcado en un avión de la Fuerza Aérea que nos llevó por

encima de los Andes con una ración de un huevo duro por cabeza (yo le di el mío a un flaco que estaba sentado a mi lado con cara de “me muero”, lo cual no me convierte en heroína, sino en alguien que tenía el estómago ahído de miedo y obedecía a reflejos de compañerismo) para dejarnos presos ni bien pusimos un pie en territorio argentino, el 1 de octubre de 1973.

En la desesperada búsqueda de salvación, jugaba la esperanza de que llegábamos al territorio de un pueblo que esperaba, eufórico, la llegada del General Perón para terminar con años de dictadura crónica. ¿Salíamos del infierno para caer en el purgatorio?. Aparentemente sí.

Los análisis sobre coyuntura de transición y las complejidades de la política argentina, fue algo que empezamos a vislumbrar mientras esperábamos en fila -apuntados por soldados armados a guerra- para ser interrogados, fichados y fotografiados (cuatro de perfil y cuatro de frente) desde que aterrizamos a la medianoche, hasta que nos mandaron a dormir, cinco horas después.

Cantamos, entonces, cada vez más alto, más fuerte. Cuando aquello era ya un coro donde retumbaban voces de todos los rincones y las guitarras (y alguna que otra improvisada maraca brasileira) se desgañitaban en medio de una incógnita indomable, pasaron nuevamente los compañeros. Y dijeron.

-Ya pueden aflojar. El hijo de Francisco y Cristina ya nació. Es una nenita.

Hubo, si es que hubo, una fracción de silencio por el que se filtró el vagido de la nueva compañerita de exilio.

Inmediatamente, de algún lado se elevó una voz que empezó a cantar “Palabras para Julia”.

Las voces galopaban a lo largo del pasillo donde los soldados se revolvieron inquietos.

“Y si algún día te sientes perdida o sola

acuérdate lo que un día yo escribí

pensando en ti, pensando en ti

como ahora pienso...”

Y más allá, sonaba una canción de Viglietti...

“Niño, mi niño, vendrás en primavera te traeré

gurisito lindo, collar de madre selvas yo te haré”

Y fue una fiesta, cargada de incertidumbres, de locura, de atropellados temores, de preguntas sin respuestas, pero fue.

Fue la fiesta de los naufragos que éramos, con un bote salvavidas, al menos para Francisco y Cristina, sobrevivientes del golpe de estado uruguayo y luego del chileno.

Le habíamos ganado a la orden de las autoridades de inmigración quienes le habían prohibido a la madre que parieran su hijo en Argentina, no fuera cosa que tuvieran que otorgarle el derecho (constitucional) de permanecer en el territorio de su hijo argentino, argentinita, dado el resultado.

Debo decir que, ante las presiones recibidas por los padres para que abandonaran el país antes del parto, la fecha del mismo había sido alterada en las declaraciones y que, para más seguridad, la mayoría de nosotros ignoraba (pese al tamaño del vientre de la compañera) la proximidad del nacimiento.

El parto se realizó en una de las habitaciones del hotel, en una cama común. Asistieron a la compañera, la médica-ginecóloga a quien permitían entrar para los controles rutinarios, y otro médico que ingresó al hotel ocultando su condición de tal.

Finalmente, luego de casi un mes de confinamiento, alrededor del 30 de noviembre el parlamento votó un Habeas Corpus y nos dieron la salida, no así la residencia.

Fueron muchos los que nos visitaron, ayudaron y abogaron por nosotros en casi un mes que estuvimos en el cuartel de lujo.

Recuerdo a Zelmar Michelini, y Enrique Erro, parlamentarios uruguayos, a quienes el régimen de facto instituido en Uruguay en ese año de 1973 obligaba a permanecer en Argentina (el primero de ellos asesinado luego en el año 1976); los argentinos Héctor Sandler,

abogado y diputado nacional, así como Eduardo Luis Duhalde, abogado defensor de presos políticos durante la dictadura de Onganía y otro abogado, de apellido Yacub, quien más adelante fue “desaparecido”. Y como éstos, tantos otros argentinos como ellos, de corazón–cabeza sin fronteras, cuyos nombres la memoria me escamotea, y que estén donde estén, ojalá puedan disculparme.

Cuando nos liberaron, a condición de abandonar de inmediato el territorio argentino, iniciamos un largo peregrinaje en busca de soluciones para quedarnos, pero esa es otra historia.

Yo tenía veintiún años, cumplidos en julio de ese mismo año, en Santiago de Chile.

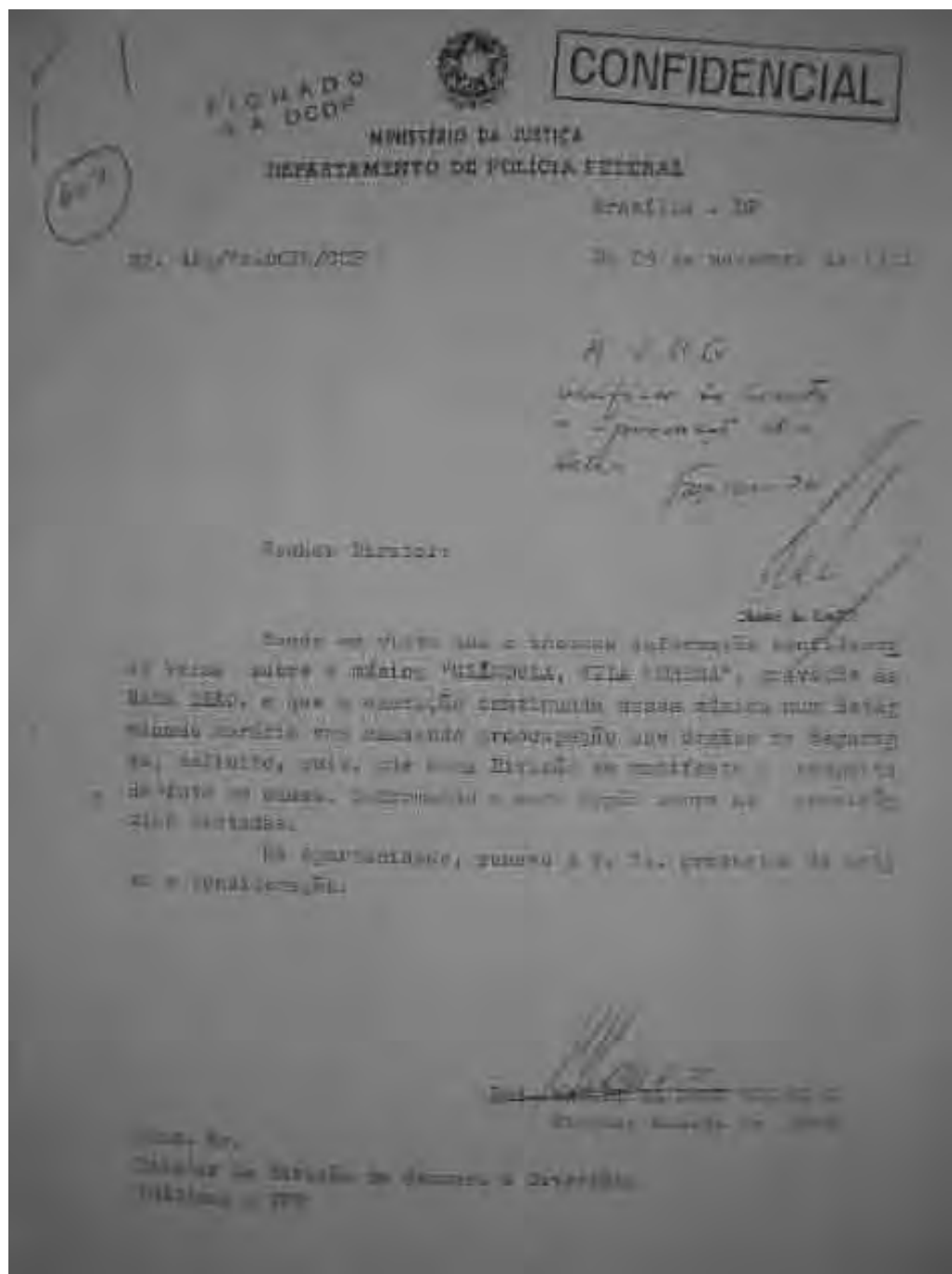
Cristina Porta / escrito en el año 2003.

Escritos Documentales/ Ediciones del Movimiento, 2004.

EXEMPLOS DE DOCUMENTOS

DA CENSURA E DA REPRESSÃO

DO BRASIL E DE PORTUGAL



FONTE: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional/ Brasília

MINISTÉRIO DA CULTURA
DEPARTAMENTO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
CIE

BRASÍLIA, DF 25 de Novembro de 1964

INFORMAÇÃO N.º 2002 /S-102-AB-CIE

A. EXISTÊNCIA: "GUERREIRA, VILA HERENA" - RÁDIO
B. GÊNERO: III EX
C. DURAÇÃO: 5:14/45 - DFF
D. MÚSICA: ANTERIOR
E. DISTRIBUIÇÃO:
F. ANEXO:

REGISTRO

1. A música "GUERREIRA, VILA HERENA", gravação de TAMI IERÓ, faz a conta para o documentamento da Revolução de 1964, e hoje, representa aquele país como um símbolo nacional.

2. Esta música vai sendo tocada com insistência, diariamente, no Rádio Continental de PORTO ALEGRE, no horário das 12,00 às 13,00 horas.

FONTE: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional/ Brasília

Confidencial

Ofício nº 047/73-DOUF

13 de janeiro de 1973

À: Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas

À: Ilm. Sr. Diretor da D O P E

À: Submetimento e informação - Fax -

Senhor Diretor:

Em resposta ao ofício nº 145/74-DOUF/DOF, de 09 de novembro último, informo a Vossa Senhoria que a letra musical "JOMBUOLA, VILA MORENA", de José Afonso e gravada por Roberto Leal, foi liberada pela SR/DE em 20.05.74.

2.

Segue, anexo, cópia da referida letra.

Na oportunidade renovo a Vossa Senhoria os meus protestos de elevada estima e distinta consideração.

ROBERTO LEAL
Diretor da D O P E

BA/SUR/RIAT/DSI

À

Os. Gacis Sansetti e Os. Ids.

Av. Conselheiro Ferreira de
Souza, 25-A e B

LIBRERIA

Em referência às cartas de V. Exa. de 28 de Agosto p.p. e de 4 de corrente, cumpre-se informar que, lidos atentamente os poemas que nelas se referem, antecede-se superiormente o seguinte:

OS RIOS NA MEMÓRIA

Não deve ser suscitado
e ter-se-á este texto
cortado.

RESÍDUOS

O LIXILÃO DA PROSTITUTA

PAINEL DE PRIMEIRA INSTÂNCIA - Estes versos vão
seguimento cortado e não
deverá ser publicado.

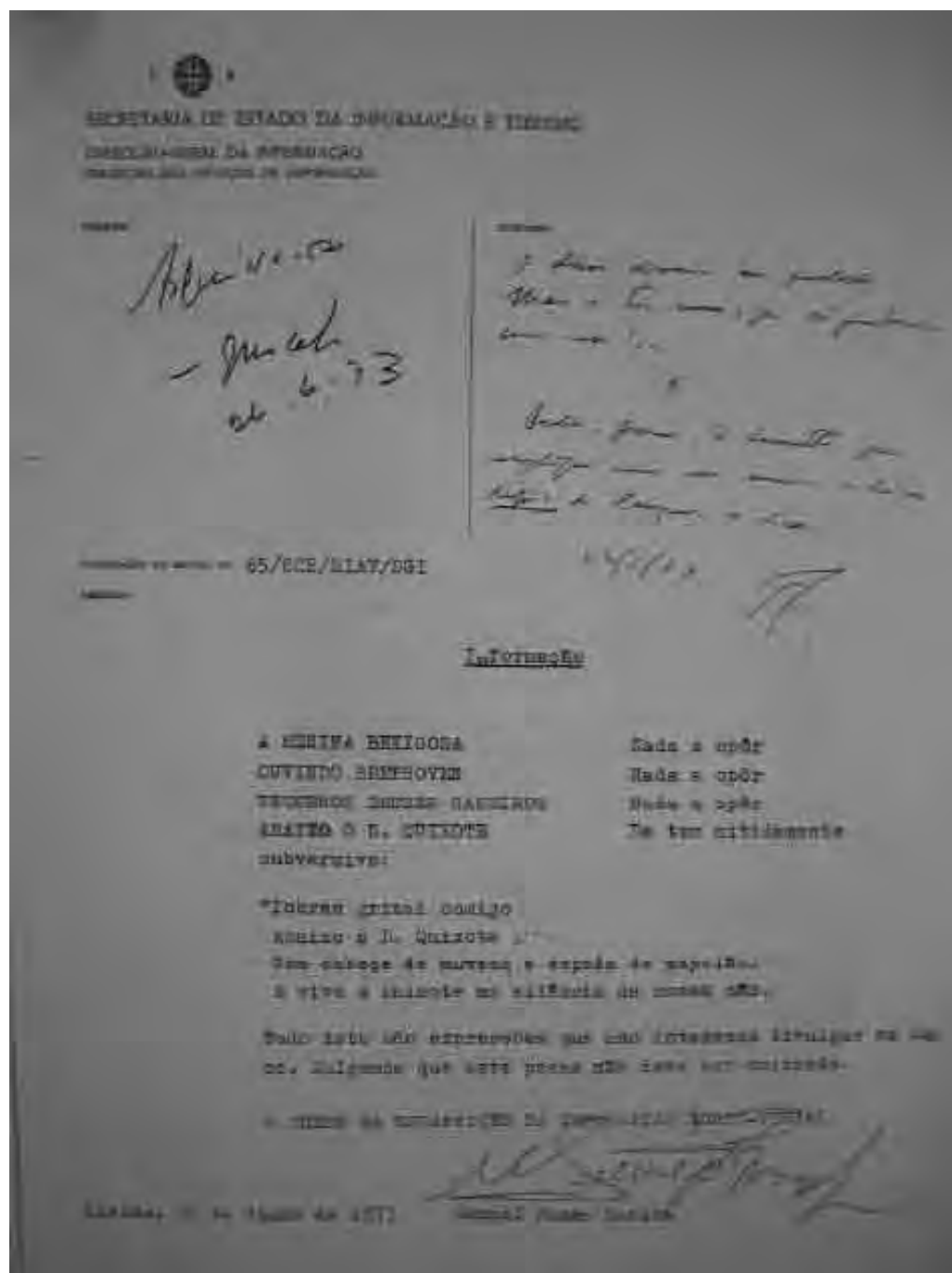
Esperando que V. Exa. compreenda as razões porque
se eliminam estes versos, aproveito a oportunidade para apre-
santar a V. Exa. as mais melhores cumprimentos.

A tua de Agão

Libra, 24 de Setembro de 1973

O CHEFE DA SUPLENÇÃO DA INFORMAÇÃO ANEXO-VISUAL

Manoel Gomes Batista



FONTE: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo - Arquivo da Censura

GOVERNAMENTO DO BRASIL
MINISTÉRIO DA DEFESA
SECRETARIA DE DEFESA NACIONAL
Sub-Secretaria
CONTABILIDADE

2ª - 514/02
 7ª - 122/76-2.75

Rio de Janeiro
 Diretor Geral de Segurança
 - LITBIA -

Data: 14/02/76
 Nº de Processo: 514/02
 Nº de Documento: 112877

Assunto: 1. TERMO DE PAGAMENTO

Refª: a) Nota Nº. 0025/02/009.14.001 de 24.08.75 (DMS) de PAGAMENTO
 b) Oficial W. DO-2.7.12) da ATIVIDADE de DMS.

1. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica.

2. Sua assessoria especial participou o Excmo. Sr. W. DO-2.7.12), em 24.08.75, e sobre o pagamento que atualmente fazem pagamento jurídico.

3. A referida assessoria tem sua informação de natureza militar, de sua natureza de pagamento jurídico, e sua personalidade.

4. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

5. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

6. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

7. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

8. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

9. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

10. Sobre o pagamento de que o Sr. W. DO-2.7.12) de 24.08.75, do Regimento de Lanciros e Arqueiros, COMANDANTE W. DO-2.7.12), tem tomado parte em repetições entre os conteúdos tidos de índole jurídica, e sua personalidade.

A. W. DO-2.7.12)
 Diretor Geral de Segurança
 11.08.76

SECRETARIA DE DEFESA
DEFESA NACIONAL
CONTABILIDADE

FONTE: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo - Arquivo da PIDE/ DGS

12/10/37-27 (2)

MINISTERIO DO INTERIO
POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA DE ALGODRA
ESTADO DE ALGODRA
CALLE CORONEL 2 FOLIA 100000

Excmo. Senhor
Chefe do Estado Maior
de V. E. M.

PARA CONHECIMENTO:
Excmo. Senhor
Governador Civil do Distrito de ALGODRA
Diretor-Geral de Segurança - ALGODRA

260/79-M.R.P.
20.61.00

Assunto: ESPETÁCULO DE COIDES DOS ARABES

Foi encaminhado de Sua Excelência o General Comandante-Geral e Cias
comandantes, desta entre a W.R.P., fotocópia do relatório elaborado pelo Sr.
Sr. Comandante de 1ª. Divisão, desta Polícia, referente à festa como festi-
vem e espetáculos antes realizados no Coliseu dos Arabes, pela Casa de In-
cumbência.

Isentinas fotocópias são enviadas ao S.C.I. e S.C.R.

D. COMANDANTE
[Assinatura]

Reitor do Departamento
General de Inf.

IN/AL

EX-100000-27-100000

FONTE: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo - Arquivo da PIDE/ DGS

9-2-5 323

ORDEN DE INTERNAMENTO

Ver da entrada na cadeia de Carina

Regime isolamento noturno - o arguido JOSÉ MIGUEL CARQUEIRA

ALBERTO DOS SANTOS "O JOSÉ APOCALIPSE"

no estado de casado

agente da promoção artificial

em 21 dias de idade, nascido em 2 de Agosto de 19 12 natural

da freguesia de Clérigos - conhecido

de Aveiro - filho de José de

António Afonso dos Santos - e de Maria dos

dos Santos - residente

em Avenida Rodrigues Santos lote 10-12, Seq. 1, em Estôbal

de nacionalidade portuguesa - II 1 a

de 10, do Arquivo de Identificação de

Nome de alcunha:

O INSPETOR GERAL

FONTE: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo - Arquivo da PIDE/ DGS

Processo n.º _____
 de Direcção 251/75-2000

25 de Abril de 1975

Direcção Geral de Segurança

(1) DIRECÇÃO GERAL DE SEGURANÇA

Acusação ou motivo de prisão

ACTIVIDADES SUBVINA E SUBVINCIA DO INYAL

Arguido

JOSÉ MARILUX, nascido a 10 de Maio de 1920, em Lisboa

AUTUAÇÃO

Aos vinte e cinco dias do mês de Abril de mil novecentos e setenta e três, nesta localidade de Lisboa, e no Serviço de Segurança, da Direcção Geral de Segurança, da qual se encontram os seguintes dados:

que se trata de um homem, de nome José Marilux, nascido a 10 de Maio de 1920, em Lisboa, e que se encontra em prisão preventiva.

Assinado de escrito e autografiado e assinado:

[Assinatura]
 agente

(1) Omissa Deliberação da Direcção-Geral de Segurança
 (2) Omissa Deliberação da Direcção-Geral de Segurança

FONTE: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo - Arquivo da PIDE/ DGS

POLÍCIA INTERNACIONAL (a) Boletim de Informação n.º 494979
 DEFESA DO ESTADO

Respectante a Sérgio de Barros Godim

Filho de Fernando Verdial de Magalhães Godim 28/2/61

e de Amélia Ferreira de Barros Godim

Nascido a 31, 8, 1945 em Santo Ildefonso - Porto

Profissão Estudante Estado Solteiro

Bilhete de Identidade n.º _____ emitido em _____ / 19____

Arquivo de Identificação 1

Residente Rua Fernão Vaz, Dour. 11 - Lordelo - Porto

REGISTO Nº43272/30-11-66-I-MINISTERIO DO EXERCITO-
 DIR COÃO DO SERVICO DE PESSOAL-
 REPARTIÇÃO DE RECRUTAMENTO.-
 A fim de frequentar o COM.-A3

FONTE: Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo - Arquivo da PIDE/ DGS

16.284

SERGIO GÓDINHO

DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL

16312

FICHÁRIO INDIVIDUAL

Nome: SERGIO GÓDINHO

Data: 21-2-72

Doc. Ident. No

Mãe

Sexo

Data do Nascimento

Nacionalidade: Portuguesa

Natural de

Estado Civil

Profissão: Living Theatre

Local de Trabalho

Residência

Nome e Endereços de Pais e/ou de Outros Parentes

NOTAS

Em 28-8-71 - Conf. rec. da Jôina de São Paulo de 28-8-71, senato que o fidejato
foi expulso do Brasil por Ato do Presidente da República. v/3 re-
curso de jerm. 12.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSOS ASSUNTOS
Processo Nº 127.671

Título: MORÇA NA SOTA - Letra musical

Classificação - Série:

Especie: Letra musical Grau: curso 2º

Doc. Original: 250 Tipo: Requisição 250

Objeto: 2 Legenda: 2

Verba e Despesa: Comunicação 250

Começo: Com a publicação da música de 1911.

Fim: Letra musical

Emprego: musical

Tem: Indefinido

Período: a partir de 1911

Outros: Indefinido

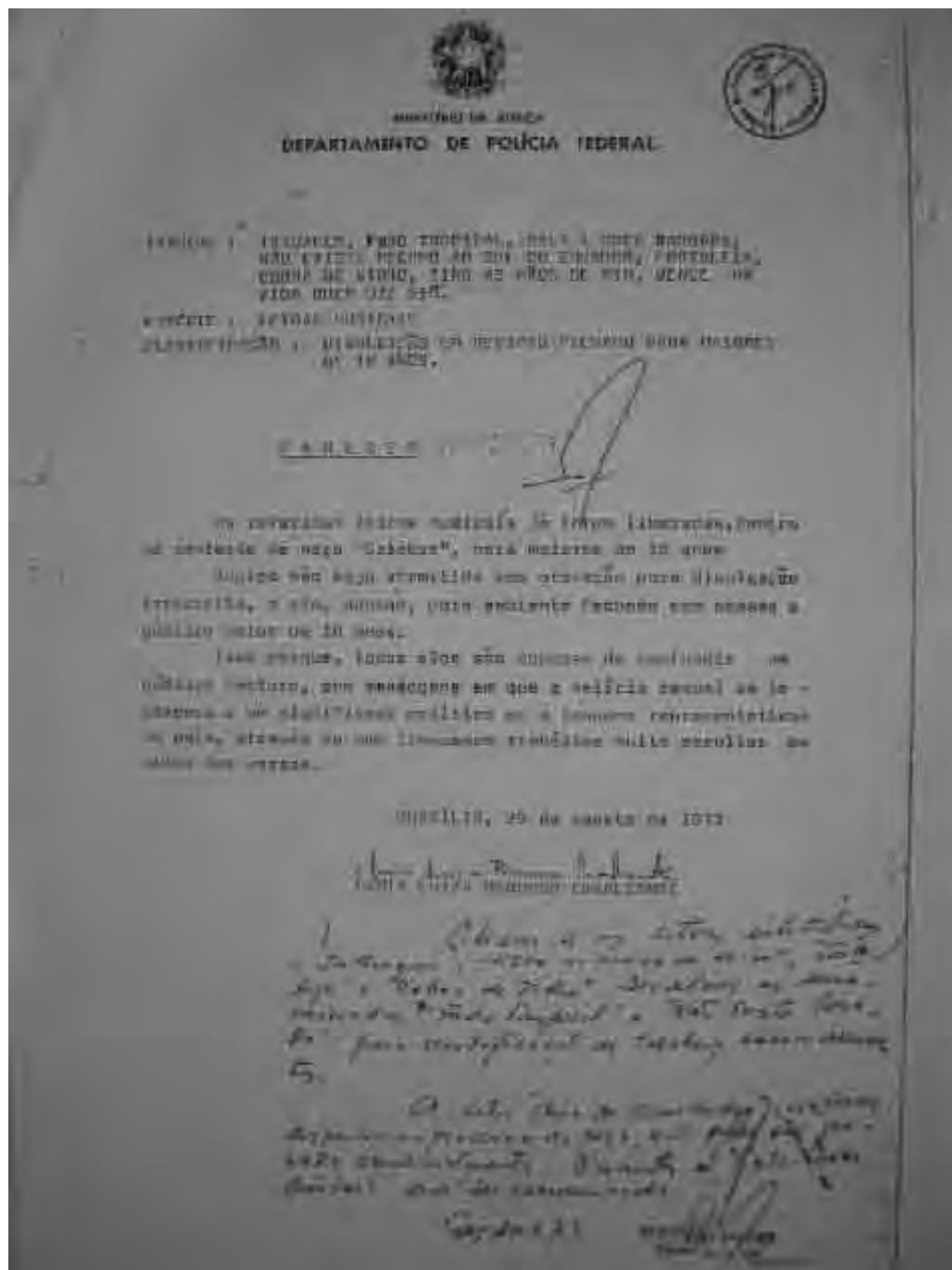
Emenda: vide canção

1 - Começo: em 1911.

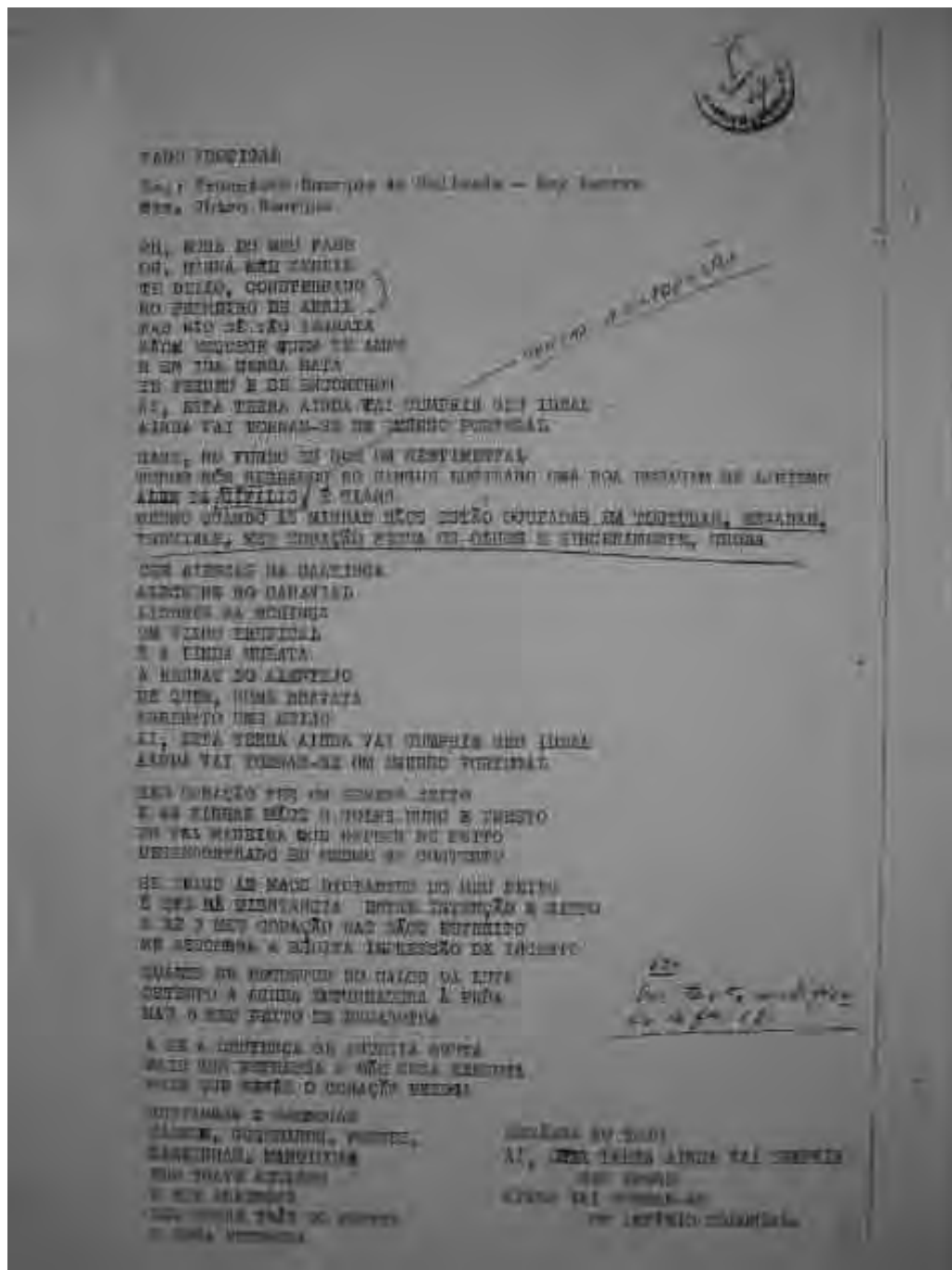
2 - Conclusão: depois de uma análise musical e a uma crítica, mostra pela letra da música que não apresenta a natureza musicalmente correta.

Brasília, 3 de abril de 1971
Aqui: Verina-Dev. Com.
Censura: Verina-Dev. Com. 1971-101

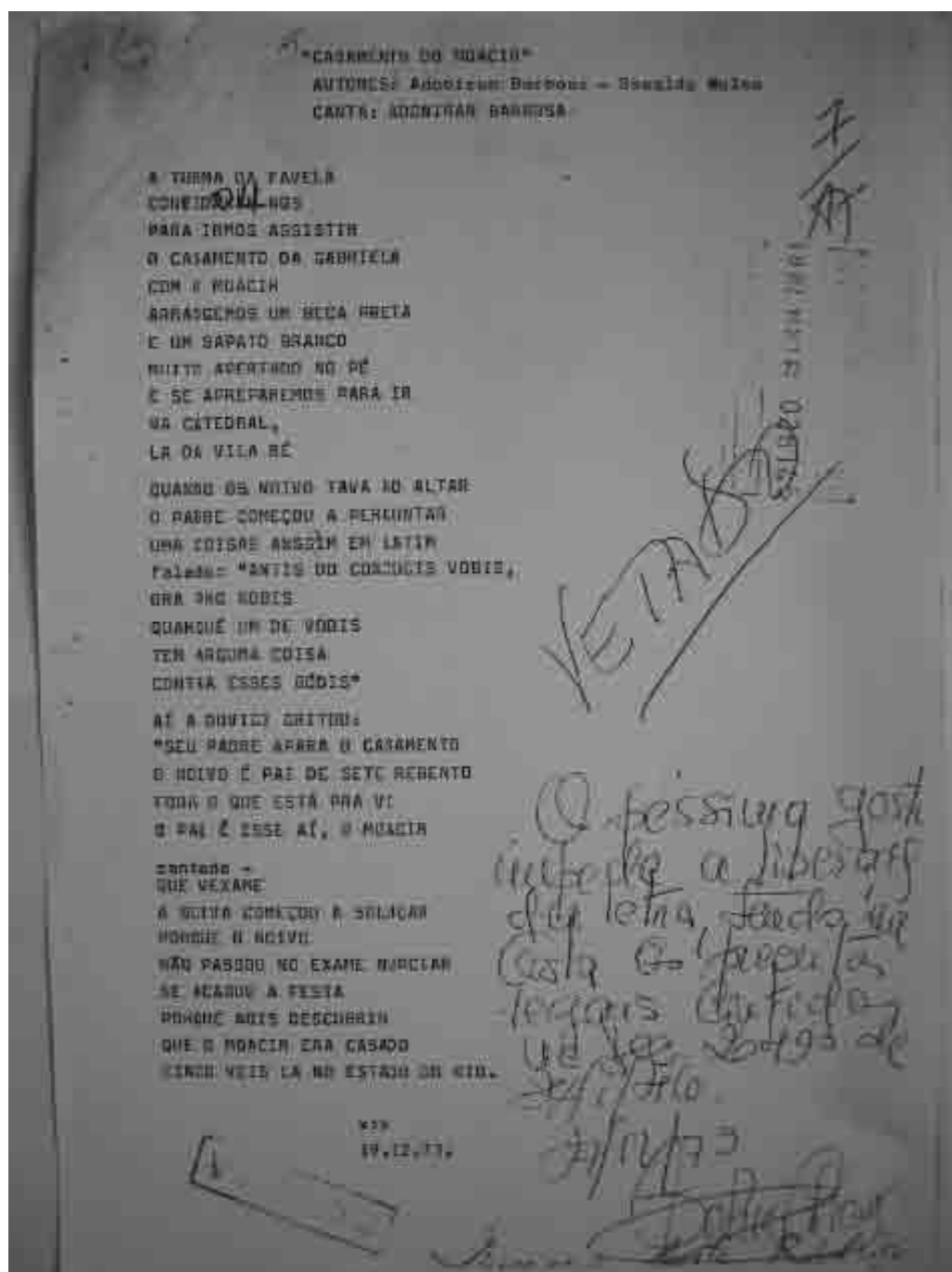
FONTE: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional/ Brasília



FONTE: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional/ Brasília



FONTE: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional/ Brasília



FONTE: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional/ Brasília