

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO

ELOAH VARGAS RIBEIRO

O SOM DAS TELAS: CENSURA ÀS TRILHAS SONORAS MUSICAIS DOS FILMES  
PRODUZIDOS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

GOIÂNIA

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese

### 2. Nome completo do autor

Eloah Vargas Ribeiro

### 3. Título do trabalho

O SOM DAS TELAS: CENSURA ÀS TRILHAS SONORAS MUSICAIS DOS FILMES PRODUZIDOS DURANTE A  
DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
  - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Yussef Daibert Salomão De Campos, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2022, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **ELOAH VARGAS RIBEIRO, Discente**, em 10/03/2022, às 14:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2747002** e o código CRC **BC486E24**.

ELOAH VARGAS RIBEIRO

O SOM DAS TELAS: CENSURA ÀS TRILHAS SONORAS MUSICAIS DOS FILMES  
PRODUZIDOS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR 1964-1985

Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em História

**Área de concentração:** Culturas, Fronteiras e Identidades

**Linha de pesquisa:** História, Memória e Imaginários Sociais

**Orientador:** Prof. Dr. Yussef Daibert Salomão de Campos

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ribeiro, Eloah Vargas

O SOM DAS TELAS: CENSURA ÀS TRILHAS SONORAS MUSICAIS DOS FILMES PRODUZIDOS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985) [manuscrito] / Eloah Vargas Ribeiro. - 2022. CI, 101 f.: il.

Orientador: Prof. Yussef Daibert Salomão Campos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2022.

Bibliografia. Anexos.

1. Censura. 2. Trilha-sonora. 3. Ditadura. I. Campos, Yussef Daibert Salomão, orient. II. Título

CDU 94(81)''1889/...''



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº **003/2022** da sessão de Defesa de Dissertação de **ELOAH VARGAS RIBEIRO**, que confere o título de Mestre(a) em **História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **dois dias de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois**, a partir da(s) **09h00**, via **videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **“O SOM DAS TELAS: CENSURA ÀS TRILHAS SONORAS MUSICAIS DOS FILMES PRODUZIDOS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Yussef Daibert Salomão de Campos (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Raul Amaro de Oliveira Lanari (PPGH/UFG)**, membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Fernando Perlatto Bom Jardim (UFJF)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Yussef Daibert Salomão de Campos**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **dois dias de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno, Coordenador de Pós-graduação**, em 03/03/2022, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yussef Daibert Salomão De Campos, Professor do Magistério Superior**, em 03/03/2022, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raul Amaro De Oliveira Lanari, Professor do Magistério Superior**, em 04/03/2022, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2636347** e o código CRC **16CDD188**.

---

## AGRADECIMENTOS

Minha trajetória até aqui foi linda: a todo momento tinha a certeza de que trilhava o bom caminho, a todo momento tive pessoas que me mostraram seu amor e me incentivaram encorajando a dar o melhor de mim! Não à toa que a lista de agradecimentos é imensa. Muitas foram as pessoas que participaram de minha jornada acadêmica e contribuíram para a manutenção da minha sanidade mental. Acaso eu esqueça algum nome, não terá sido por mal nem não por falta de reconhecimento. Saibam todos que agradeço imensamente pelo carinho e pela vida de cada um que fez parte dessa caminhada.

De todo o meu coração, agradeço a minha mãe, Lenísia, que é toda a minha força e discernimento, é meu grande exemplo de ser humano. Ela é mãe, uma mulher batalhadora, guerreira, que me ensinou a nunca desistir de ir atrás do que amamos. Mamãe, meu amor por você é infinito, você estará sempre no topo de qualquer lista de agradecimento! MUITÍSSIMO obrigado por me inspirar nas minhas lutas, por confiar nas minhas escolhas e me possibilitar vivê-las, sem nunca se descuidar de nenhum passo sequer.

Meu enorme agradecimento ao Fafá (Cláudio Vargas) que é minha grande inspiração. Obrigada por assumir papéis que nem eram seus, obrigada por ser presente mesmo quando estive a mais de dois mil km de distância. Eu te amo muito!

Família Vargas, vocês sabem o quanto eu os amo, e o quanto sou grata por ter vocês em minha vida. Agradeço pelo amor incondicional e pela prontidão em fazer churrasco de comemoração por toda e qualquer conquista minha! Eu os amo irrestritamente: vovó Linda e Alva, tia Helena, tio Cloves, tio Cleber, Báh, Isa, Saulo, Yas, João, Pedro, Clovin, Thales, Nicholas e as queridas cunhadas tia Andréia, tia Eunice e Jajá, vocês são meu tudo! Obrigada, papai Euclides Belas Ribeiro, por estar sempre por perto mesmo de longe; você é minha grande saudade.

Sempre e nunca menos importante, eu agradeço aos meus dois melhores amigos, Renan Xavier e Gabriella Sandri: vocês são a família que escolhi para a vida, são meus exemplos de lealdade, companheirismo, e dedicação. Obrigada por tanto amor, por todas as palavras de incentivo, eu os amo incondicionalmente. Larissa Freitas, você é o mais perto que tenho de uma irmã, não há maneiras de agradecer por tudo que fez por mim, e tudo que representa em minha vida. Eu te amo, Laura.

Um agradecimento especial ao Professor Yussef, que confiou no meu trabalho e me orientou de forma tão cuidadosa em um período tão delicado como o que vivemos nesses dois últimos anos. Muito obrigada pela disponibilidade e prontidão em ajudar. Também agradeço à Professora Ana Lúcia Vilela e ao Professor Fernando Perlatto pelo direcionamento intelectual que me despertou para as perguntas e reflexões que me permitiram elaborar esse trabalho. E um agradecimento especial ao Professor Raul Amaro de Oliveira que aceitou prontamente o convite para substituir a Professora Lúcia Vilela assumindo o desafio de compor a banca e trazendo ótimas contribuições ao tema.

No mais, a todos aqueles que cruzaram meu caminho e me impediram de desistir, meu muito obrigado.

I am not so naïve as to believe that this volume will change the course of history or shake the  
conscience of the world.

Books no longer have the power they once did.  
Those who kept silent yesterday will remain silent tomorrow.  
Preface, Night (1958) Elie Wiesel.

---

## RESUMO

O período da ditadura civil-militar (1964-1985) foi marcado por duras censuras a filmes e músicas, por serem vistos como subversivos ou por atentarem contra a “moral” imposta pelo regime. Ambas as categorias possuem grandes estudos que indagam essas censuras, entretanto as trilhas sonoras dos filmes censurados pouco são mencionadas nestes estudos. Portanto, o objetivo deste trabalho foi mapear os filmes cujas trilhas sonoras sofreram algum tipo de censura durante o período supracitado e, neste mapeamento, buscar os motivos da censura e as músicas censuradas. O processo de pesquisa foi realizado em fontes documentais do período, com intuito de localizar evidências que indicassem censura a trilhas sonoras musicais e selecionar, na bibliografia sobre cinema e música, apontamentos sobre a censura de filmes relacionados à música. Os primeiros resultados mostraram que existe uma lacuna quando o assunto é trilha sonora de filmes, e que as censuras realizadas nos filmes durante o período ditatorial não se remetiam a músicas. Portanto, foi necessária a busca por outra fonte, o acervo digital da Biblioteca Nacional. Fica evidente que esta área de abordagem do período ditatorial ainda é muito pouco pesquisada sendo notória a necessidade de análises mais contundentes para tentar responder aos questionamentos levantados ao longo da pesquisa. Com o trabalho realizado, foi possível perceber a carência bibliográfica e a permanência de indagações que tal tema aborda.

**Palavras-chave:** Censura. Trilha-sonora. Ditadura.

---

## ABSTRACT

The period of the civil-military dictatorship (1964-1985) was marked by harsh censorship of films and music, because they were seen as subversive or for attacking the “moral” imposed by the regime. Both categories have large studies that investigate these censors, however, the soundtracks of censored films are rarely mentioned in these studies. Therefore, the objective of this work was to map the films whose soundtracks suffered some kind of censorship during the aforementioned period, and in this mapping to search for reasons for censorship, and the censored music. The research process was carried out in documentary sources of the period, in order to locate documents whose censors' opinion indicated musical soundtracks and select from the bibliography on cinema and music notes on the censorship of films related to music. The first results showed that there is a gap when the subject is film soundtracks, and that the censorship carried out on films during the dictatorial period did not refer to music. Therefore, it was necessary to search for another source, the digital collection of the National Library. What is evident is that this area of approach to the dictatorial period is still very little researched, and there is a clear need for more incisive analyzes to try to answer the questions raised during the research. With the work carried out, it was possible to perceive the lack of bibliography and the permanence of questions that this theme addresses.

**Keywords:** Censorship. Soundtrack. Dictatorship.

---

## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b>	<b>6</b>
<b>Resumo</b>	<b>9</b>
<b>Abstract</b>	<b>10</b>
<b>Sumário</b>	<b>11</b>
<b>Introdução</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 1 - A ação da censura</b>	<b>19</b>
1.1 - Os antecedentes da censura no Brasil	22
1.2 - A censura da ditadura civil-militar brasileira	28
1.3 - Como a ditadura civil-militar pensava a censura	40
1.4 - Censura ao cinema	45
1.4.1 - A Embrafilme	50
1.5 - A censura à música brasileira	55
<b>Capítulo 2 - Trilhas sonoras</b>	<b>61</b>
2.1 - Censura às trilhas sonoras?	64
2.2 - Os supostos alvos do meio musical	67
2.3 - A falha no sistema	76
2.3.1- A falha no Arquivo	80
<b>Conclusão</b>	<b>84</b>
<b>Fontes</b>	<b>88</b>
<b>Referências</b>	<b>88</b>
<b>Anexos</b>	<b>96</b>

---

## INTRODUÇÃO

Os vinte e um anos que separam 1964 de 1985 são correspondentes ao período da política brasileira denominado como ditadura civil-militar.<sup>1</sup> Para aqueles que a viveram e aqueles que indiretamente sentiram seus efeitos, esses anos foram um período de dura repressão exercida pelos governantes contra a população em defesa da suposta “moral e dos bons costumes” e da segurança nacional.<sup>2</sup> A grande característica de regimes políticos autoritários ou totalitários é o cuidado particular no trabalho de ocultação seletiva da realidade como ponto de apoio fundamental para a promoção do ideário oficial junto do público, assegurando os comportamentos da sociedade<sup>3</sup>. Dessa forma, muito se sabe sobre as instâncias organizacionais de controle desenvolvidas pelos militares que possibilitaram sua permanência no poder. Os Atos Institucionais, a implantação do sistema DOI-CODI, os centros de informações dos ministérios militares e a fundação de departamentos estaduais de repressão (DOPS), são bons exemplos dos mecanismos de controle responsáveis pela perturbação social daqueles que se vestiam como resistência para combater as atrocidades perpetradas pelo regime.<sup>4</sup>

Um dos aspectos destacados pela bibliografia brasileira, que ficou como herança do golpe de 1964, foi a alteração decisiva da função política dos militares no Brasil. Muitas produções destacam que o objetivo da ação militar extravasava uma operação intermitente das Forças Armadas, indo mais além do que o simples combate à “desordem”, ao “comunismo” ou à “corrupção”. Estudos evidenciam como o aparelho militar, como um todo, passou a controlar o governo, o Estado, seus dispositivos e toda a cena política.<sup>5</sup> Coletâneas focam no aparato político e estratégico do regime, apontando como os militares justificaram as medidas de controle adotadas em função da crise política na década de 1960, a estratégia de modificação

---

<sup>1</sup> Eu optei por utilizar o termo civil-militar por acreditar que outros setores da sociedade para além dos militares também participaram do golpe de 1964. Assim como o historiador Daniel Aarão Reis elenca uma série de argumentos para provar a tese de que não só civis como a “sociedade brasileira”, teria apoiado por largo tempo o regime ditatorial. Enfatiza a importância dessa (suposta) precisão, chegando mesmo a fazer uma autocrítica de textos pretéritos que fizeram com que circulasse a noção “errônea” de ditadura militar. (REIS, 2010: 183).

<sup>2</sup> VIEIRA, Nayara da Silva. Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979). Brasília, 2010.

<sup>3</sup> CABRERA, Ana. A memória e o esquecimento: a censura do Estado Novo em Portugal perante três peças de autores espanhóis [artigo online], *452oF. Revista eletrônica de teoria da literatura e literatura comparada*, 2014.

<sup>4</sup> FICO, Carlos. Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. *Revista Brasileira de História*, vol.24, n 47, São Paulo, 2004, pp. 29-60. pg. 6.

<sup>5</sup> CODATO, Adriano. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Rev. Sociologia Política*, Curitiba, 25, nov. 2005. p. 86.

do regime ditatorial nos anos 1970, a forma de governo desejada ao final dessa modificação na década de 1980 e a preservação da sua autonomia política e institucional nos anos 1990.<sup>6</sup>

De fato, o controle militar resultou em vicissitudes específicas ao aparelho político brasileiro que culminaram em uma salvaguarda das atividades públicas dos oficiais visando a permanência no aparelho político de Estado e a não culpabilidade social dos envolvidos nas atrocidades do período. Foi um tempo de experiências-limite, onde pessoas viveram na clandestinidade, adotaram novas identidades, viveram uma situação de tensão entre a vida e a morte, sentiram na pele os horrores da tortura. Pessoas que poderiam vir a ser dissidentes potenciais em razão do descontentamento com o regime também sofreram com a imposição do conformismo e do silêncio por meio do medo.<sup>7</sup>

Em resposta às ações repressivas do aparelho estatal, houve muita reação, resistência e engajamento político nos meios artísticos e culturais, conforme ressaltou Marcelo Ridenti. Para o autor, foi um tempo de valorização da política e, especialmente, de intelectuais e artistas. Segundo Ridente, o período fez com que arte e vida se fundissem, na tentativa de alcançarem alternativas modernas que se diferenciavam do capitalismo norte-americano e do socialismo soviético, duas propostas políticas e culturais que o mundo praticava, “artistas e intelectuais convertiam-se em agentes transformadores, politizando a estética e estetizando a política”.<sup>8</sup>

O florescimento cultural do período revelou-se diferente em todos os meios artísticos, de maneira expressiva, na literatura, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na música popular, onde importantes obras foram produzidas:

“... no seio do Cinema Novo, do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, dos espetáculos do Opinião, dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), da Bossa Nova, da música popular brasileira (a chamada “MPB”), da coleção de livros de poemas *Violão de Rua*, do concretismo das exposições de artes plásticas e do tropicalismo”.<sup>9</sup>

Como reflexo dessa evidenciação, manifestações de diversas vertentes culturais passam a ter maior visibilidade tanto nacional quanto internacionalmente. Aparentemente, nos primeiros anos de governo a ditadura pareceu relevar ou se manter desinteressada da cultura de

---

<sup>6</sup> Ibidem. p. 7.

<sup>7</sup> CHAUI, Marilena. Um regime que tortura. I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais - Depoimentos e Debates. Petrópolis, Vozes, 1987. p. 33.

<sup>8</sup> RIDENTI, Marcelo. 1968 - De Novo! in: *Revista da Fundação Heinrich Böll*, Vol. 1, Bruxelas, Bélgica, 2008. p. 02.

<sup>9</sup> RIDENTI, Marcelo. “Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista” In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. Edusp. São Paulo 2001. Pág. 377-401.

protesto, tanto no eixo musical, cinematográfico, literário, e nas artes plásticas. As primeiras produções nesse viés contestador eram elaboradas por artistas e intelectuais que, utilizavam a arte e o humor para criticar a censura e o regime, incitavam atos de rebeldia e denunciavam o terrorismo cultural. Contudo, nos anos seguintes, a partir de 1968, a censura intensificou sua ação e voltou-se arduamente para esse tipo de produção cultural. Com o Ato Institucional nº 5, este tipo de arte comprometida com as lutas sociais diminuiu drasticamente, não chegando a ser extinta, mas entrou cada vez mais na mira da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Manifestações de cunho político e contracultural buscaram espaço, em meio às repressões ditatoriais do regime: nas décadas de 1960 e 1970, houve uma explosão de músicas, filmes, peças e programas televisivos no país, marcando decisivamente o período. Por mais que transcorresse a repressão, pode-se dizer que a cultura de protesto não desapareceu. Ela permaneceu nas periferias da produção cultural e voltou a aflorar nos últimos anos da ditadura. O país mudou radicalmente ensejando, no mesmo movimento, a mudança dos padrões culturais.

Nesse sentido, como mostra Irene Cardoso:

“Os movimentos dos anos de 1960, seja na sua expressão mais propriamente política, seja na contra-cultural, ou mesmo nos modos em que combinaram essas expressividades, tiveram como traço característico a transgressão de padrões de valores estabelecidos. Transgressão não no sentido de uma pura negatividade, ou de uma negação absoluta dos limites estabelecidos, mas de um movimento que os atravessa afirmando novos limites. Em outros termos, um movimento que é de negação de valores estabelecidos, mas que na sua face positiva se lança no risco da afirmação de novos valores”.<sup>10</sup>

Todavia, tudo que se posicionava contra as ideias do governo sofria com o duro processo de repressão e censura. Stephanou evidencia que, em períodos de embate contra regimes autoritários, a arte é, na maioria dos casos, considerada inaceitável, principalmente quando possui as qualidades da cultura de massa, sendo o mecanismo mais fácil para se transmitir uma mensagem.<sup>11</sup> Portanto, era evidente que houvesse cerceamento de propostas artísticas por parte dos militares, que por muito tempo barraram filmes, perseguiram músicas e proibiram peças teatrais. A censura, ao contrário do que muitos pensam, não foi um mecanismo de controle político novo na história da política brasileira. Carlos Fico ressalta que o

---

<sup>10</sup> CARDOSO, Irene: A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, 2005 .p 94.

<sup>11</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. A censura no regime militar e a militarização das artes. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. p. 47.

cerceamento da liberdade de expressão sempre existiu no Brasil mas, a censura como tal se manifesta nos dois grandes períodos ditatoriais do país, no Estado Novo (1937-1945) conhecido com era Vargas, e na ditadura (1964-1985).<sup>12</sup>

As transformações na legislação censória foram se ajustando ao longo do regime. Logo no início da ditadura, cada estado possuía um departamento de censura. Um dos motivos alegados para permanência dessa situação era que,

“cada grupo humano possuía características próprias e, portanto, necessitavam de uma censura específica. Um determinado filme se enquadrava nos padrões ditos liberais de comportamento do Rio de Janeiro, mas seria um atentado à moral em uma cidade considerada conservadora como Belo Horizonte”.<sup>13</sup>

Notoriamente, com uma censura diferente instalada em cada estado do país, problemas nos pareceres elaborados tornaram-se constantes, o que levou os militares a perceberem a necessidade de centralizar as decisões e pareceres em uma única organização. Desse modo, em 1966, cria-se, em Brasília, a Divisão de Censura de Diversões Públicas como única instância responsável pela elaboração de censuras de diversões públicas englobando as diversas manifestações artísticas desde o cinema até o teatro.<sup>14</sup>

A censura, portanto, permitiu aos militares seguirem por mais de vinte anos controlando e manipulando a diversão pública à sua maneira. A historiografia aborda muito bem as particularidades dessa censura exercida durante os anos do governo militar brasileiro, seja no campo cinematográfico, musical, teatral e da imprensa.

Vale ressaltar que o intuito dessa pesquisa iniciou-se com a indagação sobre a censura às trilhas sonoras musicais dos filmes produzidos durante a ditadura sabendo-se que o cinema, na contemporaneidade, está baseado na produção de uma linguagem híbrida, que sempre evoca outras linguagens para compor a narrativa. Nesse contexto, identifica-se a indissociabilidade da relação entre a matriz sonora e o cinema ao longo de sua história, ou seja, a trilha sonora, dentro das produções cinematográficas, é uma ferramenta significativa em boa parte das produções fílmicas, atuando como linguagem musical, visto que a relação que da música com o cinema já acontece desde os primeiros passos da indústria cinematográfica, no início do século XX.

---

<sup>12</sup> FICO, Carlos. Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

<sup>13</sup> VIEIRA, Nayara da Silva. Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979). Brasília, 2010. p. 60.

<sup>14</sup> CAROCHA, Maika. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR. p. 197. p. 196.

Mesmo após o cinema falado, as trilhas sonoras permaneceram com lugar de destaque tornando-se cada vez mais comum a criação de trilhas sonoras originais para caracterizarem e marcarem determinados filmes. Pensando em trilhas sonoras que fizeram história, a música “Singin’ in the Rain” se tornou um hino automaticamente associado ao filme homônimo de 1952, ou mesmo “My Heart Will Go On” em “Titanic”, de 1997.

Fica bastante evidente que a linguagem musical do cinema é especial suscitando emoções, direcionando compreensões e reforçando intenções. Indiscutível a importância do papel das trilhas sonoras nos filmes e incontestável que grandes cineastas brasileiros, produtores de filmes durante o regime militar, buscavam estabelecer uma relação entre música e cinema na produção de seus filmes. Como exemplos, tem-se as famosas produções de Glauber Rocha em “Deus e o Diabo na terra do sol” cuja trilha sonora foi especialmente produzida para o filme e Cacá Diegues com a belíssima trilha sonora de “Quando o Carnaval Chegar”, contando com a participação e produção de Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia.

Entretanto, a pesquisa nos arquivos digitais disponíveis da DCDP evidenciou que não há documento que comprovasse qualquer censura a esse campo cultural específico de maneira a se indagar se as trilhas sonoras musicais dos filmes produzidos durante o regime militar foram mesmo censuradas ou se houve uma “falha” no sistema que tenha permitido que as trilhas sonoras musicais passassem despercebidas pelos censores.

Com base principalmente nesses questionamentos, essa pesquisa iniciou-se ainda nos anos de graduação. A Iniciação Científica (IC) foi o primeiro caminho que permitiu começar a pesquisa sobre as trilhas sonoras. O apego pela música direcionou a questão da censura às trilhas sonoras e as primeiras descobertas surgiram a partir do acervo digital do site [memoriacinebr.com.br](http://memoriacinebr.com.br).<sup>15</sup> Após a Iniciação Científica, o tema se tornou a base para o Trabalho de Conclusão de Curso.

---

<sup>15</sup> Neste acervo digital, a coordenadora e historiadora Leonor Souza Pinto organizou mais de quatorze mil documentos entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS de 727 filmes brasileiros. Para pesquisa básica, você pode buscar pelo nome do Filmes e/ou Cineastas. Escolher o título do filme ou o nome do cineasta, e escolher um dos três blocos de documentos: Imprensa / Censura / Deops. É o segundo maior acervo de processos e documentos referentes à censura no período de transição democrática do Brasil. Contém vídeos com os depoimentos das pessoas que viveram esse difícil período político brasileiro, uma grande variedade de matérias sobre o assunto e textos escritos pela autora a respeito da censura.

Esse projeto tem por intuito principal tornar público e acessível a história da repressão através da digitalização e publicação dos documentos do DEOPS-SP, dos processos de censura e de material de imprensa. O projeto disponibiliza um total de 727 filmes. Em decorrência da grande variedade de material disponível, a busca foi

Para a graduação, as respostas foram inconclusivas e a pesquisa abria espaço para uma continuação. Assim, entrei para o mestrado dando continuidade a esse propósito surgindo a necessidade de uma segunda fonte de pesquisa que não se limitasse somente ao campo cinematográfico, mas que contivesse informações de todos os processos do DCDP também no campo musical. O acervo digital do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional) e a Cinemateca foram as fontes que permitiram suprir os questionamentos que surgiram ao longo da graduação. O SIAN, fundado no início de 2015, atualmente, disponibiliza em meios digital e físico um acervo de documentos contemplando um total de 549.446 registros vinculados a documentos do período relacionado à ditadura civil-militar. Nesse acervo, há milhares de caixas de documentos que contêm todos os registros de letras musicais que foram submetidas à censura entre 1964 e 1985. São mais de 13.743 letras de músicas, além dos 45.972 registros da DCDP e de 105.297 registros do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Rio de Janeiro.

Assim como o SIAN,<sup>16</sup> a Cinemateca Brasileira foi de suma importância para a pesquisa. Ela é a instituição responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual brasileira possuindo cerca de 250 mil rolos de filmes e mais de um milhão de documentos relativos ao cinema. No site da Cinemateca, há o acervo denominado Filmografia Brasileira (FB) que foi, de fato, a fonte utilizada para essa dissertação. A FB reúne, organiza e disponibiliza informações sobre toda a produção audiovisual produzida no país desde 1897 até os dias atuais. Foi publicada na internet em 2001 como um dos resultados do Censo Cinematográfico Brasileiro, projeto patrocinado pela Petrobras até o ano de 2006. O catálogo da FB reúne informações sistematizadas em registros, baseadas no visionamento de materiais audiovisuais disponíveis e na pesquisa em documentação não fílmica. Atualmente, contém informações de aproximadamente 42 mil títulos de todos os períodos da cinematografia nacional e da produção audiovisual mais ampla e recente.

Face à dinâmica inerente a qualquer processo de pesquisa, o levantamento das fontes e a consequente resolução de algumas dúvidas foram dando margem a outros problemas. Ao me deparar com algumas respostas, os questionamentos ficaram ainda maiores e o espaço para

---

delimitada aos filmes que possuíam o documento intitulado “LISTA DE CORTES”. Este documento contém uma descrição detalhada das partes que foram censuradas e os motivos pelos quais tiveram cortes. Como já mencionado, confirma-se que, de todos os 727 filmes catalogados no site, houve apenas 28 menções a cortes nas trilhas sonoras. Entretanto, nenhum desses cortes referia-se especificamente a trilha sonora musical, a alusão era à fala dos personagens.

<sup>16</sup> Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

mais questionamentos foi se ampliando ao longo dos documentos encontrados assim como da falta deles.

O trabalho em questão foi pensado e organizado de forma que, em apenas dois recortes temáticos, fosse possível realizar a compreensão do tema abordado. Assim, a divisão da dissertação se fez em dois capítulos: o primeiro aborda o histórico da censura em regimes autoritários e na história do Brasil antes e depois do regime militar. Nesse capítulo busca-se expor algumas das especificidades da censura no período ditatorial, em quais propósitos ela foi pensada, quais eram os mecanismos e as adaptações feitas pelos militares para que a máquina da censura exercesse seu papel ao longo do regime. O foco se deu sob a discussão e levantamento bibliográfico de produções que abordaram a censura ao cinema e à música, os meios culturais mais visados. O objetivo desse levantamento foi justificar e legitimar o debate sobre a ausência de censura às trilhas sonoras mesmo comprovando o papel da censura de forma incisiva nos outros meios culturais.

No segundo capítulo, buscou-se evidenciar, principalmente, a lacuna existente da censura às trilhas sonoras. A pesquisa foi realizada em três diferentes fontes documentais e comprovam uma certa ausência de censura quanto a esse campo cultural em específico. O capítulo traz o resultado da pesquisa detalhada nos acervos digitais do site [memoriacinebr.com](http://memoriacinebr.com), do arquivo digital do Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN) e nas fichas cinematográficas da Cinemateca Brasileira. Os resultados obtidos por meio dessa pesquisa abriram espaço para indagações acerca da atuação do próprio departamento censório e buscaram evidenciar quais poderiam ser as possíveis respostas para os questionamentos que envolvem a falta de censura às trilhas sonoras musicais dos filmes produzidos durante a ditadura civil-militar brasileira.

---

## CAPÍTULO 1 - A AÇÃO DA CENSURA

Um fato recorrente na história das civilizações modernas é a articulação dos detentores do poder para que impeçam a propagação de ideias que possam por em dúvida a organização do controle e seu direito sobre a sociedade. O controle da opinião pública e o cerceamento do conhecimento da população para somente o que interessa ao poder é o principal objetivo de ação da censura. A homogeneidade ideológica e a luta contra qualquer conflito são a base para a centralização e perpetuação do poder autoritário. Faz-se necessária, portanto, a instauração de uma verdade oficial e, para isso, torna-se imperioso o controle da sociedade em todos os níveis. “Tudo interessa ao Estado”.<sup>17</sup> Dessa forma, a censura se instaurou ao longo dos anos como uma forte e importante arma para manutenção e perpetuação de Monarquias, Instituições, Estados, Impérios. A luta pelo controle social e pela manutenção de uma moral sempre foi um objetivo claro da censura por todo o mundo. Desde o seu renascimento moderno, a censura torna-se concomitante e indissociavelmente moral e política. Segundo Alexandre Nodari, o vocabulário usado para definir a esfera de atuação da censura já atestaria isso:

“Os ‘costumes’ e ‘hábitos’ não indicam apenas práticas consagradas pela tradição, mas também vestimentas, formas, *modos* em que o sujeito se dá a ver, e, que, pela *imitação*, pelo *contágio*, podem se espalhar e ameaçar a constituição política”.<sup>18</sup>

É evidente que o cerceamento cultural, social e político, por meio da censura, é recorrente na história mundial. Nesse trabalho, o foco principal será a censura frente ao regime autoritário brasileiro das décadas de 1960 a 1980.<sup>19</sup> Segundo Cabrera, uma das formas como a censura pode ser percebida e analisada é enquanto uma configuração de intervenção oficial, disposta conforme um regimento e apoiada pelo Estado, buscando estruturar um sistema de controle.<sup>20</sup> Para compreender a execução da censura em um regime autoritário é necessário visualizá-la em três campos:

Um cenário dado à interpretação é o da censura explícita, institucionalizada e verticalmente exercida pelo Estado autoritário; em outro cenário, você está sujeito a atos repressivos inerentes a qualquer exercício de poder que impõe às práticas cotidianas constantes cerceamentos; e um terceiro cenário para se tentar compreender – o da rede intimista da autocensura, exacerbada na cultura do medo dos sistemas

---

<sup>17</sup> NOVINSKY Anita. “Os regimes totalitários e a censura”, in: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 35.

<sup>18</sup> NODARI, Alexandre. A censura como instrumento da guerra psicológica. In: SEMINÁRIO DIREITO E DITADURA, 2010, Florianópolis. p. 12.

<sup>19</sup> Autoritarismo é o termo que mais se aproxima do contexto em que o país estava no momento, pois, o poder era monopolizado por um pequeno grupo de pessoas, não havia algo ideológico imutável, mas sim autoritário, além da compactuação com o liberalismo e com elites capitalistas na tentativa de combaterem o socialismo.

<sup>20</sup> CABRERA, Ana. A censura ao teatro no período marcelista, *Revista Media & Jornalismo*, 2008. p. 28.

ditatoriais ou nas heranças autoritárias. De qualquer forma, essas situações se conjugam numa complexidade que escapa às explicações fáceis. (MEDINA: 2001, 421).

A censura pode ser taxada como mais um elemento da realidade social estando presente em todos os meios de relações sociais, desde o parâmetro individual ao campo coletivo. Vivenciada em toda parte e a todo momento, é onipresente no campo social a ponto de não ser distinguida de um instrumento de coerção, propriamente dito, a serviço dos interesses do Estado.<sup>21</sup> Ela deve ser analisada em conciliação com a análise “normativa” existente na ação do Estado exercida a partir de agentes, censores, policiais, juízes que buscam impor sanções contra a livre circulação de ideias sendo, portanto, um dos maiores controles e artificios dos regimes autoritários.

Sabe-se que a censura repressiva é reputada como parte indispensável do mecanismo de funcionamento dos estados totalitários ou autoritários: a Rússia de Nicolau I, a União Soviética de Stalin, os regimes fascistas da Europa, os governos militares da América do Sul, são exemplos recorrentes. Ao longo dos anos, governantes dessa ordem de regime político, tanto civis quanto eclesiásticos,<sup>22</sup> aplicaram sistemas de censura que eram esmagadores, draconianos e surpreendentemente sofisticados para a perpetuação do sistema e “manutenção da ordem”. A censura é, portanto, uma importante peça do complexo aparelho de controle social que atua nas memórias e na consciência coletiva, recriando verdades, conforme sua disposição, interesses, a seus moldes e segundo suas necessidades.<sup>23</sup> Conforme Hannah Arendt “de fato, o totalitarismo, ao monopolizar a expressão da verdade, procura, através da propaganda e do controle dos meios de comunicação, assegurar a versão oficial dos fatos, desfigurando-os para adequá-los à sua ideologia”.<sup>24</sup>

O processo envolvido em mudar o pensamento social para introduzir novas verdades não se faz de maneira rápida e coesa e quem busca esse tipo de manipulação sabe disso. Dessa forma, um dos mecanismos que são utilizados em parceria com a censura para a produção de imaginários e para manipulação da massa é a propaganda. A propaganda, portanto, auxilia no

---

<sup>21</sup> DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os estados influenciaram a literatura*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13.

<sup>22</sup> O Concílio de Trento foi um dos maiores cerceamentos sociais instituído pela Igreja Católica entre 1545 e 1563, teve como principal objetivo reafirmar os dogmas da fé católica frente à disseminação do protestantismo, proibiu a cobrança de indulgências, estopim da Reforma, e a circulação de livros contrários às normas da Igreja.

<sup>23</sup> BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002. p. 54.

<sup>24</sup> ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

processo de implantação imagética no nível da consciência coletiva, da construção de uma “visão ideal” da realidade do país e do caráter nacional. Ela fornece subsídios para a formação de um comportamento ideal do povo ao passo que a censura possibilita definir o limite no qual esse comportamento ocorre.<sup>25</sup> Percebe-se, portanto, que a mobilização das massas funciona como um alicerce do poder e evidencia a importância do controle social a partir das expectativas das massas.

Em Portugal, por exemplo, durante o regime de Salazar, a censura atuou em paralelo à ação pública, enaltecendo muitas vezes a imagem do déspota supracitado que foi ajustada conforme as necessidades de divulgação de informação e da cultura funcionando, principalmente, como fator estratégico para controlar a política de informação e a propaganda do regime. Assim como nos demais regimes autoritários, a censura em Portugal tinha por objetivo evitar a divulgação de ideias, de políticas, de estéticas e de opiniões que causassem obstáculo ao percurso que Salazar tinha definido para o ideário dominante. Ou seja, a censura fazia a defesa do regime moldando o indivíduo e colocando-o ao serviço do Estado tal qual um aparelho ideológico.<sup>26</sup> Na Alemanha, durante o regime nazista, a censura atuou rigidamente queimando filmes, obras de arte e livros. Os nazistas possuíam e exerciam um controle ferrenho quanto à produção cultural, muitas obras eram classificadas como “degeneradas” principalmente quando determinada manifestação artística “insultava” o espírito alemão, seja mutilando ou destruindo as formas naturais ou apresentando de modo evidente “falhas” de habilidade artístico-artesanal. Adolf Hitler cultuava a arte tradicional, a arte que elucida romanticamente os feitos alemães. Tudo o que não era acadêmico ou nacionalista, que fugia dos cânones impostos, era motivo de alarde e censura.

A República da África do Sul é, também, um grande exemplo censório. Durante o início dos anos 1960 até meados de 1980, estruturou-se no país um dos sistemas de censura mais abrangentes do mundo. Chamado oficialmente de “controle de publicações”, tentava controlar a divulgação de qualquer coisa que pudesse conter uma mensagem indesejável, praticamente tudo o que continha letras.<sup>27</sup> Sinova escreve sobre a censura imposta durante o franquismo na Espanha e como esse sistema foi tomando forma aos poucos com pequenas emendas e artigos chegando ao ponto em que os militares tinham todo o controle para condenar

---

<sup>25</sup> BERG, Creuza. op. cit.

<sup>26</sup> CABRERA, Ana. op.cit. p. 30.

<sup>27</sup> COETZEE, John Maxwell. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate, 2008.

o serviço das estações de rádio, assinalar as normais às quais a censura se sujeitava e dirigir toda a propaganda por meio do cinema, rádio, periódicos, folhetos e conferências. A censura era utilizada sob o discurso de prevenir contra os inimigos ideológicos do regime, freando os hipotéticos desvios doutrinários e seus adeptos. Enfim, o mundo está repleto de exemplos de regimes autoritários que tiveram a censura como mecanismo de controle e de apoio institucional.<sup>28</sup>

Percebe-se que, para além de instrumento de repressão, a censura, quando executada no cotidiano das sociedades, no dia a dia, funciona como um mecanismo legitimador do sistema. Setemy diz que a tradição do pensamento político ligada a autores como Maquiavel, Weber e Gramsci, afirma que a legitimidade é um atributo do Estado, alcançado à medida que há um consenso entre uma parcela significativa da população, capaz de transformar a obediência, resultante do uso da força, em adesão que pressupõe o reconhecimento da legitimidade.<sup>29</sup> A instituição da censura é prejudicial para a vida cultural e até espiritual da comunidade, pois, ela capacita e delega pessoas com uma mentalidade de supervisão e burocracia muito grande. Em tese, o Estado deveria assumir um papel neutro no âmbito da moralidade, sem promover o moralmente admirável ou sancionar o moralmente deplorável, deveria agir impedindo a propagação de preconceitos e a intolerância. Sabe-se, contudo, que tal instituição, por ser constituída de pessoas, tende sempre a refletir o pensamento da classe que o domina. A constituição de uma imagem acerca do poder que legitime e dê sustentação popular é o critério básico entre os regimes autoritários que acontece quando a censura e a propaganda são constantemente usados na manipulação social sempre a serviço das elites e sempre ignorando o restante da sociedade civil cerceando a liberdade não alterando ou proporcionando qualidade de vida.<sup>30</sup>

## **1.1 - OS ANTECEDENTES DA CENSURA NO BRASIL**

Desde o período de colônia, a sociedade brasileira tem traços claros de autoritarismo e exclusão podendo-se dizer que os tempos de liberdade é que são exceção ao longo da história brasileira. O legado colonial da censura sob os meios de informação e comunicação no Brasil

---

<sup>28</sup> SINOVA, Justino: *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.

<sup>29</sup> SETEMY, Ana. C. L. *Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, 2018. p. 175.

<sup>30</sup> COETZEE, John M. op. cit.

é uma herança do controle português que, por sua vez, foi originado do histórico das ações inquisitórias conduzidas pela Igreja Católica como o Tribunal do Santo Ofício. Dessa forma, é possível ter uma dimensão maior do peso e do papel da censura no Brasil visto que sempre existiu a necessidade de delimitar o legal e o ilegal. Assim, sucessivos governos buscaram monitorar a opinião pública mediante o controle da informação, exercido através da censura, nas vertentes empresarial, econômica e política.

A censura foi utilizada nas profusas eras da história brasileira em função dos interesses e da ideologia dominante (seja enquanto colônia, império ou república). A égide do poder político é estruturada na prevenção de que certas verdades não sejam divulgadas ou ditas à população. Ainda como colônia, o Brasil já permeava os processos da ação censória, os primeiros marcos da censura no Brasil iniciam-se antes mesmo da chegada da família real, no início do século XIX. O mercado brasileiro de livros, mesmo pequeno, foi o primeiro foco de informação sob o qual a censura atuou, conforme relato de Luiz Carlos Villalta.<sup>31</sup> Creuza Berg também evidencia a censura à imprensa. Segundo a autora, desde 1817 já existiam exemplos interessantes da relação censura/manutenção do poder. Berg diz que,

“na época da independência, jornais como *O Constitucional e A Sentinela da Liberdade*, que criticavam a 'incorporação e permanência de portugueses no exército imperial', foram constantemente perseguidos. Cipriano José barata de Almeida, o 'baratinha', esteve preso por diversas vezes por 'injuriar o governo e promover agitações'”.<sup>32</sup>

No Estado Republicano, houve uma tentativa de “impor um determinado modelo de cidadão ideal” que pode ser percebido pela força e forma da ação da polícia já no início da República.<sup>33</sup> A permanência da censura intensificou-se após a independência do Brasil. Nos dois reinados ela se voltava para o controle dos jornais que iniciam uma espécie de expansão informativa no país, situação que se repete com a República. Poucos dias após sua proclamação, o Governo decretou a instituição da censura. Ana Luiza Martins afirma: “Importa insistir na permanência da censura durante a nossa história, sobretudo no âmbito da história do pensamento e das idéias, por vezes dissimulada, mas sempre presente no país que conheceu tarde os prelos, a alfabetização e a cidadania”.<sup>34</sup> É evidente o papel do Estado em exercer um

---

<sup>31</sup> VILLALTA, Luiz Carlos. Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial, in Carneiro, Maria Luiza Tucci (Org). *Minorias silenciadas*. São Paulo, Edusp, 2002.

<sup>32</sup> BERG, Creuza. op. cit. p. 77.

<sup>33</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 558.

<sup>34</sup> MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura, in Carneiro, Maria Luiza Tucci (Org). *Minorias silenciadas*. São Paulo, Edusp, 2002, p. 179.

ofício decisivo no processo de regulamentação dos meios de comunicação de massa e sua influência em seu desenvolvimento. Mattos é enfático ao dizer “o que existe hoje, ou o que deixou de existir, no terreno da política da comunicação, foi criado nas últimas quatro décadas”.<sup>35</sup>

A tradição paternalista da política brasileira cuja missão de monitorar a sociedade, asseverar a segurança, a ordem e a salvaguarda dos modos de vida da coletividade, em defesa do bem comum, é tida como uma competência do Estado. Essa tradição foi executada por meio do poder de polícia do Estado e foi responsável por criar, através da censura, uma “cultura da vigilância à liberdade de expressão” nos anos do governo militar. Entretanto, a cultura censória no Brasil não é característica exclusiva do período ditatorial. Para Carlos Fico já havia toda uma cultura censória, de base legal, que vinha sendo posta em prática desde 1946, através da censura oficial do Serviço de Censura de Diversões Públicas no Estado Novo (SCDP), foi então que a censura instaurou-se na história brasileira e se tornou protagonista de um dos momentos mais turbulentos do país.<sup>36</sup>

Segundo Inimá Simões,

A censura oficial se instalou nos anos de 1920 em São Paulo logo depois do episódio “O Crime de Cravinhos”, e o administrador público iniciado no espírito maquiavélico indicou Antônio Carlos, um homem ligado à atividade cinematográfica, para a chefia do órgão. Em 1928, no governo de Washington Luís, surge a censura brasileira e, em 1932, se estabelecem no plano federal as primeiras disposições orientadoras para o trabalho dos censores. O ano de 1939 marca o aperfeiçoamento do sistema, estipulando com mais clareza o que deveria ser proibido.<sup>37</sup>

Getúlio Vargas, portanto, foi o grande incitador da cultura censória brasileira. Em 1931, o Estado Novo deu seu primeiro passo no sentido de uma especialização da censura com a criação do Departamento Oficial de Publicidade (DOP), vinculado à Agência Nacional, que buscava controlar a informação e o uso do rádio. Em 1934, o DOP foi reorganizado tornando-se DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) ampliando mais ainda sua zona de atuação, passando a controlar, também, o cinema e a radiotelegrafia. A trajetória dos órgãos de censura da Era Vargas continuou em 1937 quando o DPDC foi transformado em DNP (Departamento Nacional de Propaganda). Liderado por Lourival Fontes, esse departamento

---

<sup>35</sup> MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 15.

<sup>36</sup> FICO, Carlos. Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. *Revista Brasileira de História*, vol.24, n 47, São Paulo, 2004, p. 29-60.

<sup>37</sup> SIMÕES, Inimá. “A censura cinematográfica no Brasil “. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. Edusp. São Paulo, 2001.

visava o controle da imprensa, do rádio, do cinema e do turismo. Ainda nesse mesmo ano, o Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais (SIPS), criado em 1935, foi incorporado ao DNP, tendo como principal objetivo criar uma “polícia preventiva”. Após essa anexação, originou-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)<sup>38</sup> que passa a controlar tudo relacionado à censura, incluindo o âmbito teatral e de diversões públicas, encargo que era da responsabilidade da polícia e do Distrito Federal.<sup>39</sup> A retrospectiva da censura na Era Vargas só evidencia a forma como o Brasil passou, em dois momentos distintos, experiências de governos ditatoriais (1930-1945 e 1964-1985) onde cada um deles tentou controlar as massas de forma a salvar-se de uma revolução político-social no país.<sup>40</sup> Maria Luiza Tucci Carneiro ressalta que o exercício da cidadania decorre da liberdade, sobretudo da liberdade de informação e da livre circulação de idéias,<sup>41</sup> ou seja, no período do Estado Novo ser cidadão era algo extremamente difícil, principalmente em decorrência da censura.

No *Código Penal* de 1940, obra de Francisco Campos, já se começa a evidenciar as características da censura que vão ser o sustentáculo do governo militar de 1964, segundo Soares (1989):

“O Brasil não reviu a legislação corporativista: ao contrário, manteve boa parte daquele entulho legal, ainda que ousando comparativamente pouco. Assim, já havia, como em outras áreas de possível ação governamental, uma legislação repressiva e centralizadora, que a ditadura militar utilizou”.<sup>42</sup>

No intervalo entre o Estado Novo e o golpe civil-militar, a presidência de Juscelino Kubitschek foi responsável por causar uma certa euforia no meio cultural. Nos anos JK, surgiu a bossa nova e o Cinema-Novo havendo, ainda, uma ascendência das artes plásticas e da literatura. O caso da censura ao filme *Rio 40 Graus* repercutiu mal para os órgãos censórios o

---

<sup>38</sup> “O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cujas funções incluíam, além da regulamentação do registro de jornais, de emissoras de rádio e de serviços de autofalantes, o controle da opinião pública conforme a estratégia do governo, bem como a preparação de listas de assuntos proibidos, as quais deveriam ser encaminhadas aos jornais e às emissoras de rádio. O departamento era também responsável por, em certas ocasiões, nomear censores – identificados na época como “fiscais” – específicos para cada jornal, a fim de executar a censura direto nos originais.” - MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

<sup>39</sup> BERG, Creuza. op. cit.

<sup>40</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Os arquivos da polícia política brasileira. Uma alternativa para os estudos de História do Brasil Contemporâneo. PROIN (Projeto Integrado) Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo, 2005. p. 2.

<sup>41</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O mito da conspiração judaica e as utopias de uma comunidade, in Carneiro, Maria Luiza Tucci (Org). *Minorias silenciadas*. São Paulo, Edusp, 2002, p. 265.

<sup>42</sup> SOARES, Glaucio. A. D. Censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, jun, 1989. p.21.

que fez diminuir sua influência, permitindo que a Confederação das Famílias Cristãs (CFC),<sup>43</sup> criada em 1950, atuasse veementemente em São Paulo,<sup>44</sup> mantendo as decisões censórias no lugar dos departamentos.

De fato, é com o fim do Estado Novo no Brasil e a eleição do General Dutra que se origina a essência da censura do regime militar. A promulgação do Decreto nº 20.493 de 1946 e a criação do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) subordinado à Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, fornecerão as bases para a censura exercida entre 1964 e 1985. De acordo com o art. 41 desse decreto:

Art. 41. Será negada autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão rádio telefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de gerir 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;
- 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.<sup>45</sup>

Dessa forma, durante o período militar, toda obra direcionada ao público passava pelo exame da censura tendo como “pano de fundo” esses oito itens. Segundo Creuza Berg (2002), ele será sempre “seguido à risca, jamais é abandonado, substituído ou modificado: a censura é que vai sendo adequada segundo a necessidade do momento por outros decretos”.<sup>46</sup> De fato, a ditadura aproveitou a tradição advinda do Estado Novo, todavia, as pesquisas historiográficas a respeito de censura evidenciam um maior rigor durante o período de 1967 a 1974, momento em que a censura é melhor arquitetada e utilizada no Brasil. Segundo Stephanou, nesse período, a censura foi “institucionalizada, sistematizada, materializada e explicitada”.<sup>47</sup>

O pontapé inicial se dá entre os anos de 1961 e 1964, momento em que o anticomunismo se desenvolve no Brasil com grande furor. A Revolução Cubana, ocorrida em

---

<sup>43</sup> Nesses anos, a CFC vai ser responsável por influenciar na reavaliação dos pareceres da censura federal, além de produzir campanhas junto distribuidores, exibidores e na imprensa.

<sup>44</sup> ADORNE FILHO, A; SOUZA, E. O. C. “Censura Cinematográfica no Brasil: 1964/1970”. Revista Historiador. Faculdade Porto Alegre, Porto Alegre. No. 2, Ano. 2, p. 176.

<sup>45</sup> BRASIL: Coleção de Leis e Decretos da República, 1946.

<sup>46</sup> BERG, Creuza. op. cit. p. 89.

<sup>47</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. 328 p. (Coleção História, 44). p. 26.

1959, vai produzir um grande impacto em toda a América Latina, lançando o continente para dentro da Guerra Fria. Concomitantemente e, como reflexo desses eventos, movimentos de organizações de esquerda voltam a se estruturar no Brasil, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), além do surgimento de novas organizações como a Ação Popular (AP), as Ligas Camponesas, a Política Operária (POLOP), além do engajamento de indivíduos de novos campos sociais para esses movimentos, como a igreja e os meios estudantis. Dessa forma, a propagação de uma “ameaça vermelha” e a remota possibilidade de invasão e dominação do país pela ideologia comunista foram as justificativas para a derrubada do presidente João Goulart, em 1964, e, conseqüentemente, para a construção do aparelho repressivo que incluía a censura.<sup>48</sup>

Os anos da década de 1960 foram marcados por uma mudança comportamental e ideológica muito grande; assuntos e pautas até então muito reprovados começam a ser discutidos copiosamente, principalmente nas artes, na imprensa e no cinema. Homossexualidade, direitos das mulheres, virgindade, uso de pílula anticoncepcional, aborto, religiosidade, divórcio são exemplos de alguns desses assuntos. Hobsbawm diz que “essas tendências, claro, não afetaram igualmente todas as partes do mundo (...). O que era e é muito mais interessante é que, grandes ou pequenas, as mesmas transformações puderam ser identificadas por todo o globo ‘modernizante’”.<sup>49</sup> Dessa forma, com a ascendência de pautas modernas, a ala conservadora se viu ameaçada e iniciou suas ações gradativamente. A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP)<sup>50</sup> pode ser destacada como uma das grandes iniciativas da ala conservadora do país nesse período. Essa entidade promovia ações no âmbito civil nacional sendo composta, majoritariamente, por militantes do sexo masculino e tinha como objetivo combater o socialismo e o comunismo, ressaltando a filosofia de Tomás de Aquino, a tradição, a família e a propriedade.

---

<sup>48</sup> SETEMY, Ana. C. L. op. cit. p.177.

<sup>49</sup> HOBBSAWM, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 317.

<sup>50</sup> “Essa organização foi fundada em 1960 por Plínio Correia de Oliveira, ex-integrante da Ação Católica Brasileira (ACB), da qual se desligou em 1943, quando a organização começou a se envolver com questões sociais. Logo após sua fundação, caracterizou-se como a mais radical organização católica de oposição ao governo João Goulart e, entre os anos de 1961 e 1963, promoveu sua primeira campanha nacional contra a “reforma agrária socialista e confiscatória” proposta pelo presidente da república. Com o golpe de 1964 e o afastamento de Goulart, a associação colocou-se imediatamente ao lado da ditadura e em oposição aos setores progressistas da Igreja Católica, no intuito de fortalecer sua campanha em oposição à “comunização” do clero e da sociedade brasileira” (SETEMY: 2018, 178).

## 1.2 - A CENSURA DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

Segundo Hobsbawm, uma das grandes características que unia os estados do Terceiro Mundo pós 1945 era a predominância de regimes militares ou a tendência de se cair neles. Para o autor, era difícil lembrar de alguma república que não tenha vivenciado, pelo menos rápidas experiências de regimes militares após o fim da Segunda Guerra.<sup>51</sup> A segunda metade do século XX, foi marcada por episódios, cada vez mais comuns, em que homens das armas envolviam-se na política. O grande motivo era a quantidade de estados, sem legitimidade política tradicional, cujos sistemas políticos estavam propensos a produzir um colapso político a qualquer momento. O Brasil não fugiu a essa regra: em 31 de março de 1964, as tropas comandadas pelo general Olímpio Mourão Filho, da 4ª Região Militar, de Juiz de Fora (MG), marcharam em direção ao Rio de Janeiro dando início ao golpe de estado. E partir daí, montou-se um aparato repressivo, arduamente orquestrado e planejado, que incluía extermínio de opositores e dispositivos de manipulação ideológica como a censura e a propaganda.<sup>52</sup>

Muitos historiadores têm revisado o papel da sociedade civil no golpe de 1964, acreditando que essa percepção seja a chave da análise central para o entendimento dessa experiência histórica. O debate gira em torno do fato de que não só os militares foram os responsáveis pela deposição de João Goulart, em abril de 1964, mas também que a sociedade civil, seja na figura de grandes empresários, da Igreja Católica ou mesmo de civis, fizeram parte do golpe. Marco Antonio Villa<sup>53</sup> vislumbra o golpe e a determinação da ditadura como uma ação de classe ou de uma elite social descontente com as perspectivas e determinações do governo João Goulart.<sup>54</sup> Daniel Aarão Reis busca provar sua teoria de que a participação e apoio ao golpe de estado não só partiu dos civis como da “sociedade brasileira” de forma geral. Reis mostra a importância dessa revisão historiográfica frente a participação civil chegando mesmo a fazer uma autocrítica de textos anteriores que fizeram com que circulasse a noção

---

<sup>51</sup> HOBSBAWM, Eric. op. cit. p. 340.

<sup>52</sup> UMBACH, Rosani Ketzner. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SILVA, Seligmann et. al. (org.). Escritas da violência: o testemunho. v.1. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 224.

<sup>53</sup> É importante destacar que o revisionismo intelectual de Villa tende a responsabilizar e tornar as forças políticas das esquerdas culpadas pela ditadura e assim aliviar o peso da memória para os verdadeiros golpistas e para a direita civil, militar e midiática.

<sup>54</sup> VILLA, Marco Antonio. Ditadura à brasileira (1964-1985): a democracia golpeada à direita e à esquerda. São Paulo: LeYa, 2014.

“errônea” de ditadura militar.<sup>55</sup> Carlos Fico, também é um defensor da renomeação afirmando que “o golpe não foi militar, mas civil-militar”. Para além disso, deve-se destituir a “memória confortável” para perceber que o golpe de 1964 foi uma operação que contou, não só com o apoio de parte da sociedade civil brasileira, mas com a ação das elites civis. A Igreja Católica foi o setor mais colaborativo desse golpe ao ajudar a produzir o movimento de massas conhecido como “Marchas com Deus, pela Pátria e pela Família” que proporcionaram o apoio popular.<sup>56</sup> Nesse sentido, evidencia-se que a ditadura civil-militar foi fenômeno social constituído na (e pela) sociedade civil brasileira.

A ditadura civil-militar brasileira não foge à regra dos modelos ditatoriais de que se têm conhecimento: regimes muito fechados com ausência de humor cujo objetivo claro e único é defender-se por todos os meios da crítica, da desaprovação e da condenação. Sempre certos das suas próprias verdades reprimindo, de todas as formas, a audição de outras vozes. Promovendo consonâncias sociais oprimidas e forjadas pelas organizações repressivas criadas para que nenhuma situação fugisse do controle.<sup>57</sup> Assim, a ascendência de ações conservadoras, a Constituição, os atos e leis foram sendo remodelados, gradativamente, a partir de 1964, sendo elaborados com o objetivo de buscar a estruturação do sistema repressivo, a legitimação das ações do Estado e monitorar o cerceamento da liberdade de expressão.

No início do golpe, havia uma preocupação, por parte dos militares, em manter uma “fachada”. Para isso, deixavam, nesses atos e novas leis criadas, que a salvaguarda da liberdade de expressão, tanto da imprensa quanto dos outros meios culturais, permanecesse acreditando na legalidade desses textos, legitimando-os.<sup>58</sup> O AI-1, ao longo de seus onze artigos, não fez menção sequer à liberdade de expressão que teoricamente estava “garantida”, uma vez que o ato assegurava a vigência da Constituição de 1946, cujo art. 141, § 5º, estipulava:

§ 5º - É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos não dependerá de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de

---

<sup>55</sup> REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.23, n.45, p.171-186, jan./jun.2010, p. 183.

<sup>56</sup> FICO, Carlos. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar” Rev. Bras. Hist., vol.24, no.47, São Paulo, 2004.

<sup>57</sup> CABRERA, Ana. “A memória e o esquecimento: a censura do Estado Novo em Portugal perante três peças de autores espanhóis” [artigo online], 452oF. Revista eletrônica de teoria da literatura e literatura comparada, 10, 2014.

<sup>58</sup> SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 185.

processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe.<sup>59</sup>

Os AI-2, AI-3 e AI-4 mantiveram implícita a prerrogativa da liberdade de expressão com a continuidade da vigência do artigo supracitado. Em 24 de janeiro de 1967, foi promulgada uma nova Constituição. O § 8º do art. 150 da nova Carta, em relação à imprensa, continuava praticamente o mesmo:

§ 8º - É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.<sup>60</sup>

No entanto, Setemy evidencia que pequenas advertências quanto à manutenção da ordem social, da moral e dos bons costumes, já começavam a aparecer:<sup>61</sup>

Art. 61 - Estão sujeitos à apreensão os impressos que:

I - contiverem propaganda de guerra ou de preconceitos de raça ou de classe, bem como os que promoverem incitamento à subversão da ordem política e social.

II - ofenderem a moral pública e os bons costumes.

§ 1º A apreensão prevista neste artigo será feita por ordem judicial, a pedido do Ministério Público, que o fundamentará e o instruirá com a representação da autoridade, se houver, e o exemplar do impresso incriminado.

(...)

§ 6º - Nos casos de impressos que ofendam a moral e os bons costumes, poderão os Juizes de Menores, de ofício ou mediante provocação do Ministério Público, determinar a sua apreensão imediata para impedir sua circulação.

Art. 62 - No caso de reincidência da infração prevista no art. 61, inciso II, praticada pelo mesmo jornal ou periódico, pela mesma empresa, ou por periódicos ou empresas diferentes, mas que tenham o mesmo diretor responsável, o juiz, além da apreensão regulada no art. 61, poderá determinar a suspensão da impressão, circulação ou distribuição do jornal ou periódico.<sup>62</sup>

A Constituição de 1967 torna oficial a centralização do serviço censório em Brasília, com a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A origem da DCDP, no entanto, remonta do Decreto Federal nº 24.651, de 10 de julho de 1934, onde Getúlio Vargas instituiu o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – DPDC (1934 – 1939). Ao longo do próprio regime, frente à necessidade de uma intensificação da censura e de uma fiscalização das produções bibliográficas, culturais e midiáticas produzidas no Brasil durante o Estado

---

<sup>59</sup> BRASIL. Constituição (1946). Constituição dos Estados Unidos do Brasil: promulgada em 18 de setembro de 1946.

<sup>60</sup> BRASIL. Constituição (1967). Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 24 de janeiro de 1967.

<sup>61</sup> SETEMY, Ana. C. L. op. cit.

<sup>62</sup> BRASIL. Lei n. 5.250, de 9 de fevereiro de 1967.

Novo, foi estruturado o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP (1939 - 1945) e o Departamento Nacional de Informações - DNI (1945). Posteriormente à Constituição de 1946 é que esses departamentos se transformaram em Serviço de Censura de Diversões Públicas (1945 - 1972) e só em 1967 é que a Divisão de Censura de Diversões Públicas vai, de fato, estruturar-se.

Graças à centralização, chegava ao fim a confusão gerada cinco anos antes com o decreto assinado por Jânio Quadros que concedia aos Estados Federativos a possibilidade de montarem departamentos próprios para atuar com poder de censura. A DCDP passa a ser, enfim, o órgão principal de censura no Brasil:

A Censura Federal representada pela DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS (DCDP) e pelo CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA (CSC), e que tem como função básica controlar a difusão do conhecimento [...] desempenha um papel relevante na sociedade, pois assume a responsabilidade e o cuidado com a infância e a juventude, a moral pública e os bons costumes, a lei e a justiça, os direitos fundamentais e a dignidade da pessoa humana.<sup>63</sup>

Para a autora Maika Carocha, desde o momento inicial do regime, a censura precisava de adaptações, tanto na questão da centralização quanto em relação à regulamentação de outros pontos, como a profissionalização e uniformização da censura. A partir da criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas que esse mecanismo, de fato, começa a se fortalecer.<sup>64</sup> Por mais que não fosse considerada uma instituição política, a DCDP era o caminho para que outros órgãos de segurança agissem por meio dela de forma que ela não figurava diretamente como responsável por exercer atividades de censura política. A expansão totalitária da década de 1970 fez com que crescesse o número de censores, estimado por Rita Maria Lira, em cerca de 400 no país como um todo. Segundo Gláucio Soares:

“A Censura era, essencialmente, federal e concentrava a quase totalidade das suas atividades em Brasília. Os técnicos tinham curso universitário em uma de cinco carreiras: Direito, Filosofia, Sociologia, Comunicação Social e Psicologia; além disso, freqüentavam um curso de especialização, cuja duração era de três a seis meses, na Academia Nacional de Polícia, em Brasília. Em um determinado momento, passaram a exigir a aprovação em uma bateria de testes psicológicos, o que levou à reprovação de 21 técnicos e 8 fiscais, que recorreram à Justiça, em 1976.”<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Documento de Apreciação nº 015/14/AC/84 do SNI “Os problemas da Censura”.

<sup>64</sup> CAROCHA, Maika. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). História: Questões & Debates, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR. p. 197.

<sup>65</sup> SOARES, Gláucio. A. D. Censura durante o regime autoritário. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. p.21. 1989.

Contudo, em 1972, seis anos após o início das medidas de melhoria dos órgãos censórios, ainda era possível identificar alguns problemas entre as censuras regionais e a central.<sup>66</sup> Assim como os órgãos de informação do regime militar, era evidente que os militares ainda estavam se adaptando e aprendendo como manipular essas instituições:

... se 1964-1968 foi um período de laboratório para os órgãos de informação, também foi para a Censura. Os órgãos de informação e o SCDP passaram por um constante processo de modernização, principalmente através da aquisição de equipamentos mais eficientes e treinamento especializado. Os serviços de informação foram sendo centralizados, assim como a Censura. Ambos foram criando, também, ao longo do Regime Militar, um discurso de legitimação. E ambos tiveram cada vez mais ampliados seus campos de atuação e seus quadros de funcionários.<sup>67</sup>

Somado a isso, em 13 de dezembro de 1968, foi outorgado o Ato Institucional de número 5 (AI-5) que oficializou a radicalização da repressão, estabeleceu o recesso do Congresso, a suspensão dos direitos políticos, a proibição das manifestações públicas e a suspensão do *habeas corpus*, marcando o endurecimento do regime e mobilizando as ações da censura.<sup>68</sup> “Após o AI-5, o Brasil, era uma nação mudada, marcada pela desilusão com a política tradicional, pela rejeição ao regime militar e pela descrença em todas as formas de autoritarismo”.<sup>69</sup> A grande sacada do AI-5 baseava-se justamente na liberação jurídica dos poderes de exceção. Dessa forma, o regime pode usar e abusar dos poderes do estado de sítio sem que, de fato, estivesse acontecendo um estado de sítio em nome da “defesa da Revolução”. Ou seja, não foi preciso decretar o estado de sítio, visto que a promulgação do AI-5 fez esse papel. A ditadura civil-militar passou então a ser associada como uma exceção permanente.<sup>70</sup> O regime esteve sempre encoberto pela justificativa de defender a família brasileira, a mocidade e a segurança nacional frente ao “plano subversivo que insinuava o amor livre para dilacerar as resistências morais da nossa sociedade”. A promulgação do AI-5 fez com que a censura moral das diversões públicas passasse a se preocupar com a política de forma mais enérgica. Carlos Fico é enfático em dizer que, após o AI-5, “não apenas os palavrões ou as cenas de nudez

---

<sup>66</sup> Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas da época, encaminhou um ofício extraordinário ao juiz federal da Segunda Vara do Estado de São Paulo explicando a urgência na censura de um compacto que tinha apenas uma música de autoria de Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle intitulada Hermoza.

<sup>67</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. 328 p. (Coleção História, 44). p. 260.

<sup>68</sup> KUSHNIR, Beatriz. op. cit. p. 107.

<sup>69</sup> CALIRMAN, Cláudia. Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Editora Reptil, 2013. p. 09.

<sup>70</sup> NODARI, Alexandre. A censura como instrumento da guerra psicológica. In: SEMINÁRIO DIREITO E DITADURA, 2010.

estavam sob a mira da DCDP, mas também os filmes políticos, as músicas de protestos e as peças engajadas”.<sup>71</sup>

Nesse sentido, pode-se dizer que, após o golpe de 1964, aquela censura específica da “moral” passou a fazer parte de uma cultura política então em voga no Brasil. Emílio Garrastazu Médici expediu o Decreto-Lei nº 1.077,<sup>72</sup> proibindo a circulação das publicações contrárias à moral e aos bons costumes e sujeitava as obras provenientes do estrangeiro, destinadas à distribuição ou venda no Brasil, a serem liberadas pelo Departamento de Polícia Federal que atuaria como o órgão executor das determinações provenientes do Ministério da Justiça.<sup>73</sup> A censura estava intrinsicamente relacionada ao estabelecimento e fortalecimento do Estado. Era, portanto, um instrumento de controle e coerção, empregado arbitrariamente pela ditadura a fim de garantir a ordem social e a organização do poder pelo controle da circulação de ideias e

---

<sup>71</sup> FICO, Carlos. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004b, p. 270.

<sup>72</sup> Eis a íntegra do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970: “O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 55, inciso I da Constituição e CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes; CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade; CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes; CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum; CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira; CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. DECRETA: Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo. Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares. Art. 4º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2º deste Decreto-lei. Art. 5º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal: I - A multa no valor igual ao do preço de venda da publicação com o mínimo de NCr\$ 10,00 (dez cruzeiros novos); II - À perda de todos os exemplares da publicação, que serão incinerados a sua custa. Art. 6º O disposto neste Decreto-Lei não exclui a competência dos Juizes de Direito, para adoção das medidas previstas nos artigos 61 e 62 da Lei número 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Art. 7º A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão. Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo. Art. 8º Este Decreto-Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. Brasília, 26 de janeiro de 1970”. Assinavam Emílio G. Médici, presidente da República e seu ministro da Justiça, Alfredo Buzaid. BRASIL. Decreto-lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm)>.

<sup>73</sup> SETEMY, Ana. C. L. op. cit. p. 188.

informações.<sup>74</sup> Para Maria Luiza Tucci, a censura foi o mais eficaz instrumento de dominação da ditadura militar:

Temiam-se os homens de vasta cultura, autores de livros, jornalistas e tipógrafos. Professores e estudantes de ciências humanas e ciências políticas também incomodavam. Temiam-se as críticas ao regime, as denúncias, as passeatas estudantis, o humor dos caricaturistas, os enredos cinematográficos e teatrais. Temiam-se os homens com passado de militante político, razão pela qual o regime militar pós-64 instituiu os corriqueiros “atestados de antecedentes políticos”. Tudo contava, até a posse de um único livro. Regredimos aos tempos medievais. Livros foram queimados, intelectuais fichados e torturados. Constatamos que, no decorrer do tempo, as histórias e estórias se repetem. O Estado republicano, censor por excelência, foi responsável pela mutilação da cultura nacional, interferindo, negativamente, na construção do conceito de cidadania. O aparato policial, organizado durante décadas e que perseguiu os “homens de ideias”, deve ser considerado como um dos promotores da barbárie, da violência, da segregação e da intolerância, marcas registradas do século XX. O Estado tem aqui sua responsabilidade como gerenciador e legitimador da brutalidade, promotor do medo e da autocensura.<sup>75</sup>

A falta de legitimidade política do regime fez com que os gestores tentassem suprir essa deficiência com a montagem do aparelho repressivo.<sup>76</sup> De fato, após a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas, o regime passa a ter uma maior interação com a sociedade, principalmente com a ala conservadora. O fato é que a censura de diversões públicas passa, cada vez mais, a fazer parte do conhecimento público, pois, as várias imposições a tornavam visível nos teatros e cinemas, como memorandos, avisos e destaques durante a exibição dos programas. Essa habitual aparição tanto do nome da instituição quanto dos motivos dos pareceres, fez com que as censuras às diversões públicas fossem tidas como “normais” e legítimas. Como reflexo, um número considerável de pessoas passou a interagir diretamente com o governo por meio de cartas em que expressavam suas opiniões, davam depoimentos de situações, músicas ou cenas que lhes haviam causado constrangimento e que, por isso, deveriam ser censuradas. Tais atitudes espontâneas reforçavam a legitimidade da Divisão e a legalidade da censura de diversões o que nunca ocorreu com a censura política que, segundo Maika Carocha e Carlos Fico, gerava um desconforto aos censores da DCDP sendo tratada de maneira sigilosa ao contrário do orgulho gerado pela censura moral da Divisão.<sup>77</sup> Analisando a questão da legitimidade do sistema censório, é difícil não pensar na participação do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Esse órgão atuou como gerenciador de informações que assegurava a sustentação dos mitos, uma das técnicas de controle das massas. O DOPS

---

<sup>74</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>75</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. 2001, p. 21-22.

<sup>76</sup> CAROCHA, Maika. op. cit. p. 201.

<sup>77</sup> Ibidem. p. 204.

esteve presente nos dois momentos em que o Brasil vivenciou regimes ditatoriais e produziu uma variedade de mitos que garantiram a manutenção desses grupos no poder (militares ou não):

“Ao longo dos 59 anos de existência do DOPS e suas “múltiplas filiais estaduais”, o mito da conspiração comunista internacional foi o que mais se manteve em evidência cristalizando-se ao nível do imaginário popular. Paralelamente a este, persistiu o mito da nacionalidade (ou da brasilidade) que anulava a dimensão individual do cidadão integrando-o no corpo da Nação. E aqueles que não se enquadravam no modelo idealizado pelo regime eram rotulados de indesejáveis e, como tais vigiados, perseguidos e eliminados. Aliás, este é o processo de metamorfose que acompanha o declínio de todo Estado liberal: suspeita, vigilância e eliminação”.<sup>78</sup>

A historiografia brasileira, ao tratar a questão da censura no Brasil, em grande parte de sua abordagem, mantém a ideia da ação censória como um bloco homogêneo, ou seja, uma ação coercitiva inserida dentro do sistema estabelecido pelo governo ditatorial. Entretanto, com revisões historiográficas recentes, começam a se perceber as diferentes proporções da censura e suas variadas formas de ação. Dentro desse grupo, destacam-se principalmente dois tipos de censura: a censura às diversões públicas, tida como legal, legítima e que, até o presente momento, ainda sobrevive na história do país; e a censura à imprensa, feita pelos governos militares, envergonhadamente, muito vinculada a opiniões políticas que lembravam o velho Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo.<sup>79</sup> Contudo, com o passar do tempo, uma das tentativas para se obter um tipo de legitimação para o governo foi justamente estabelecer um controle incisivo da imprensa, silenciando suas críticas ao regime. Anne-Marie Smith considera que:

“O regime acreditava que uma imprensa fidedigna seria um instrumento importante para garantir o êxito do seu empenho em legitimar-se. Alguém precisava proclamar as conquistas do regime (...) e a imprensa poderia ser um forte aliado para a disseminação dessa informação (embora, ao mesmo tempo, uma ameaça se ela se pusesse a questionar ou criticar os custos sociais dessas realizações”.<sup>80</sup>

A partir dessas revisões historiográficas, ao analisar a censura em sua face política, a imprensa é considerada a maior vítima desse “gênero” censório, colocando, assim, em segundo plano nas preocupações dos pesquisadores, a análise da censura de divisões públicas que abarcava diferentes formas de manifestações culturais.

---

<sup>78</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. op. cit. p.5.

<sup>79</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”. Cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n.5, p.251- 86, set. 2002. p. 254.

<sup>80</sup> SMITH, Anne-Maria. Um acordo forçado. O consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro, Editora FGB, 1997. p. 46.

Nesse viés, como mostra a historiadora Nayara Vieira,

... a produção historiográfica que se preocupou em analisar a censura voltada para diversões públicas se divide ao buscar as aproximações e os distanciamentos da censura à imprensa e a censura às manifestações artísticas. Esta possível tipologia da motivação da atividade censora, o caráter político ou moral que norteia a censura, auxilia o entendimento dos mecanismos de funcionamento da Censura de Diversões Públicas. É esta diferenciação que merece ser ressaltada.<sup>81</sup>

De fato, a censura à imprensa ganha esse caráter “ilegal” durante todo o regime uma vez que esteve sempre associada à censura política. Há quem busque distinguir a censura à imprensa da censura de Diversões Públicas. Carlos Fico, por exemplo, define a censura à imprensa categorizando-a como apenas mais um instrumento repressivo implantada através de diretrizes sigilosas, escritas ou não.<sup>82</sup> Já para Beatriz Kushnir, a censura é sempre política e atemporal, mesmo que escondida sob a capa de “resguardo à moral e aos bons costumes” ou defendendo questões de “interesse da nação”.<sup>83</sup> A questão da censura à imprensa gera outros debates. Uma das visões que hoje alguns autores buscam revisitar gira em torno da historiografia elaborada por historiadores, sociólogos e jornalistas que propagam a ideia de que nos governos de Castello Branco e Costa e Silva tenha havido menos censura. Interpretação fora da realidade, visto que essa censura “branda e assistemática”, ocorrida entre 1964 e 1969, foi a responsável por obstruir e retalhar qualquer produção mais claramente crítica/oposicionista, além de suspender obras artísticas por meio de atos de terrorismo ou de pressão econômica. Segundo Stephanou, essa visão foi amenizada, pois a maioria das produções sobre censura têm a imprensa como foco principal, mais especificamente, a imprensa escrita a qual era menos visada neste período, “em que a Censura se dedicou mais ao teatro e ao cinema, até porque a maioria dos jornais e revistas havia apoiado o Movimento Militar de 64”.<sup>84</sup>

Sabe-se que o meio cultural, como um todo, sofreu perseguição direta tanto pela censura, que impedia a livre manifestação das ideias e das artes, quanto pela repressão física, caracterizada pelas prisões e torturas. Ridenti, afirma que, mesmo sem comprovações de vinculação desses artistas e dessas obras com grupos de esquerda, muitas pessoas do meio

---

<sup>81</sup> VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. Brasília, 2010. p. 30

<sup>82</sup> FICO, Carlos. *op. cit.*

<sup>83</sup> KUSHNIR, Beatriz. “Pelo buraco da fechadura: o acesso à informação e às fontes”, *in*: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 39.

<sup>84</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. p. 291.

cultural foram presas temporariamente, ameaçadas informalmente pela polícia e organismos paramilitares, torturadas, exiladas. Após 1968, qualquer crítica ao regime já se enquadrava como atividade subversiva e comunista, sendo assim, passível de punição.<sup>85</sup> Todo o meio artístico se encontrava sob os olhos ferozes e determinantes do regime segundo Wagner Homem e, mesmo assim, os primeiros atos da censura, no campo cultural, aconteceram concomitantemente à efervescência das produções artísticas:

A censura começa a mostrar as garras ao proibir (e depois liberar) a exibição do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. No mesmo mês, estreia no Rio a peça *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Em São Paulo, o Teatro de Arena monta *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com músicas de Edu Lobo. Em dezembro, o show *Opinião*, no Rio de Janeiro, colocava lado a lado Nara Leão — expoente da Bossa Nova — e os compositores populares Zé Kéti e João do Vale.<sup>86</sup>

Se a segurança nacional era o grande “objetivo” da censura, como as manifestações artísticas poderiam ameaçar essa segurança? Segundo Creuza Berg, aí entra a participação civil. A censura prévia exercida na ditadura transcorreu no mesmo compasso das regras “morais” ditadas pela sociedade civil: uma moral que reprime o sexo e utiliza-se do cristianismo, identificado com o catolicismo, para execrar o inconveniente “comunismo ateu”. Ou seja, além de manipular as informações ao seu próprio favor, os militares se viam apoiados por uma grande parte conservadora da sociedade civil, o que sustentava ainda mais a legitimidade de suas ações.<sup>87</sup> Nos últimos anos, já tendendo para o processo de redemocratização, o Conselho Superior de Censura, usava da atribuição que lhe conferia o inciso I do art. 5º do Decreto nº 83.973 de 13 de setembro de 1979, para exercer a censura à imprensa e às diversões públicas, ou seja, mesmo com intuito de “amenizar” as aparências e interferências do governo, a máquina política se adequava para continuar atuando.

A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas uma repressão localizada mas, uma grande e essencial estrutura política fundamental para a ordenação e sustentação do regime militar. No âmbito interno, usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente centralizando o departamento de censura em Brasília, subordinando-o à Polícia Federal, regulamentando a carreira de censor federal, exigindo qualificações para alguém ingressar em tal cargo. Fica claro que a censura, durante o período da ditadura civil-militar, foi uma de suas maiores armas. Felizmente, mesmo com os confiscos

---

<sup>85</sup> RIDENTI, Marcelo. 1993. op.cit. p. 72.

<sup>86</sup> HOMEM, Wagner. Histórias de canções: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009. p. 17.

<sup>87</sup> BERG, Creuza. op. cit.

de obras, invasões às universidades, exílio de artistas, proibição de eventos culturais, a cultura, a arte e a música não acabaram durante o período ditatorial no Brasil. Tânia Pellegrini diz que o meio cultural passou por transformações contra as quais empreendeu-se a verdadeira guerra.<sup>88</sup>

O fim efetivo da censura no Brasil acontece somente com a Constituição de 1988, mas a arquitetura dos órgãos militares responsáveis pelo controle social já vinha se desorganizando gradativamente. Durante o período de transição da ditadura para a democracia, a DCDP já se portava de forma ambígua havendo vários pontos de oscilação da postura do órgão, em um curto período de tempo, justamente pela divergência dos perfis ideológicos dos gestores. José Vieira Madeira (1979-1981), por exemplo, era mais liberal (alinhado com as diretrizes do então Ministro da Justiça, Petrônio Portella) em comparação a Solange Hernandez que assume logo depois e comanda o órgão de 1981 a 1984 com forte viés conservador (similiar a Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça).<sup>89</sup> Isso era reflexo de toda a estrutura do governo militar que se via frente a grandes disparidades ideológicas em vista da abertura política e do abrandamento das ações políticas e censórias.

Deve ser ressaltado, contudo, que o fechamento da Divisão de Censura de Diversões Públicas e a volta das liberdades não foram momentos comemorados por toda a sociedade civil. Os setores mais tradicionais viram o fim da censura mais como preocupação do que como libertação, pois sempre estiveram mais preocupados em proteger a instituição da família e em manter valores da ética e da moral cristã, ainda que em detrimento de liberdades fundamentais. Assim como a tradição brasileira já evidenciou, a ala conservadora esteve ligada à manutenção da moral e dos bons costumes, atentos e combativos contra tudo o que entendiam ser uma ameaça à família e aos valores morais da sociedade brasileira, desde os primórdios da sociedade civil até os dias atuais, como mostra Leonor Pinto:

A censura militar nos legou uma herança perversa que levaremos muitos anos para dismantelar. E para isso, é preciso assumir com seriedade a destruição cultural que provocou, cujos efeitos até hoje se fazem sentir, alimentados de forma importante pela desinformação das novas gerações. Quando, muitas vezes, justamente, cidadãos brasileiros, revoltados pela exposição de seus filhos a emissões que consideram desapropriadas, e, na ânsia de protegê-los, invocam os “tempos da censura, onde isso

---

<sup>88</sup> PELLEGRINI, Tânia. Cultura e política em anos quase recentes: cinco cenas e algumas interpretações. Revista Estudos de Sociologia da UNESP, v.1, n. 40, p. 87-97, São Paulo, 1997. p. 87.

<sup>89</sup> GUEDES, Wallace Andrioli . A freira, a tortura e a censura: um filme de Ozualdo R. Candeias entre a crítica política e a ofensa moral. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, 2019. p. 72.

não acontecia”, não percebem, porque não lhes são garantidas as condições, as perdas que os anos de censura nos legaram.<sup>90</sup>

Não foi à toa que, recentemente, uma possível retomada do regime militar ditatorial voltou a ser palco de discussões, ou mesmo, cogitando ser uma opção, tanto no Brasil quanto em outros países democráticos. O crescente avanço de uma onda conservadora aumentou gradativamente não só o Brasil, mas no mundo todo, porém, no caso da história brasileira recupera-se uma memória em específico: a do golpe de 1964.<sup>91</sup> Associado a isso, há o que Turin chama de “indícios de insustentabilidade da sincronização neoliberal”, causando a ascensão de neoconservadorismos extremamente agressivos e alimentados por fantasmas do passado.<sup>92</sup> Deve-se mencionar, ainda, a ascensão de uma “nova” forma de fascismo, adaptada ao contexto brasileiro e diferente daquele Europeu do século 20, que retoma discursos de valores antidemocráticos, despóticos, típicos elitistas que exacerbam o “fascismo potencial”.<sup>93</sup> Esses eventos são consequência direta da falta de punição dos crimes que perpassaram o histórico brasileiro. Ao “deixar que a história julgue”, o tempo passou e a história não julgou, o Estado não penalizou os culpados, as vítimas não tiveram o apoio necessário, e a ditadura, a escravidão e o imperialismo, não se tornaram memórias dolorosas e/ou vergonhosas para o povo brasileiro. Oliveira e Veronese chamaram de “problemas que nunca resolvemos”:

“ Isso tem a ver com pelo menos seis questões históricas que não pudemos discutir em profundidade ao longo desses 518 anos no Brasil: 1) não resolvemos os problemas da transição “Colônia-Império”, 2) não resolvemos os da transição “Império-República”, 3) não resolvemos os da escravidão e do racismo, 4) não resolvemos os da opressão patriarcal e da homofobia, 5) não resolvemos os da ditadura militar do século passado e 6) não resolvemos os problemas da histórica luta de classes no país.<sup>94</sup>

Enquanto não for resolvido e reescrito, esse passado continuará a distorcer os traços da memória social tanto sobre a ditadura civil-militar quanto sobre os ou outros acontecimentos históricos do Brasil.

---

<sup>90</sup> PINTO, Leonor, “O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”, 2006 – Artigo disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/>. p. 17.

<sup>91</sup> DALTOÉ, A. MARQUES, J. “A im(p)unidade parlamentar: ditadura e memória” *Revista Memorare*, 2017, p. 62.

<sup>92</sup> TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. Rio de Janeiro: Zazie, 2019.

<sup>93</sup> OLIVEIRA, G. M.; VERONESE, M. V. Brasil y el “fenómeno Bolsonaro”: un análisis preliminar. *Rev. mex. cienc. polít. Soc. México*, v. 64, n. 237, p. 245-267, dic. 2019.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 250.

### 1.3 - COMO A DITADURA CIVIL-MILITAR PENSAVA A CENSURA

O primeiro passo para se tentar compreender de forma mais adequada a censura é deixar de encarar a história sob a narrativa de um passado puramente ideológico. Ao invés disso, torna-se necessário entender quais eram as tecnologias usadas para o controle “quem autoriza alguém a pensar, escrever, publicar, ler e através de quais dispositivos”.<sup>95</sup> Em assim sendo, mesmo a figura dos censores, tidos como “brutamontes iletrados”, arautos do obscurantismo, sofre uma mudança. Na verdade, ao se buscar entender a atuação dos censores, percebe-se a existência de critérios onde só se costumava ver arbitrariedades. A história da censura brasileira perpassa pela presença de grandes escritores como Machado de Assis e Vinícius de Moraes. Mesmo na ditadura, exigia-se o grau superior para o cargo de censor,<sup>96</sup> tudo era meticulosamente articulado e projetado para o funcionamento e exercício do controle social. Pode-se dizer que a grande sacada do regime militar na ditadura foi a tentativa de instaurar uma espécie de “luta de representações” em que os militares irão procurar reivindicar seu domínio, valores e sua convicção de um mundo socialmente ideal. O Brasil se escondia sob o pano da democracia política sem quaisquer problemas sociais utilizando-se da censura que silenciava toda forma de contestação política e social que pudesse suscitar o contrário do que eles propunham.

Conforme retratado anteriormente, no momento inicial do regime, a censura passou por adaptações substanciais, tanto no quesito de centralização, quanto em relação à regulamentação.<sup>97</sup> Autores como Fico, Kushnir e Aquino, defendem a ideia de que, durante a ditadura militar, havia uma articulação para a censura e a estipulação de um centro para ela, ou seja, configurava-se a existência de uma política de Estado no seu exercício. Eles acreditavam que a censura à imprensa, que era política, não havia sido realizada ao acaso. O grande objetivo fixou-se em silenciar críticas e buscar a legitimação do regime, impedindo o exercício da cidadania pela retenção da liberdade crítica e de manifestação.

---

<sup>95</sup> MORDENTI, Raul. Riflessioni sul concetto di “censura” (a partire dalla controriforma). In: GOLDONI, Annalisa; MARTINEZ, Carlo (orgs.). *Le lettere rubate: forme, funzioni e ragioni della censura*. Nápoles: Liguori Editore, 2001. p. 33.

<sup>96</sup> NODARI, Alexandre. A censura como instrumento da guerra psicológica. In: SEMINÁRIO DIREITO E DITADURA, 2010, Florianópolis. p. 7.

<sup>97</sup> CAROCHA, Maika. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba, 2006. p. 197.

A arquitetura censória do regime militar aconteceu por meio de processos muito bem pensados e programados por parte dos militares e das polícias políticas. Emilio Massera<sup>98</sup> fazia discursos frequentes sobre o que de fato estava em jogo nas ditaduras da América Latina nos anos 1960 e 1970. Para ele, o objetivo dessas ditaduras ia além de eliminar a ideologia comunista/socialista, um modelo econômico, ou barrar a ascensão de setores sociais marginalizados e de áreas políticas reprimidas por séculos. As ditaduras, na verdade, estavam focadas também na busca pela regulação dos corpos, palavras, hábitos, imagens e dos jovens. Dessa forma, além dos projetos do terror e da tortura, era fundamental o papel da censura.<sup>99</sup>

A censura era tida pelos militares como uma das bases de sustentação para a permanência no poder. O conceito utilizado pelo próprio regime militar permite entender a maquinaria da prática censória: a ideia da “guerra psicológica adversa”. A partir dessa ideia, muitas censuras eram realizadas sendo possível desfazer o mal-entendido comum sobre o papel da censura: a separação entre censura moral e censura política. Por mais que existisse um departamento totalmente voltado para a censura moral, a ditadura foi além ao somar a censura política à censura moral; eles politizaram a censura moral. Alexandre Nodari fala acerca do papel da guerra psicológica:

A guerra psicológica permite entender melhor a preocupação da censura com a forma, com o modo como os crimes aparecem nos jornais, com o modo como as palavras são pronunciadas em uma peça de teatro. Na proibição do sensacionalismo, na substituição de certas palavras fortes por mais fracas ou genéricas, está em jogo uma tentativa de neutralizar os efeitos sensíveis, diminuir a sua intensidade, evitar que o dizer e o mostrar se propaguem para além da esfera em que são enunciados. Nesse sentido, o paradigma da censura é a eufemização da linguagem.<sup>100</sup>

A historiografia recorta as diferentes “fases da censura” no regime. No princípio, existia a “ditadura envergonhada”,<sup>101</sup> onde a censura era “teoricamente” menos efetiva, alcançando seu pico censório logo depois, durante o governo Médici, nos “anos de chumbo”. Durante o governo de Geisel, ocorre a consolidação do aparelho burocrático censor das diversões públicas, período considerado como a “distensão política” que, em momento nenhum,

---

<sup>98</sup> Ex-ditador argentino Emilio Eduardo Massera, que ao lado de Jorge Rafael Videla e Orlando Agosti, tomou parte da primeira junta militar na Argentina depois do golpe de Estado de 1976, que derrubou a presidente Isabelita Perón. O regime provocou a morte de cerca de 30 mil pessoas, segundo organizações de defesa dos direitos humanos.

<sup>99</sup> NODARI, Alexandre. op. cit. p. 2.

<sup>100</sup> Ibidem. p. 7.

<sup>101</sup> Termo denominado por Elio Gaspari em contraste com seu credo liberal. GASPARI, Hélio. A ditadura envergonhada. São Paulo, Companhia das Letras. 2002.

acabou com as arbitrariedades e as violências do regime.<sup>102</sup> Algumas obras, como a de Gláucio Soares, apontam que a censura política à imprensa foi mais dura durante o governo Médici enquanto outros pesquisadores mostram que houve muito mais cerceamento às diversões públicas na fase seguinte, da distensão política, quando consolidaram o forte aparelho burocrático de censura.<sup>103</sup> Por mais que algumas versões se contradigam, a unanimidade dos recortes temporais quase sempre permanece a mesma.

Quanto ao controle dos departamentos de censura, sabe-se que o ordenamento burocrático da função dos censores estava sobretudo no âmbito do Ministério da Justiça e da Polícia Federal, estrutura pensada e ordenada que acabou sendo centralizada em um único órgão fiscalizador, a DCDP. Mesmo em 1978, já na fase de reabertura política, a maquinaria censória ainda executava suas funções devidamente divididas, conforme evidencia Marcelo Ridenti:

“Em 1978, segundo o relatório da Divisão de Censura de Diversões Públicas, havia 45 técnicos censores e 36 servidores na parte administrativa, que naquele ano examinaram 9.553 filmes (de curta e longa metragem), 2.648 peças de teatro, 47.475 letras de canções, 1.996 capítulos de telenovelas, 86 programas de TV, 859 capítulos de radionovelas, 167 programas radiofônicos, 90.671 peças de publicidade para rádio e TV, 440.925 fotografias e cartazes publicitários, conforme pesquisa de Miliandre Garcia. No mesmo ano, foram proibidos na íntegra: 24 filmes, 79 peças de teatro, 462 letras de canções, 40 materiais de publicidade, 1.231 fotografias e cartazes. A Divisão de Censura de Diversões Públicas apreendeu ainda 226.641 exemplares de livros e 9.494 de revistas. Em 1978, 909.157 artistas e 1.073 casas de diversão estavam registrados oficialmente. São dados reveladores da amplitude e produtividade do trabalho censor organizado, que examinava uma enorme quantidade de material, escolhendo seletivamente aqueles que seriam cortados, no todo ou em parte. O grosso da produção cultural era liberado”.<sup>104</sup>

O saldo da censura federal na ditadura, por mais que não seja exato, uma vez que não se incluem os dados no âmbito dos estados que só passaram a ter responsabilidades crescentes em relação à censura depois de 1975, reitera a forma como a censura cultural se concentrava, principalmente, em produções classificadas como uma ameaça “à moral e aos bons costumes”. Tal percepção, às vezes, fica em segundo plano em algumas historiografias que concentram na abordagem do caráter político dos vetos que também eram constantes.

No quesito censura à imprensa, Maria Aparecida de Aquino afirma que até o ano de 1975, foram vetadas, só no OESP (O Estado de São Paulo), 1.136 matérias, sendo 52,91%

---

<sup>102</sup> RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. Revista Concinnitas, n. 33 (19), p. 86-100, 2018. p. 87.

<sup>103</sup> RIDENTI, Marcelo. op. cit. p. 88.

<sup>104</sup> Ibidem.

matérias políticas, 11,27% sociais; e 8,01% econômicas.<sup>105</sup> Esse jornal ainda teve 3.093 artigos cortados na íntegra e mais 3.162 ilustrações, fora os cortes pontuais.<sup>106</sup>

No que se refere ao teatro, a censura examinou um montante um pouco maior que 22 mil obras. Entre essas, cerca de 700 foram proibidas integralmente, segundo Miliandre Garcia.<sup>107</sup> A literatura também esteve sob o jugo da Censura Federal: 430 livros foram censurados, 92 deles de autores brasileiros, sendo 15 obras de não-ficção, 11 peças teatrais publicadas em livro, e ainda dezenas de textos literários, em sua grande maioria – cerca de 60 – eróticos ou pornográficos.<sup>108</sup> Quanto ao rádio e a televisão, chegaram a receber vetos totais, como da telenovela Roque Santeiro do dramaturgo Dias Gomes escrita para a Rede Globo, vetada em 1975. Contudo, não há uma precisão em números dos vetos, pois tanto o rádio quanto a TV possuem formato diferente de divulgação.<sup>109</sup> A censura à música e ao cinema será abordada nos próximos tópicos.

Os apontamentos trazidos evidenciam uma grande perseguição aos campos culturais, e deixa a entender que os artistas e os meios de produção dessas obras estavam sempre em busca de luta política e resistência. Contudo, pensar a censura havida no Brasil apenas sob esse viés determinista não é o recomendável, sendo necessário entender que a produção artística, durante o regime militar, também produzia seus trabalhos sob a perspectiva do lucro. Para se ter uma ideia, entre os anos de 1966 e 1976, a indústria fonográfica cresceu cerca de 444%, contra 152% do PIB brasileiro para o mesmo período.<sup>110</sup>

Grandes empresas, como a Continental, gravadora brasileira fundada em 1929, lucraram meteoricamente com essa valorização cultural. A Rede Globo também se beneficiou comercialmente, pois possuía o próprio departamento de censura com o intuito de evitar perdas econômicas que adviriam da censura a algumas de suas novelas. Além da efetiva participação na arquitetura do golpe, foi utilizada pelos militares para alcançar a integração nacional, tendo essa emissora sido inaugurada em abril de 1965. No mesmo período, houve um grande

---

<sup>105</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário*. Bauru: Edusc, 1999. p. 62.

<sup>106</sup> *Ibidem*. p. 128.

<sup>107</sup> GARCIA, Miliandre. ‘Ou Vocês Mudam ou Acabam’: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. p. 20.

<sup>108</sup> REIMÃO, Sandra. *Repressão e Resistência – Censura a Livros na Ditadura Militar*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 127.

<sup>109</sup> RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. *Revista Concinnitas*, n. 33 (19), p. 86-100, 2018.

<sup>110</sup> PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

reconhecimento do cinema brasileiro, o cinema novo<sup>111</sup> ganhava cada vez mais notoriedade nacional em razão dos grandes festivais internacionais de cinema. Os artistas poderiam estar engajados com o momento político brasileiro, mas o capitalismo também tinha sua influência. A mídia brasileira também foi beneficiada com o *boom* da contracultura e apresentou posicionamentos que refletiram suas preocupações em atender, em sua radicalidade, as próprias “exigências de captação”. Marcelo Ridenti evidencia esse caráter comercial dentro das produções. Segundo ele,

“as composições permitidas daquele que ficaria conhecido como o cantor da resistência também faziam sucesso comercial. A indústria cultural brasileira criara um nicho forte e prestigioso de mercado junto aos críticos da ditadura. Menos conhecida é a censura sofrida por compositores populares considerados cafonas, como Benito de Paula, Odair José, Waldick Soriano, Luiz Ayrão e até Dom e Ravel, estes últimos célebres por suas canções patrióticas usadas pelo regime”.<sup>112</sup>

É importante se ater a esse outro lado da intenção das produções culturais e artísticas sem deixar de lado o papel da censura e seu objetivo durante o regime militar que, em alguns momentos, foi alcançado pelo governo. Ao passo que havia desafortunados também houve afortunados pela censura, o outro lado da moeda aconteceu com integrantes do campo cultural que obtiveram auxílio da censura para constituir impérios de comunicações. Jornalistas estiveram a favor do “não arbítrio” e louvaram em suas páginas os grandes feitos dos militares, algumas conquistas econômicas, a diminuição da violência no país, comemorando a eliminação dos “terroristas” e dos comunistas que ameaçavam a ordem e o progresso. Tais palavras foram palco para a constituição de uma realidade paralela em que grande parte da imprensa abraçou essa construção imaginária, não exclusivamente graças à censura, mas porque seus editores e leitores assim viam a realidade.

A censura tinha como objetivo principal tornar-se uma autocensura, ou seja, prescindir de si mesma. Sabe-se que a própria proibição cria um desejo por aquilo que é proibido, torna famoso o que deveria ser infame. Teoricamente, hoje não existe um órgão censor atuando no Brasil, contudo, isto não quer dizer que a função censória deixou de existir. Nos dias atuais,

---

<sup>111</sup> O movimento do cinema novo começou por volta de 1960, com os primeiros filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra e outros jovens cineastas engajados, e durou até 1967. Inspirado no neorealismo italiano e na Nouvelle Vague francesa, que defendia um cinema de autor, despojado, fora dos grandes estúdios, e com imagens e personagens o mais naturais possível, o movimento rapidamente ganhou fama internacional. Os principais nomes do movimento eram os “veteranos” Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, que já faziam filmes desde os anos 1950, e os iniciantes Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. Cinema na ditadura, Acervo Vladimir Herzog. Memórias da ditadura. Disponível em <<http://memoriasdaditadura.org.br/cinema>> Acesso em 04 de abril de 2020.

<sup>112</sup> RIDENTI, Marcelo. op. cit. p. 95.

mediadores da conduta moral e a própria mídia, atuam sob o viés da censura, demitindo profissionais que abordam conteúdos indesejados, proibindo temas, estipulando o que pode ser dito e visto e como os dizer e os ver.<sup>113</sup> No fim das contas, as grandes sequelas da censura e da tortura significaram para o Brasil a separação da arte em esferas isoladas, a limitação do discurso jornalístico, o estanque dos meios de comunicação.<sup>114</sup>

#### 1.4 - CENSURA AO CINEMA

Nota-se que o percurso da censura no país é algo quase “tradicional”. Entretanto, em relação à censura de filmes e no campo cinematográfico, a história não é tão longa ocorrendo gradativamente ao passar dos anos. Cabe lembrar que a sétima arte se expande no Brasil a partir do final do século XIX, a chamada “Belle Époque”, que ocorreu entre os anos de 1896 a 1912, marcada pela primeira projeção cinematográfica no Brasil e pelo “nascimento do cinema brasileiro”. Tal forma de lazer era restrita à classe média demorando a se tornar massificada, portanto, nos seus primeiros anos, o cinema no Brasil era apenas para um seletivo grupo.

De 1908 a 1912 reinou a idade de ouro da Belle Époque, um período curto e feliz do cinema brasileiro correspondente ao sonho que acariciava o Rio de ser uma Paris do outro lado do Atlântico, aos gritos de “O Rio civilizou-se!”.<sup>115</sup>

Sabe-se que, até o final da década de 1910, não há relatos de uma estrutura sistemática de censura a filmes e de que algum título tenha suscitado uma ação restritiva ou uma interdição.<sup>116</sup> As quatro primeiras décadas do cinema no país podem ser caracterizadas por uma liberalidade temática, uma pequena ou quase inexistente intervenção dos órgãos censórios, um livre acesso para todos os públicos como mulheres e crianças, ou seja, um ambiente “habitável”. Em 1919, as coisas se alteram vagamente com a criação de uma titubeante legislação censória extensiva ao cinema em que se estabelece uma restrição indicativa para alguns filmes “impróprio para menores e senhoritas”. Em 1932, surgem novas mudanças na legislação com o Decreto nº 21.240,<sup>117</sup> assinado por Getúlio Vargas, obrigando os cinemas a exibirem um curta-metragem nacional adjacente a um longa estrangeiro. Ainda no Estado Novo se estrutura

---

<sup>113</sup> NODARI, Alexandre. op. cit.

<sup>114</sup> Ibidem . p. 16.

<sup>115</sup> Publicado em francês e traduzido por Radek (2018). Originalmente: “De 1908 à 1912 règne l'âge d'or de la Belle Époque, courte période heureuse du cinéma brésilien correspondant au rêve que carresse Rio d'être un Paris outre-Atlantique, aux cris de "Rio se civilise!" (DESBOIS, 2011, p. 29).

<sup>116</sup> HEFFNER, Hernani "Contribuições ao história da censura cinematográfica no Brasil". Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, nº 01, jan/jun. 2003.

<sup>117</sup> BRASIL. Decreto nº 21.240, de 15 de abril de 1932.

o primeiro órgão com perfil de controle ao cinema, a Comissão de Censura Cinematográfica, encarregada do serviço prático, mas que atuou de forma muito limitada não causando, praticamente, nenhuma turbulência. Fato é que a sétima arte foi “ignorada” pelo Estado nos primeiros quarenta anos de sua existência, só provocando a atenção da censura a partir do momento em que colocou em xeque a sua “estabilidade”, a partir aparição do filme Rio 40° e do surgimento do Cinema Novo, eventos que colocaram em cartaz a censura.<sup>118</sup>

O Cinema Novo tem suas primeiras manifestações, no Brasil, por volta dos anos 1950. Nesse período, a política governamental de Juscelino Kubitschek (1956-1961), reforçava uma ideologia desenvolvimentista no país, provocando uma renovação cultural que abarcava o teatro, a literatura e a música popular. Durante os anos 1950, cineastas se reuniam com grande frequência buscando discutir o cinema nacional. Para eles, era necessário criar uma “cinematografia ‘nacional popular’ que fosse produzida fora dos circuitos dos grandes estúdios e que valorizasse temas e personagens brasileiros”,<sup>119</sup> ou seja, visavam desenvolver um cinema industrial e independente ao mesmo tempo. O caminho para se criar essa indústria seria por meio de concessões e acordos estatais e elaboração de leis que apoiassem “o cinema brasileiro e defendessem da avassaladora hegemonia do cinema norte-americano sobre o circuito de exibição”.<sup>120</sup> Dessa forma, criou-se a a Comissão Nacional do Cinema (CNC) que serviu para conduzir o desenvolvimento do cinema nacional. Os anos subsequentes foram favoráveis ao cinema nacional, todavia, o golpe civil-militar causa a ruptura do desenvolvimento cinematográfico brasileiro. Segundo Ruy Guerra:

Acontece que na época do Cinema Novo – ele teve muito pouco tempo. Na verdade nós começamos a fazer os primeiros filmes em 62 e em 64 houve o golpe do Estado. Quer dizer, teve 2 anos. A partir de 64 a 68, ainda houve um espaço pra um certo tipo de produção, um certo espaço político e econômico, mas que foi cada vez mais raro, mas que ainda criou um certo espaço. Mas, na verdade, o nascimento, o apogeu e o declínio do Cinema Novo foi numa rapidez incrível em termos de tempo. E, além do mais, as condições econômicas do Cinema Novo passaram a partir de 64 a inexistirem.<sup>121</sup>

Após o golpe de abril de 1964, o objetivo do governo passou a ser a repressão, a censura e a perseguição dos artistas e intelectuais esquerdistas e críticos deixando para escanteio a área cultural nos anos iniciais. Os anos seguintes foram mais prósperos em termos de

---

<sup>118</sup> HEFFNER, Hernani. op.cit.

<sup>119</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Suicidas e Foliões: Chanchada, Carnavalização e Realismo no Filme Tudo Azul, de Moacyr Fenelon (1951)”. 2013. p. 133.

<sup>120</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2013. op. cit. p. 133.

<sup>121</sup> GUERRA, Ruy. Ruy Guerra Abre o Verbo. [Entrevista a Ivalda Freitas, Henrique Faulhaber e Caio Rubens]. CINE-OLHO, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, nov. 1976. s.p.

financiamento estatal para o cinema, conseqüentemente, o campo cinematográfico teve uma ascendência produtiva notável o que o fez se tornar o foco dos olhares morais e políticos do regime, conforme levantamento de Ortiz,

Na década de 1950, a média anual de filmes produzidos no Brasil girava em torno de 32 películas. Com a criação do Instituto Nacional do Cinema e, posteriormente, da Embrafilme, a produção cinematográfica toma outro fôlego. Em 1975 são produzidos 89 filmes, número que sobe para 103 em 1980.<sup>122</sup>

Para Leonor Pinto, houve quatro fases bem características da movimentação da censura cinematográfica durante o regime militar. A primeira fase ocorreu entre 1964 e 1966, chamada de fase “moralista” do regime onde se buscou, acima de tudo, a preservação da “moral conservadora vigente”. No que tange ao cinema, foi o momento em que começam os cortes nas películas, porém, “interdições integrais ainda não ocorrem”. A segunda fase, ocorrida nos anos 1967 e 1968, foi a da “militarização” dos órgãos de controle das diversões públicas iniciando a censura com viés político. Na terceira fase, entre os anos 1969 e 1974, “a censura assume abertamente seu caráter político ideológico de pilar de sustentação do regime” sendo outorgado o AI-5 e “a resistência inaugura a fase da metáfora e da alegoria”. Na quarta fase, de 1975 a 1988, a censura se fixa em proibições de filmes brasileiros na televisão contrariando “a noção de que a censura termina com a instauração do processo de abertura”.<sup>123</sup>

Durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985), 1.313 filmes foram submetidos ao exame dos censores e dez filmes foram integralmente interditados.<sup>124</sup> O primeiro momento do período militar em que se estrutura um órgão específico para o cinema se dá em 18 de novembro de 1966, por meio de um decreto criando o Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura que vai desempenhar as primeiras funções com relação à regulamentação da produção cinematográfica, cujas atribuições eram:

“averiguar a distribuição e exibição de filmes brasileiros, estabelecer o preço dos ingressos, financiar e premiar em festivais nacionais, decidir sobre a participação em festivais estrangeiros, fiscalizar a obediência às leis em todo o território nacional, inclusive às decisões censórias, e regular a importação de filmes”.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Iaed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 119.

<sup>123</sup> PINTO, Leonor. op. cit. p. 4-5.

<sup>124</sup> SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 1999. p. 193-194.

<sup>125</sup> PINTO, Leonor. op. cit. p. 11.

Para exercer a censura aos filmes, sabe-se que era necessário a participação de sujeitos, como mostra os autores Lama e Reis Jr., cujas vozes se manifestavam apenas por meio das documentações. Os censores eram estruturados de forma hierárquica na escala de poder que constituía a censura ocupando diferentes lugares de acordo com suas nomeações. Havia, ainda, os fiscais que desempenhavam o papel de verificação das decisões da censura durante a exibição dos filmes. Às vezes, figuras de instância maior, como o Ministro da Justiça eram acionadas sentenciando pela liberação ou pela proibição dos filmes.<sup>126</sup>

Mesmo com todo esse aparato pessoal para exercer o processo censório, a consolidação de uma regra geral para avaliar o que era permitido e o que seria censurado não estava bem estipulada nas instâncias de censura do Estado. Percebe-se, ao ler os processos, que os censores acabavam produzindo pareceres diferentes sobre uma mesma obra: para um, o filme poderia ser liberado; já para o outro seriam necessários alguns cortes para a liberação.<sup>127</sup> De acordo com William Martins:

"Os cortes não eram realizados nos roteiros, a DCDP ficava responsável por censurar cenas já filmadas e editadas, ou seja, onde já havia sido feito um investimento financeiro. Desse modo, o veto total de uma película poderia fazer da DCDP a responsável pela inviabilidade da produção cinematográfica brasileira".<sup>128</sup>

Somente em novembro de 1968, com a publicação da Lei nº 5.536, o Estado vai criar o curso de Técnico de Censura e, assim, passar a exigir graduações específicas para a ocupação do cargo: Direito, Jornalismo, Ciências Sociais, Filosofia, Psicologia e Pedagogia. Segundo Leonor Pinto, "mais uma vez, a censura se reorganiza para melhor executar a tarefa de fortalecimento do regime, que neste momento significava a criação de condições para o fechamento político que se daria em 13 de dezembro de 1968".<sup>129</sup> A partir dessa lei, tudo que estava vinculado à censura da produção cinematográfica e televisiva deveria seguir "as

---

<sup>126</sup> REIS JÚNIOR, A; LAMAS, C. A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema. Revista Comunicação Midiática, v.8, n.1, jan/abr. 2013. p. 164-165.

<sup>127</sup> "Como exemplo de ausência de critérios precisos, transcrevemos os oito itens que definiam o que deveria ser proibido nos filmes, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e que continuavam pertinentes no período da ditadura: qualquer ofensa ao decoro público; cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes; divulgação ou indução aos maus costumes; incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; elementos ofensivos às coletividades e às religiões; imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas" (SIMÕES, 1999: p.26).

<sup>128</sup> MARTINS, William de Souza Nunes. "A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988". In: *Dossiers, La ditadura em Brasil, nuevos abordajes*. PolHis. Ano 5, n 9, 2012. p. 220. p. 220.

<sup>129</sup> PINTO, Leonor. op. cit. p. 10.

apostilas” produzidas pela Academia Nacional de Polícia.<sup>130</sup> Dessa forma, era apontado exatamente os temas e as cenas que deveriam ser cortados, o que deveria ser cumprido rigidamente, uma vez que os cortes e vetos buscavam uma certa padronização a fim de que não houvesse julgamentos dúbios.<sup>131</sup>

“as manifestações do conceito de moral e a definição de bons costumes tornam a avaliação das matérias a analisar bastante subjetiva e o princípio de deixar a conclusão a cargo do bom senso de cada TC pode levar a uma diversidade de critério não convenientes aos SCDP/SR/RJ nem ao interessado pela liberação da matéria”.<sup>132</sup>

Certas imagens eram vetadas durante a ditadura militar de forma recorrente ao passar pelos censores, tais como: órgãos genitais e pelos pubianos, temas relacionados à homossexualidade e a presença de mulheres sexualmente ativas. As interdições desses temas desvelam o propósito do regime militar de procurar preservar certa “moral e costumes” considerados por eles como o modelo a ser seguido na sociedade, conforme esquadriharam Lamas e Reis Jr.<sup>133</sup> Inimá Simões diz que durante o regime militar, existiam dois grupos de censura para o cinema: a censura formal (no plano federal ou no estadual); e a não formal (associações católicas). Ambas atuavam de maneira mecânica:

“...assumindo geralmente uma postura reducionista com base nos assuntos “interditados”. Não se admite que um filme se discuta ou apresente temas que esses grupos consideram proibidos em nome de uma suposta representatividade. Num índice informal estão incluídos o divórcio, a questão da droga, o adultério, a nudez, a visão que não é cor-de-rosa e o humor”.<sup>134</sup>

Muitos cineastas, procurando exprimir suas artes, buscavam maneiras de se articular com a censura, esforçando-se para preservar a existência do cinema. A passagem por Brasília tornara-se obrigatória após a unificação do sistema de censura com a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), portanto, ficava cada vez mais rígido o processo de verificação dos filmes. Na tentativa de negociarem os cortes e a liberação dos filmes – buscando

---

<sup>130</sup> A Apostila nº 1, por exemplo, enumerava os critérios que deviam nortear a análise do censor quando este se deparasse com a avaliação de filmes ou outras formas de linguagem artística. Cabia-lhes detectar se as obras eram: 1. “portadoras de mensagem política incompatível com o regime vigente no país”; 2. se feriam “a dignidade brasileira ou representasse riscos à Segurança Nacional”; 3. se faziam “promoção pessoal de indivíduos que pela prática de atos caracterizados de corrupção e subversão se encontrassem privadas de seus direitos políticos”; 4. se continham “alusões depreciativas aos poderes civis e seus agentes, ou às Forças Armadas”; 5. se estimulavam o “descrédito nas instituições nacionais”; 6. se desencorajavam “os sentimentos de amor à pátria”; 7. se apresentavam “cena imoral, expressões obscenas ou gestos capazes de ofender o decoro público” (Revista Aparte, 1968, s/ nº apud PELEGRINI, 2015).

<sup>131</sup> BERG, Creuza. op. cit. p. 93.

<sup>132</sup> Normas internas para avaliação do material submetido ao SCDP.

<sup>133</sup> REIS JÚNIOR, A; LAMAS, C. op. cit.

<sup>134</sup> SIMÕES, Inimá. op. cit. p. 359.

salvaguardar a maior quantidade de conteúdo possível e desviar a atenção dos censores de cenas que realmente eram importantes – cineastas e produtores utilizavam diferentes estratégias para tentar escapar da censura, em especial aquela denominada “boi de piranha”:

... isto é, rodar e montar cenas atraentes às tesouras, mas com pouca ou nenhuma importância no roteiro. Estas eram as cenas oferecidas aos censores na negociação dos cortes. Muitas vezes funcionou.<sup>135</sup>

Quando falamos de uma retrospectiva da história do cinema brasileiro, Carvalho ressalta o impacto que a censura causou sobre as produções fílmicas durante a ditadura civil-militar. Um dos reflexos dessa imposição incisiva foi a crise financeira que o cinema nacional sofreu no fim da década de 1980 e só voltou a recuperar a partir dos anos 1990.<sup>136</sup> Em alguns documentos do Arquivo Nacional Brasileiro (SIAN) há registros escritos das “justificativas” dos censores para barrar a exibição de alguns filmes. Pra Frente Brasil, um dos muitos exemplos de filmes que foram barrados pela DCDP, foi impedido de ser exibido por identificarem que a intenção do autor/diretor era denunciar arbitrariedades e abusos do governo militar. Em um dos documentos encontrados no mesmo site do Arquivo Nacional, é possível identificar as descrições dos filmes a partir do olhar dos censores. No caso dos arquivos de Pra Frente Brasil, o filme é classificado como uma “propaganda adversa à Revolução de 1964, que tenta indispor o povo com as autoridades constituídas [...] e faz propaganda subversiva, difamando os Órgãos de Segurança”.<sup>137</sup>

#### **1.4.1 - A EMBRAFILME**

Os anos entre 1970 e 1980 foram palcos de uma intensificação da produção cinematográfica brasileira, reflexo da forma como o regime militar, resguardado por seus princípios de centralização político-administrativa, buscou institucionalizar seu projeto para estabelecer uma cultura oficial de extensão nacional. Mesmo que de forma muito rígida e controlada, a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), agência estatal destinada ao cinema, foi o grande projeto consolidador dessa política cultural. O cinema nacional estava

---

<sup>135</sup> PINTO, Leonor. op.cit.

<sup>136</sup> CARVALHO, Marcel Fonseca. O cinema como fonte de pesquisa na educação escolar: uma análise da ditadura militar brasileira. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Maringá, 2009.

<sup>137</sup> Informe Confidencial: Filme de Roberto Faria, de 24 de março de 1982, p.02.

dividido em Cinema Novo e Cinema Marginal,<sup>138</sup> ambos exercendo papéis importantes na propagação da cultura cinematográfica nacional. Contudo, mesmo famoso e conceituado, o cinema nacional perdia cada vez mais espaço para as mega produções hollywoodianas dentro do mercado brasileiro e os cortes que as obras nacionais sofriam, devido a censura, dificultavam ainda mais a competição com os filmes estrangeiros. A partir da criação da Embrafilme, o cinema nacional passa a ser financiado essencialmente pelo Estado. O foco das produções cinematográficas voltou-se para um cunho nacional e popular, majoritariamente direcionado para a busca de uma eficiência mercadológica. De ressaltar que, mesmo antes do financiamento estatal, na maioria das vezes, ao analisarem uma película, os censores se preocupavam em não censurar totalmente, poupando a exibição dos filmes para que não fosse inviabilizada em razão dos cortes.<sup>139</sup> O Brasil já possuía um histórico de produção estatal voltada para o cinema, pois durante o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937 - 1945), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE/1937) assim como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), estiveram vinculados a um certo apoio que atendia filmes culturais de curta-metragem e filmes institucionais de produção nacional. Segundo Tunico Amancio:

“o Estado respondia a poucas demandas do setor cinematográfico, criando alguns mecanismos para sua proteção, e sua interferência maior se dava no terreno da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. As grandes novidades do período 1970-1980 serão a parceria estabelecida pelo Estado com os produtores no campo espinhoso do longa-metragem e a prospecção de mercado para o filme nacional, num território cinematográfico minado pela concorrência estrangeira”.<sup>140</sup>

Tendo em vista os pareceres dos filmes do arquivo digital [memoriacinebr.com](http://memoriacinebr.com),<sup>141</sup> pode-se especular que a censura atestava certa condescendência aos filmes nacionais, visto que nenhum deles sofreu veto total. O Ato Institucional nº 5 estabeleceu um marco mais repressivo da ditadura no Brasil impondo uma atuação mais rígida para supervisão da atividade

---

<sup>138</sup> Nesses filmes, a linguagem do humor e do grotesco era utilizada como base de novas alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais. Neles, não havia personagens heróicos ou dignos. Todos pareciam impostores e alucinados. As classes populares eram mostradas como grotescas e de mau-gosto, vitimadas pela desumanização da sociedade e sugadas pelo sistema capitalista. O herói não era mais o operário consciente, o camponês lutador ou o militante abnegado de classe média, mas o “marginal”, o pária social, o artista maldito, o transgressor de todas as regras. – Em <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/index.html> acessado em 04 de abril de 2017.

<sup>139</sup> MARTINS, William. op. cit. p. 220.

<sup>140</sup> AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. In: ALCEU, v. 8, n.15, jul. 2007, p.174.

<sup>141</sup> No arquivo [memoriacinebr.com.br](http://memoriacinebr.com.br) localizam-se 727 filmes objeto de censura, cada filme possui um arquivo que reúne diferentes documentos relativos ao processo de sua interdição, alguns, entretanto, não possuem nenhum documento, apenas estão catalogados. Um desses documentos, recorrentes em tais arquivos, intitula-se “Lista de Cortes”, este documento contém detalhamento por partes (parte um, parte dois...), tudo que foi censurado no filme, contém a assinatura do técnico de censura, e a data do parecer da censura e, ao final, está assinado pelo diretor do DCDP oficializando os cortes.

cinematográfica, entretanto, no ano de 1969, após pareceres dos ministros militares, o governo criou a Embrafilme, estabelecendo-a como uma empresa de economia mista cujo objetivo principal era a promoção e distribuição de filmes para o exterior.<sup>142</sup>

Portanto, ao criar a Embrafilme,<sup>143</sup> o grande objetivo do governo foi incentivar a indústria cinematográfica, pois perceberam que não podiam acabar de vez com o cinema nacional. A empresa, como diz William Martins, gerou novas e maiores oportunidades de criação cinematográfica, e também promoveu a produção nacional. Embora estivesse ligada ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), a Embrafilme tinha autonomia nas escolhas dos temas e assuntos dos filmes que iria produzir e muitas dessas escolhas geravam desavenças com a DCDP colocando os censores numa espécie de “saia justa” já que teriam que censurar filmes produzidos por uma agência governamental.<sup>144</sup> Nas primeiras gestões da Embrafilme, os intensos vínculos com o regime ficam perceptíveis, principalmente pela sucessiva nomeação de membros da diretoria que eram parente de militares. Contudo, a subordinação ao governo e à instância militar vai se desfazendo gradativamente. Alguns projetos e iniciativas foram organizados ao longo dos anos para buscar remodelar a organização e a ação da Embrafilme, por exemplo, o “Projeto Brasileiro de Cinema”, buscava uma reestruturação da empresa, que passaria a ser reconhecida como pública, oficialmente regida pelo direito público, com autonomia financeira e administrativa.<sup>145</sup>

É pertinente retomar a afirmação de que as censuras aos filmes brasileiros eram mais brandas, principalmente aos filmes produzidos pela Embrafilme, o que não significa que não sofriam cortes, pois sofriam. Associado a isso, os filmes brasileiros serviam como uma espécie de estratégia de política externa montada pelos militares, pois eles acreditavam que serviam para expor uma aparente “normalidade institucional” do Brasil, visto que o cinema brasileiro possuía uma certa notoriedade internacional, principalmente na Europa.<sup>146</sup> O Estado adotou de modo direto as lutas centrais referentes ao cinema brasileiro, originadas nos anos 1970, momento em que o governo pensava as várias possibilidades de experimentação das políticas

---

<sup>142</sup> AMÂNCIO, Tunico. op. cit.

<sup>143</sup>A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. (MARTINS, 2012).

<sup>144</sup> MARTINS, Willian. Ibidem, p. 217.

<sup>145</sup> AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme. Niterói: EDUFF, 2000.

<sup>146</sup> PINTO, Leonor. op. cit. p. 4.

propostas pela classe cinematográfica. Ao mesmo tempo, no grupo cinematográfico não ligado à Embrafilme, os filmes de conteúdo erótico ficavam cada vez mais recorrentes chegando a produzir cenas de sexo explícito, dada a radicalização do discurso militar. O cinema da “Boca do Lixo”, foi um grande produtor de filmes que, mesmo sem o financiamento da Embrafilme, conseguiu ascensão no cinema brasileiro.

Nessa esteira, nas análises dos pareceres de censura, é relevante a quantidade expressiva de filmes que tiveram cortes em razão do linguajar e da nudez. O parecer das obras que foram interditadas citava cortes a alguma palavra e/ou frase devido ao palavreado inadequado. Outra censura recorrente referia-se a cenas de sexo e nudez, que quase nunca escapavam dos censores.<sup>147</sup> Havia cortes quando cenas envolviam figuras “prestigiadas” da sociedade, como oficiais e religiosos executando ações de má postura, como provam os filmes “Ascensão e Queda de um Paquera” e “Divórcio à Brasileira”. Era também motivo de censura obras que abordavam temáticas de crítica e denúncia social, principalmente quando a tônica era a ditadura.<sup>148</sup>

Uma das grandes dificuldades em relação à Embrafilme é a enorme divergência que existia acerca das opiniões e posicionamentos entre os coordenadores da empresa e a classe cinematográfica. Durante a transição para o governo Geisel, o cinema e o Estado têm seus primeiros laços mais estreitados, reflexo direto da indicação do cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, que possuía grande apoio e aprovação da classe cinematográfica. Diretores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, os grandes nomes do cinema novo, foram articuladores dessa indicação.<sup>149</sup> Em 1975, o INCE é extinto de vez e a Embrafilme tem sua atuação ampliada ficando estritamente responsável por produzir, custear, incentivar, difundir e premiar o cinema brasileiro, assim como agenciar o lado cultural, com orçamento ampliado por dotações, taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica.

O abrandamento da censura cinematográfica começa durante os anos remanescentes da ditadura civil-militar brasileira, mais especificamente, os anos de 1978 e 1979.<sup>150</sup> Nesse período, houve um grande crescimento da produção cinematográfica, principalmente, vinculada

---

<sup>147</sup> Algumas eram liberadas quando mudavam a classificação indicativa do filme para maiores de 18 anos.

<sup>148</sup> Exemplos famosos são: Terra em Transe de Glauber Rocha e Eles Não Usam Black-tie de Leon Hirszman.

<sup>149</sup> AMÂNCIO, Tunico, op.cit. 2007.

<sup>150</sup> Revogação do Ato Institucional número 5 (13 de outubro de 1978) e a aprovação da Lei da Anistia (agosto de 1979).

a temas que retratavam o período mais duro do regime, tratando abertamente de tortura e da luta armada. Sabe-se que, até o final da década de 1970, os órgãos responsáveis pela censura seriam completamente contra tais produções e barrariam toda e qualquer divulgação de conteúdo parecido. Em 1979, o Conselho Superior de Censura (CSC), instância regulamentadora constituída por membros do governo e da sociedade civil, permitiu a liberação de obras há anos proibidas, e retirou possibilidades de interdição dos lançamentos que criticavam a ditadura.<sup>151</sup> Durante os anos 1980, a crise econômica (vivenciada pela Embrafilme) e a readaptação da sociedade civil frente aos processos de redemocratização (com a anistia e as Diretas-Já) reduzem o número de filmes produzidos. Uma das questões defendidas para justificar essa redução foi uma crise interna de representação, sendo indicado para diretor geral da empresa uma pessoa fora dos quadros da classe cinematográfica, invertendo a tendência de vínculos entre o Estado e a produção dos filmes.

Entretanto, para autores como Hernani Heffner, a censura ainda permanece:

... após a extinção informal do Conselho Superior de Censura em 1985 e da repulsa constitucional de 1988 ao cerceamento censório, acredita-se que as ações do gênero no campo artístico são indicativas e classificatórias, utilizando-se apenas um critério étario, sem intervenções ou interdições de nenhuma espécie. Nada é mais ilusório. Sem falar na ação “invisível” do mercado, que rejeita obras de pouca eficácia mercantil, continua-se a cortar e a modificar filmes sem consulta a produtores, autores e público, especialmente na televisão.<sup>152</sup>

É um equívoco dizer que o fim da censura dos espetáculos de diversões públicas ocorre com a abertura política, quando na verdade ela apenas muda de foco. A censura continuando atuando insistentemente no maior veículo de informação e produção de conteúdo dos últimos anos, onde se concentra o grande público, a televisão. Assim como durante o governo civil militar a Embrafilme fora criada para manipular as produções cinematográficas, atualmente ainda existem formas de manipulação e cerceamento. Mesmo que sutilmente, a censura investe nas proibições e cortes de filmes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> GUEDES, Wallace Andrioli. op.cit. p. 64.

<sup>152</sup> HEFFNER, Hernani "Contribuições ao história da censura cinematográfica no Brasil". Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, n° 01, jan/jun. 2003. p. 24.

<sup>153</sup> PINTO, Leonor. op.cit. p.14.

## 1.5 - A CENSURA À MÚSICA BRASILEIRA

Se o cinema é a sétima arte, a música é a primeira. Segundo Ricciotto Canudo, a produção musical é uma arte milenar, está presente desde os primórdios dos eventos culturais da humanidade. É um exercício muito vasto e complexo, cujas capacidades expressivas estão além do sistema de criação das demais artes.<sup>154</sup> No Brasil, a produção musical não é diferente. Com suas hibridizações seculares, a música brasileira tem um quê da polca, da valsa, da mazurca, do minueto, dos batuques, entre tantos outros ritmos.

A erupção cultural, decorrente das medidas de incentivo do governo Juscelino Kubitschek, fez com que até o início dos anos 1960 o brasileiro se orgulhasse de produzir e consumir música de qualidade. Nesse período, houve a aclamação da Bossa Nova, o surgimento da Jovem Guarda e também das rádios que tocavam em suas famosas programações artistas nacionais e estrangeiros a todo momento. Mas eis que chega a roda viva e carrega o destino pra lá, e do dia para noite, cantar e compor viraram atividades com alto grau de perigo. Entre todos os meios culturais, um dos principais alvos da censura e que teve grande repercussão e visibilidade durante o período ditatorial foi a música.<sup>155</sup> Isso ocorreu em razão de que os músicos estavam inseridos em um patamar cultural que dialogava e se conectava muito mais com a massa do que as demais áreas artísticas. Havia um maior alcance de público, a popularização da televisão e dos programas televisivos, entre as décadas de 1970 e 1980, também ajudou a alavancar o setor musical, sem descuidar da visibilidade dos festivais, dos grandes concertos beneficentes e das manifestações culturais nas ruas.<sup>156</sup> Para além do alcance popular, logo no início do golpe, as canções atuavam como um “resquício do movimento de resistência”. Depois de 1964, a repressão violenta e incisiva repeliu as manifestações da oposição em outros campos, seja nas fábricas, na praça pública e no Congresso fazendo com que a resistência fosse transferida para as artes, como o teatro, o cinema e a música.<sup>157</sup>

Nos vinte e um anos de governo beligerante, no período compreendido entre 1º de abril de 1964 a 15 de março de 1985, o brasileiro viu sua liberdade ser estancada, seu sorriso diminuído, o medo dominar sua mente e a repressão ser o maior de seus receios. Entretanto, também viu nas músicas de Chico Buarque, Mutantes, Dom & Ravel, Simonal, Roberto, Elis, Caetano, Bethânia, Taiguara, Nara e Raul, o que precisava para persistir, resistir e acreditar.

---

<sup>154</sup> ALVES, Bernardo. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. *Novos Olhares*, v. 1, n. 2, p. 90-95, 30 dez. 2012.

<sup>155</sup> CAROCHA, Maika. op. cit. p. 192.

<sup>156</sup> *Ibidem*. p. 191.

<sup>157</sup> HOMEM, Wagner. op. cit. p. 25

Para além da repressão violenta e do momento político pelo qual o país passava, outro responsável por converter a música popular em símbolo de resistência e de engajamento político, foram os festivais de música popular brasileira, que se iniciaram na TV Excelsior em 1965 e perduraram até 1972 em outros canais. Os festivais produzidos pela Record, conhecidos simplesmente como “Festivais da Record”, marcaram aquela época e ajudaram, principalmente, a instituir e propagar o gênero MPB. Foram preciso apenas quatro edições, entre 1966 e 1969, para transformar a música brasileira e perpetuar dois dos gêneros musicais mais relevantes do Século XX: as canções de protesto e o tropicalismo. Entre tantos sucessos, os festivais serviram para consagrar as músicas que formaram a trilha sonora do regime militar brasileiro, a famosa “Roda Viva” de Chico Buarque e a tão afamada “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” de Geraldo Vandré.

No início do período ditatorial, quando ainda era estratificada por estados, a censura se pautava no artigo 41 do Decreto nº 20.493/1946 para justificar sua atuação. Tendo por base esse fundamento, os censores de cada região, verificavam as letras de canções enviadas aos escritórios de censura dos estados as quais tinham que obter aprovação para dar início à gravação dos discos. Algumas vezes eram exigidos das gravadoras, além da letra das canções, um registro em áudio da canção cuja intenção era identificar possíveis efeitos sonoros ou de cacofonia que poderiam “subverter” o sentido do texto escrito”.<sup>158</sup>

A sexta-feira, 13 de dezembro de 1968, ficou marcada pela publicação do Ato Institucional nº 5 cujo resultado imediato foi a prisão de muitas pessoas, entre elas, o ex-presidente Juscelino Kubitschek, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Instaura-se no país os anos de chumbo. Pouco tempo depois, Chico Buarque também é alvo do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).<sup>159</sup> Os artistas representantes da música popular brasileira se tornam alvos eminentes do regime, pois com a unificação do sistema censório em Brasília (e a criação do CSC) após 1968, a censura à música passa a ter ainda mais significado para o período. Marcelo Ridenti mostra como os artistas foram importantes para a formação de uma identidade e de uma voz para o povo brasileiro, visto que os direitos de cidadania não se generalizaram para o conjunto da população e as próprias classes não se reconheciam como tal (não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz); “...aflorem setores ‘ventríloquos’ nas classes médias, dentre os

---

<sup>158</sup> FIUZA, Alexandre Felipe. Entre um samba e um fado: a censura aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Assis, SP: UNESP, 2006. p. 3.

<sup>159</sup> HOMEM, Wagner. op.cit. p. 75.

quais alguns intelectuais e, notadamente, os artistas, pois eles têm canais diretos para se expressar, na televisão, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais, etc..”<sup>160</sup> Carolina Paulse ressalta a importância das canções neste período da história brasileira,

...foi usada como forma de comunicação e de registro. Havia sentimentos de falta, de saudade, de perda, de desespero, de sofrimento e de luta, compartilhados por todos que sofreram exílio, torturas, prisões e por quem queria acabar com aquele regime. Através dela era possível passar as ideias que não eram permitidas pelo regime.<sup>161</sup>

Maika Carocha, por sua vez, também salienta o papel fundamental da música na formação de uma identidade nacional e afirma que o processo de censura às músicas, realizado pela DCDP após a unificação dos escritórios de censura, efetuou-se rigidamente. Em 1968, com a Lei 5.536 há uma reestruturação do sistema organizacional da DCDP em que o título de antigos censores são transformados para Técnicos de Censura exigindo diplomas para a ocupação dos cargos. Esses técnicos passam a receber um treinamento específico e as apostilas com instruções exatas do que deveria ser censurado;<sup>162</sup> no caso das músicas, havia uma lista de palavras proibidas.<sup>163</sup> O processo passava por muitos caminhos, desde o momento em que era enviado aos departamentos de censura até o momento em que retornava com o parecer já determinado, conforme descrito:

O processo de análise de uma composição era bastante burocratizado. O compositor ou sua gravadora enviava o trabalho, que era estudado pelos censores da turma de música da Divisão. O número habitual de censores por composição analisada variava entre um e quatro, até 21 de novembro de 1968, quando o artigo 13 da Lei n. 5.536, buscando uma atuação mais uniforme, estabeleceu o número de três censores por obra a ser analisada. A grande maioria dos vetos foi justificada em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira. Sob esta tópica circularam os mais variados tópicos, desde a defesa da religião católica até a proibição de assuntos em pauta na época, que foram considerados pela censura como atentatórios à tradição da família brasileira, como, por exemplo, referências ao uso de drogas, ao homossexualismo e à questão do divórcio, muito discutida na década de 1970.<sup>164</sup>

Mesmo com a maioria dos vetos sendo estimulados por questões relativas à “moral e aos bons costumes”, era perceptível o viés político-moralizador desempenhado pelos “censores

---

<sup>160</sup>NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001. p. 379.

<sup>161</sup> PAULSE, Carolina Gomes. “Cantando a resistência, construindo identidade: análise das canções de Chico Buarque”. III semana de pesquisa em artes, 2009. Produção Cultural – UFF. p. 205.

<sup>162</sup> No caso da Apostila de nº2, por exemplo, foi um material pensando para passar aos censores os princípios básicos das mensagens transmitidas pelos comunistas, a saber: [...] a exaltação da violência; o levantamento de teses-bandeira (como da reforma agrária ou do “petróleo é nosso”); o desmantelamento das crenças religiosas; a destruição das crenças básicas da sociedade democrática; a degradação dos valores morais e conceitos como o de família e casamento; a “arregimentação do proletariado e da pequena burguesia” (Apostila no 2 apud Revista Aparte, 1968, s/ nº).

<sup>163</sup> BERG, Creuza. op.cit. p.93.

<sup>164</sup> CAROCHA, Maika. op. cit. p. 205-206.

musicais”.<sup>165</sup> Um bom exemplo disso é o cantor Chico Buarque de Holanda que teve mais de vinte músicas vetadas por conteúdo subversivo, divulgando ideias contra o regime instalado ou canções que faziam alusão a outro sistema político-econômico. Os componentes da DCDP sentiam um mal-estar quando eram acusados de fazer censura política, mas mesmo assim mantinham uma relação direta com o DOPS.<sup>166</sup> A autora Maika Carocha relata que havia contato frequente entre eles, trocavam dossiês a respeito de determinados artistas entre outros favores.<sup>167</sup> Para além disso, no que tange a organizações musicais, a jurisdição da DCDP fazia questão de destituir o registro de outras entidades que poderiam disputar o controle das produções. No ano de 1976, a DCDP cancelou o registro de várias organizações como, a Sociedade Arrecadadora de Direitos Autorais e Musicais do Brasil (Sadamb), o da Sociedade Interestadual de Compositores e Autores Musicais Brasileiros (Sicambra) e da Sociedade Brasileira de Autores e Compositores Músicos (Sobracom). Era uma forma de manter o monopólio do controle musical nos moldes estabelecidos pela divisão de censura.

Dentro do próprio meio musical as coisas não eram assim tão homogêneas. Havia grupos de artistas que se encontravam sob certas separações. Para Marcelo Ridenti, havia dois grandes campos que dividiam os artistas opositores em 1968: os vanguardistas, conduzidos pelo movimento tropicalista de Gil e Caetano,<sup>168</sup> buscavam o cerne das canções nas vanguardas norte-americanas e europeias, iam contra o nacional-popular e reivindicavam a contracultura buscando uma assimilação à cultura brasileira; os nacionalistas que buscavam associar seu discurso a uma linguagem tipicamente brasileira, na luta pela obtenção de uma identidade nacional-popular, que seria, no limite, socialista. Apesar do dissentimento e da própria rivalidade que o meio comercial impunha a esses dois grupos, fato é que artistas de ambos movimentos sofreram perseguições, censura de obras e até mesmo prisão e exílio.<sup>169</sup> A Música Popular Brasileira (MPB) foi, entre todos os estilos musicais, o mais perseguido pela censura. Por possuir letras engajadas e bem elaboradas, voltadas para a contestação política, foi muito

---

<sup>165</sup> O departamento de censura era hierarquizado e cada censor desempenhava suas tarefas num departamento específico.

<sup>166</sup> “Os Dops (Delegacias de Ordem Política e Social) eram formadores da polícia política juntamente com o sistema Codi-DOI (Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações de Informações) que integravam um sistema de segurança maior: o Sissegim (Sistema de Segurança Interna).” (CAROCHA, 2006, 201).

<sup>167</sup> CAROCHA, Maika. op.cit. p. 201.

<sup>168</sup> Segundo Luiza Alvim, o Tropicalismo buscava incorporar o urbano e apropriar do produto estrangeiro de forma antropofágica, indo além do nacionalismo de Mário de Andrade. (ALVIM. 2015: 113).

<sup>169</sup> RIDENTI, Marcelo. 1968 - De Novo! in: *Revista da Fundação Heinrich Böll*, Vol. 1, Bruxelas, Bélgica, 2008. p.6.

questionada. Para Carolina Paulse, a MPB foi a principal salientadora da formação da memória e identidade subterrânea.<sup>170</sup> De acordo com Paulse,

A identidade subterrânea foi gerada pela repressão às ideias diferentes das oficiais e pelas vítimas dos crimes cometidos pelo regime. Segundo Pollak, o silêncio não necessariamente gera esquecimento, mas pode gerar resistência, como foi o caso aqui analisado. Essa identidade resistia não apenas com armas e violência, mas também no campo simbólico, tentando questionar o sistema de representação em que a identidade oficial se baseava e buscando, desse modo, derrubar tanto esse sistema quanto o governo que o sustentava.<sup>171</sup>

Napolitano, por sua vez, defende que a música popular teve uma grande influência na ampliação dos valores da resistência civil, fazendo com que a poesia penetrasse no círculo do medo que a repressão havia construído. Além de ter tido papel fundamental na estruturação da “batalha da memória” durante o período autoritário, o engajamento político da música popular fez com que ela se abrigasse nos corações. Para Napolitano “...transmutando em forma de arte as experiências utópicas, as derrotas, as esperanças e os projetos que a política acalentou”.<sup>172</sup>

Desse modo, artistas com mesmo estilo, como Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Chico Buarque e, posteriormente, Gonzaguinha, foram duramente perseguidos em razão do conteúdo de suas letras. Muitas foram as formas que esses e outros artistas utilizaram para se manter engajados no movimento contracultural, desde a utilização de pseudônimos às técnicas de omissão da letra, por meio de balbucios, quando estas haviam sido vetadas. Em outras raras situações, uma simples alteração no título já bastava para livrar-se do veto.<sup>173</sup> A utilização de metáforas nas composições das canções também foi uma tática cotidiana para burlar a censura. Era tida como uma forma de resistência que foi usada por alguns compositores durante a ditadura no Brasil, para burlar o silenciamento da censura e, de certa forma, fazerem valer suas canções.

---

<sup>170</sup> Assim como uma "memória enquadrada", uma história de vida colhida por meio da entrevista oral. Esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de inúmeras maneiras em função do contexto no qual é relatada. Mas assim como no caso de uma memória coletiva, essas variações de uma história de vida são limitadas. Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade seguros (POLLAK, 1989, 13).

<sup>171</sup> PAULSE, Carolina. op.cit. p. 203.

<sup>172</sup> NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). Estudos Avançados 24 (69), São Paulo, 2010. p. 400.

<sup>173</sup> “Uma vez que a relação das canções autorizadas ou não no catálogo dos serviços censórios se organizava a partir de seus títulos. Neste sentido, estes documentos também apontam os processos de negociação entre artistas, gravadoras e Censura”. (FIUZA, 2006).

Os artistas se manifestavam como podiam, contudo, após a promulgação do AI- 5<sup>174</sup> essa expressão artística foi cada vez mais dificultada, pois o exílio e a tortura poderiam acontecer a qualquer momento. Destaca-se que as décadas de 1970 e 1980 foram as mais complexas para a música brasileira, artistas se sentiram mais pressionados pelo regime devido a censura, muitos deles, como diz Marcos Napolitano, acabaram por sumir do mercado, por efeito da censura e de boicotes de gravadoras.<sup>175</sup>

Tendo em vista os processos analisados do acervo digital do site memoriacinebr.com.br, pode-se dizer que nenhum filme foi vetado por razões referentes à música. De fato, os motivos das censuras são muito convergentes nos dois polos analisados (música e cinema). Mesmo com a tentativa da DCDP de não transparecer, a questão política era recorrente no momento dos vetos das músicas e dos filmes. Averiguando a fonte em questão, não foi possível constatar uma censura comum aos dois polos artísticos nos documentos analisados. Teriam os censores se esquecido das trilhas sonoras musicais dos filmes?

---

<sup>174</sup> O AI-5, foi emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. Isso resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado.

<sup>175</sup> NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001. p. 134.

---

## CAPÍTULO 2 - TRILHAS SONORAS

Ao se produzir um filme, os arquitetos da cinematografia sabem que a música é um elemento primordial da produção audiovisual, cumprindo um papel protagonista dentro da trilha sonora cinematográfica,<sup>176</sup>

O cinema nunca foi “não-sonoro”, o cinema foi mudo, isto é, literalmente privado de palavra. Por isso, o cinema não se tornou sonoro e sim se tornou falado. Desde os primeiros filmes sempre existiu a presença de intervenções sonoras, seja ao vivo com o uso de acompanhamento musical realizado por um pianista, um improvisador ou, às vezes, por uma pequena orquestra; ou na forma gravada, com a junção do fonógrafo com o cinematógrafo.<sup>177</sup>

A trilha sonora vai ser usada no cinema como fomentadora das emoções do espectador durante a projeção funcionando como um mecanismo de inserção da plateia na trama, pois busca passar ao público as emoções dos personagens. Mesmo quando não havia som nos filmes havia música no cinema. “O cinema sempre fora acompanhado por música, seja por grandes orquestras ou por simples pianolas que traziam com o som as emoções que se esperava despertar na plateia”.<sup>178</sup> Dessa forma, percebe-se que a música foi o primeiro aspecto sonoro que exerceu papel de linguagem dentro do cinema, e mesmo após o advento do cinema sonoro, com a incorporação de falas, ruídos e sons, o cinema não deixou de operá-la,<sup>179</sup> ao contrário, a parceria entre as duas artes aproximou-se ainda mais. A música faz parte da poesia cinematográfica:

Música, força mágica, poder misterioso que nos toca ao ser tocada, envolvendo nossas emoções, provocando estados de exaltação, ansiedade, medo, depressão, tristeza, alegria, carinho, e quantos quais estados de espírito queiramos imaginar. Sabem muito bem disto os realizadores de cinema, que nunca dispensaram a trilha sonora, sem a qual determinadas cenas não teriam o mesmo impacto. Já aos primeiro acordes cria-se o clima, insinuando ao nosso espírito os momentos de romance ou de terror que se aproximam.<sup>180</sup>

Música e cinema possuem laços fortes, entretanto, não se pode restringir o conteúdo da banda sonora apenas à música, pois a trilha sonora vai além dos arranjos musicais, compondo os diálogos e os efeitos sonoros. No entanto, quando o termo “trilha sonora de filmes” vem à tona, a primeira palavra que vem à mente é música, isso por que:

---

<sup>176</sup> ALVES, B. op. cit.

<sup>177</sup> CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama (São Paulo. Online)*, 2007, p. 02.

<sup>178</sup> BORGES, Amanda Barbosa. A Importância da Trilha Sonora na Composição Emocional dos Filmes. Dissertação. Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas. Comunicação Social, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2013. p. 12.

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> COSTA, Clarice M. *Linguagem musical e processo terapêutico*. Rio de Janeiro, 1985. p. 1-2.

“Se partirmos do princípio que a trilha musical faz parte dos recursos articulatórios característicos à dramaturgia do cinema, ela deve, também no que diz respeito à sua totalidade, ser articulada em função da unidade de ação. Ela deve possuir características que façam dela um discurso unitário, e não apenas uma sucessão de passagens musicais sem nenhuma conexão. Ao mesmo tempo, ela deve contribuir para o estabelecimento, desenvolvimento e conclusão dos conflitos contidos nesse drama. No filme, enquanto unidade complexa, fechada em si mesma, tudo o que se vê e se ouve deve estar articulado em função da lógica e da direcionalidade dramática (ou narrativa). A sua trilha musical deve contribuir para a caracterização dessa unidade. Vista como um todo, ela deve possuir coerência e inteligibilidade, tanto internas, quanto em sua relação com o contexto dramático, pois caso contrário, corre o risco de se assemelhar a uma “colcha de retalhos”, deixando de cumprir as funções para as quais está destinada e, inclusive, prejudicando o próprio sentido de unidade do filme.”<sup>181</sup>

Ou seja, a trilha sonora vai acompanhar as cenas de forma a marcar e evidenciar as emoções e os sentimentos dos espectadores, é um dos recursos da cinematografia que auxiliam na fixação memorialista de uma cena. Quem nunca ouviu uma música qualquer e pensou “é de tal filme”? Claudiney Carrasco (1993) comenta sobre este procedimento, quando a canção está corretamente inserida nas cenas do filme, a ação e a musicalidade soam quase que de forma natural “o fato da canção estar justificada na ação diminui o seu caráter de intervenção épica e permite que ela ocupe o quanto necessite da atenção do espectador para que atinja o seu objetivo dramático”.<sup>182</sup> Especialistas dizem que é pelo fato dos seres humanos serem treinados, desde a fase uterina, a captar sons e remetê-los a associações estabelecidas no nosso código cultural. De igual forma faz o cinema usando a musicalidade para extração dos sentidos quando se ouve uma certa sonoridade e a relaciona ao suspense, dor, sofrimento ou mesmo aventura, entre outras tantas respostas sensoriais.<sup>183</sup>

A elaboração e produção de uma trilha sonora é um trabalho determinante para o enriquecimento do filme e de seu assunto central. Cada produção cinematográfica apresenta suas especificidades e particularidades em seus aspectos sonoros e musicais, características que a torna única e memorável. O filme “1984”, dirigido por Michael Radford, foi palco de grandes discussões acerca de como a atuação da trilha sonora repercute em sinais visuais e sensações relacionadas ao filme. Neste filme, a música foi intencionalmente colocada com o objetivo de reforçar as passagens sugeridas nas imagens. Usando a trilha sonora, o diretor foi capaz de fazer o espectador sentir como um regime autoritário, por mais cruel e desumano que seja, quando

---

<sup>181</sup> CARRASCO, Claudinei. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. p. 146.

<sup>182</sup> CARRASCO, Claudinei. op. cit. p. 158.

<sup>183</sup> JOURDAIN, R. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

dispõe de artifícios bem elaborados de dominação, é capaz de manipular a grande massa. Há várias maneiras de se buscar compreender e analisar uma trilha musical,

"Seja transpondo suas linguagens através de modos de escuta; seja encurtando suas relações com o canto gregoriano, a música erudita contemporânea, a música popular, as músicas das mídias, a canção, etc; seja remodelando seus conceitos através dos ruídos e silêncios em sua estrutura; seja se modificando com o desenvolvimento da mediação tecnológica e dos processos de criação".<sup>184</sup>

Em relação à produção cinematográfica brasileira e a utilização de trilhas sonoras, há grandes e renomados exemplos que foram e são referência no cinema brasileiro. Como dito anteriormente, a produção de filmes, durante o período ditatorial, triplicou em relação aos outros anos, e dessa forma os Órgãos de Censura do regime foram contundentes quanto a cortes e proibições de alguns filmes. Mas e suas trilhas sonoras? Elas também eram censuradas?

Ao pensar em trilha sonora musical de filmes, considera-se que tanto a letra da música quanto o enredo da película se encaixam e se completam. Durante o regime militar, a MPB era um dos gêneros musicais mais censurados e mais famosos, a despeito disso, se fazia sempre presente dentro da sétima arte. Segundo Mariana Villaça:

Os filmes brasileiros dessa época utilizavam abundantemente música popular em suas trilhas, e é possível que esse dado tenha sido uma fonte de inspiração para a constituição do Grupo de Experimentación Sonora, por Alfredo Guevara" "... A maneira como Glauber Rocha montava suas trilhas sonoras era bastante admirada no ICAIC, uma vez que, apesar da forma multifacetada que frequentemente estas assumiam ao serem compostas por inúmeras colagens de trechos musicais, não perdiam certo caráter épico ou contribuíaem tão bem para a constituição do "clima" necessário, que a eficácia extrapolava o formalismo estético.<sup>185</sup>

Além de Glauber Rocha, Cacá Diegues também possuía uma maneira muito específica para elaborar e empregar as canções em seus filmes. Ele conseguia mesclar uma hierarquia estética dos filmes com mensagens de possíveis interesses políticos, sociais e econômicos, e sempre que as canções eram tocadas, observava-se o diálogo estabelecido com as imagens e o enredo do filme.<sup>186</sup> Dessa forma, percebe-se que a elaboração de uma boa trilha sonora era vista como um ponto importante entre os cineastas brasileiros. Durante o boom do cinema no país, ocorrido entre os anos de 1970 e 1980, grandes produções cinematográficas ficaram marcadas na memória dos brasileiros, por seus enredos hipnotizantes e suas músicas temas que viraram

---

<sup>184</sup> ALVES, Bernardo, op. cit.

<sup>185</sup> VILLAÇA, Mariana Martins. "América Nuestra" – Glauber Rocha e o cinema cubano. Revista Brasileira História, vol.22 nº 44. São Paulo, 2002.

<sup>186</sup> VASCONCELOS, André. L. O. A influência da Trilha Sonora sobre a percepção da obra cinematográfica: A análise fílmica de Bye Bye Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil. Campinas, 2007.

grandes sucessos do nosso cancioneiro. A exemplo, o filme Chica da Silva, de Cacá Diegues com música de Jorge Benjor; Dona Flor e Seus Dois Maridos, de Bruno Barreto que tinha como música tema a famosa “O que será?” de Chico Buarque; a música “Luz do Sol”, de Caetano Veloso para o filme Índia, a Filha do Sol, de Fábio Barreto; “Jubiabá”, canção de Gilberto Gil para o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos. Além do famoso longa Doces Bárbaros de Jom Tobi Azulay, um documentário sobre a excursão de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil em 1977, mas que acabou sendo interrompida por acusação de que haveria drogas entre os componentes do grupo.<sup>187</sup>

## 2.1 - CENSURA ÀS TRILHAS SONORAS?

Tendo em vista as informações, considerando o fato de que muitos pesquisadores desse período, como Marcos Napolitano, pensam a MPB como uma espécie de trilha sonora dos “anos de chumbo” e da “abertura política”, além do fato de ter sido o gênero musical mais censurado no período da ditadura civil-militar.<sup>188</sup> Esperava-se, dos pareceres dos técnicos de censura relativos aos filmes do período em questão, que têm trilha sonora composta por músicas desse gênero,<sup>189</sup> censuras e cortes, todavia, ao longo da primeira pesquisa, elaborada nos arquivos digitais do site [memoriacinebr.com.br](http://memoriacinebr.com.br), que implica 727 filmes catalogados, especificamente a documentação intitulada Lista de Cortes, apenas nos pareceres relativos a 28 filmes foi constatada menção às trilhas sonoras, conforme demonstra o Quadro 1 abaixo:

**Quadro 1.** Lista de filmes vetados pelo regime ditatorial.

N.	Filme	Diretor	Ano
1	A Cama ao Alcance de Todos	Alberto Salvá e Daniel Filho	1969
2	A Mulher de Todos	Rogério Sganzerla	1969
3	Ainda Agarro Esta Vizinha	Pedro Carlos Rovai	1974
4	As Desquitadas em Lua de Mel	Victor Di Mello	1976
5	Ascensão e Queda de um Paquera	Victor Di Mello	1970
6	Barra Pesada	Reginaldo Faria	1977
7	Bye Bye Brasil	Cacá Diegues	1980

<sup>187</sup> GÓES, F. MPB e cinema no Brasil: um caso de amor. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 24, p. 161-180, jan./jun. 2011. p. 165.

<sup>188</sup> NAPOLITANO, Marcos. 2010. op.cit. p. 389.

<sup>189</sup> No documento intitulado “FICHA MUSICAL” encontrado nos arquivos digitais do site [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br) está registrado o nome da música escolhida para o filme, a duração da canção no filme, o nome do compositor e se ela foi escrita especialmente para o filme (como é o caso da canção Bye Bye Brasil de Chico Buarque de Holanda).

8	Café na Cama	Alberto Pieralisi	1973
9	D'Gajão Mata Para Vingar	José Mojica Marins	1972
10	Divórcio à Brasileira	Ismar Porto	1973
11	Dona Flor e Seus Dois Maridos	Bruno Barreto	1976
12	Doramundo	João Batista de Andrade	1978
13	Em Cada Coração um Punhal	João Batista de Andrade	1970
14	Finis Hominis	José Mojica Marins	1971
15	Memórias do Carcere	Nelson Pereira dos Santos	1984
16	Minha Namorada	Zelito Viana e Armando Costa	1970
17	Navalha na Carne	Braz Chediak	1969
18	Nos Embalos de Ipanema	Antônia Calmon	1979
19	O Amuleto de Ogum	Nelson Pereira dos Santos	1974
20	O Desafio	Paulo César Saraceni	1965
21	O Sexo Nosso de Cada Dia	Ody Fraga	1981
22	Ópera do Malandro	Ruy Guerra	1985
23	Os Machões	Reginaldo Faria	1972
24	Os Mansos	Braz Chediak, Pedro Carlos Rovai, Aurélio Teixeira	1976
25	Quando as Mulheres Querem Prova	Cláudio MacDowell	1975
26	Toda Nudez Será Castigada	Arnaldo Jabor	1973
27	Um Anjo Mau	Roberto Santos	1971
28	Um Certo Capitão Rodrigo	Anselmo Duarte	1971

Fonte: Acervo digital do site [memoriascinebr.com.br](http://memoriascinebr.com.br).

Ainda assim, nenhum desses cortes referia-se especificamente à trilha sonora musical, a alusão das censuras era à fala dos personagens. Diante dessa constatação, qual seria a explicação a ser atribuída ao fato de não haver censura às trilhas musicais de filmes que tinham suas canções escritas por artistas engajados?

Com intuito de buscar uma resposta, somado aos resultados mostrados na quadro acima acerca das 28 censuras encontradas, obtidos com a primeira pesquisa, foi necessário buscar novas fontes. O acervo digital do Arquivo Nacional ofereceu novas perspectivas e possibilidades para a busca de censura às trilhas musicais. Assim, foram utilizados os dados do site da Cinemateca Brasileira, instituição responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual brasileira e que possui o maior acervo da América do Sul, com cerca de 250 mil rolos de filmes e mais de um milhão de documentos relacionados ao cinema, como fotos, roteiros, cartazes e livros, entre outros. Esse acervo foi essencial para dar maior credibilidade à pesquisa.

Para confirmar a existência de músicas censuradas na filmografia dos filmes, foram utilizados os fundos de fichas catalográficas da Filmografia Brasileira disponível no site da Cinemateca. Dessa forma, ao deparar com o título da película censurada, por meio da busca direcionada no catálogo da Filmografia Brasileira, foi possível identificar, pelo nome do filme, a trilha sonora que constava nos documentos oficiais bem como também os nomes das músicas, os compositores e o ano de lançamento de cada filme.

No acervo do Arquivo Nacional, acessado pelo site do SIAN (Sistema de Informação do Arquivo Nacional) encontram-se 549.446 registros vinculados aos fundos documentais da ditadura, sendo 10.455 registros do fundo da Comissão Nacional da Verdade, 45.972 registros da DCDP, 105.297 registros do Serviço de Censura de Diversões Públicas do RJ. Esses registros contêm documentos como declaração de incineração de material apreendido; relatórios estatísticos das atividades do SCDP; dados globais das atividades desenvolvidas pelos órgãos descentralizados da Censura Federal, pareceres de cortes nas películas cinematográficas, fichas teatrais submetidas à censura, entre outros. Para delimitar uma possível abordagem de documentos dentro dos três fundos supracitados, foram utilizados os seguintes termos de busca mais estreitamente relacionados ao objetivo da pesquisa: censura, filmes, música e trilha sonora. Tal busca retornou um total de 41 registros, mas somente em cinco deles há menções a algum tipo de censura exercida sobre as trilhas sonoras musicais de filmes em um documento específico, conforme Quadro 2 abaixo. Os documentos constam nos anexos B a F.

**Quadro 2.** Lista de filmes cujas trilhas sonoras foram censuradas.

N.	Filme	Diretor	Ano	Músicas censuradas
1	Casais Proibidos	Ubiratan Gonçalves	1980	Contrastes; Prece da Carne
2	Cabaret Mineiro	Carlos Prates Correia	1980	Bunda Virada; Suite de Quelemeu; Adeus Adeus; Dona Mariana; Maria Manteiga; Meu Semblante é Teu Sentido; Nunca Jamais; Pra Esquecer; Serenata das Virgens; Tem Pega te Pica;
3	A Volta de Jerônimo	Agenor Alves	1981	A Volta de Jerônimo; Cama de Boiadeiro
4	Xavana, a Ilha do Amor	Zygmunt Sulistrowski	1981	Com os Raios do Sol; Xavana; Zona Sul; Luz da Manhã Feita em Ar; Olhe Menina
5	Por Incrível que Pareça	Henri Sthal (Cinemateca) e Uberto Molo (Conforme o parecer da SCDP)	1985	Cidade Vazia; Por Incrível que Pareça

Fonte: Acervo Digital do Sistema de Informações do Arquivo Nacional e Acervo Digital da Cinemateca Brasileira.

Coincidentemente, os únicos cinco filmes que possuem um documento que comprova ter havido censura à trilha sonora musical são do início da década de 1980, período em que o país, praticamente, já se encontrava no final da redemocratização política, a censura, em tese, estava mais branda assim como a estrutura dos órgãos censórios do governo caminhava para o colapso. A única correlação possível seria a respeito da data de produção (todas posteriores a 1980) dos filmes, contudo, não há nenhuma ligação quanto aos diretores, aos compositores ou aos censores dos pareceres. No mínimo, é difícil acreditar que, em meio a 1.313 filmes censurados, apenas cinco tiveram sua trilha sonora musical vetada.

## 2.2 – OS SUPOSTOS ALVOS DO MEIO MUSICAL

Ainda em meio a dúvidas e questionamentos e com intuito de procurar outras possibilidades, a busca documental focou-se em reconhecer e/ou identificar cortes e censura às trilhas musicais dos filmes produzidos durante a ditadura civil-militar brasileira, utilizando como palavras-chaves o nome de autores, músicas, filmes e diretores. Nessa perspectiva, coube analisar uma possível relação existente entre os principais nomes da música popular brasileira e da música de protesto nas produções cinematográficas. É fato que alguns artistas foram mais visados pela inspeção da DCDP e que eles produziram trilhas sonoras para filmes. Sendo assim, o segundo passo deste trabalho foi pesquisar, no SIAN, as palavras-chaves que remetiam especificamente aos filmes cuja trilha sonora foi produzida por Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Geraldo Vandré e Raul Seixas.

A importância de Chico Buarque de Holanda durante o período é frisada por autores como Marcos Napolitano, Adélia Meneses, Heloisa Starling e Guerrini Jr. Que o declaram como um dos nomes mais valorizados pela indústria fonográfica. Chico, durante o período ditatorial do Brasil, era visto por grande parte da população como o paladino, herói contra a ditadura. Por desempenhar tal “função social” de herói, a indústria fonográfica o via como ainda mais “valioso”.<sup>190</sup> Portanto, era tido como o compositor mais produtivo e ao mesmo tempo o mais engajado na elaboração das músicas de protesto. Chico teve que desenvolver um certo “dom” para despistar a censura. Como era um dos autores mais perseguidos pelos censores, ele chegou a acreditar que nenhuma de suas letras seria liberada. Foi sob o pseudônimo de Juninho da Adelaide que conseguiu lançar um álbum apenas com gravações alheias no auge de 1974.

---

<sup>190</sup> NAPOLITANO, Marcos 2003. op.cit. p.118.

Chico teve impasses com a censura desde o ano de 1964, mas foi durante o período do governo Médici, de 1969 a 1974, que as coisas se complicaram ainda mais. Foi estabelecido um jogo desgastante entre o compositor e os censores. Nesse período, o autor teve canções proibidas em sua totalidade;<sup>191</sup> em outras canções, algumas palavras ou até mesmo versos inteiros foram cortados. Em uma declaração feita aos jornais, Chico relatou que de cada três músicas enviadas para a Censura, só uma era liberada. A maioria dos motivos era por orientação política e em outros casos, de censura moral.<sup>192</sup>

Sabe-se que compositores como Chico Buarque, um dos maiores nomes da resistência do período e um dos artistas mais censurados do regime militar, compunham músicas especialmente para filmes. Conforme Quadro 3 abaixo, Chico produziu a trilha sonora para dez filmes entre os anos de 1964 e 1985, sendo cinco censurados.

**Quadro 3.** Lista de filmes cuja trilha sonora era de Chico Buarque.

N.	Filme	Diretor	Ano	Música
1	Garota de Ipanema	Leon Hirszman	1967	A Noite dos Mascarados; Chorinho
2	Quando o Carnaval Chegar	Cacá Diegues	1972	Cantores do Rádio; Quando o Carnaval Chegar; Caçada; Partido Alto; Baiock; Provei; Bom Conselho; Soneto de Mimi; Mambembe
3	Joanna Francesa	Cacá Diegues	1973	Joana Francesa
4	Vai Trabalhar, Vagabundo	Hugo Carvana	1973	Vai Trabalhar Vagabundo; Flor da Idade
5	Dona Flor e Seus Dois maridos*	Luís Carlos Barreto	1976	Que Será, Que Será?
6	Carioca Tigre	Giuliano Carmimeo	1976	Não foram encontradas nas fichas catalográficas da cinemateca
7	Bye Bye Brasil	Luis Carlos Barreto	1979	Bye Bye Brasil
8	República dos Assassinos	Miguel Faria Jr.	1979	Sob Medida; Não Sonho Mais
9	Os Saltimbancos**	Helio Ribeiro	1981	Piruetas; História de uma Gata; Rebichada; Hollywood; Alô liberdade; A Cidade dos Artistas; Minha Canção; Meu Caro Barão; Todos Juntos
10	Eles Não Usam Black-tie	Leon Hirszman	1981	Nóis não usa blequetais

<sup>191</sup> Apesar de Você, Cálice, Tanto Mar e Bolsa de Amores.

<sup>192</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: HUCITEC, 1982. p. 39

Ao examinar os pareceres dos técnicos da DCDP sobre as motivações para a censura aos filmes, verificou-se que eram motivadas pelas cenas de nudez e pelo palavreado “chulo” dos diálogos. Apenas um dos filmes tem um documento que se refere à análise da trilha sonora, o filme “Vai trabalhar, Vagabundo” (Anexo G). Entretanto, sabe-se que algumas canções compostas por Chico Buarque para o filme Quando o Carnaval Chegar também sofreram censura, como “Partido Alto”. Nessa canção, em específico, a censura não gostou de Chico ter colocado “brasileiro” quando ele canta: “na barriga da miséria, eu nasci brasileiro”, claramente evidenciando uma crítica aos problemas que assolavam o Brasil. Sabe-se que Chico Buarque, então, substituiu a palavra por “batuqueiro” e obteve a liberação da censura. Outras músicas que também faziam parte da trilha musical que Chico produziu para filmes continham direta ou indiretamente algumas contestações à ditadura e à censura, entretanto, não foi encontrado nenhum documento, nos arquivos digitais, que pudesse comprovar qualquer censura ou discordância com essas letras.<sup>193</sup>

Quanto a Caetano Veloso, esse artista começou a ganhar espaço e reconhecimento a partir da década de 1960. Sua carreira foi completamente impulsionada pelos festivais, cuja primeira participação ocorreu em 1967, no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Sempre ao lado de Gil e de cantores como Nara Leão e de sua irmã Bethânia, Caetano começa a criar seus caminhos dentro da música brasileira; a participação massiva nos festivais lhe deu notoriedade, ficando muito conhecido no meio televisivo onde concede muitas entrevistas, cria polêmicas com a Jovem Guarda, sempre exaltando os Beatles e a guitarra elétrica, tendo sido o precursor do tropicalismo com o lançamento de “Alegria, Alegria”. Definitivamente, Caetano marcou a década de 1960 e os primeiros anos de ditadura civil-militar, sempre usando e abusando de roupas extravagantes, gestos, comportamentos, pois nunca esteve dentro de uma caixa ou mesmo de um determinado padrão, o que desagradava os vieses morais e conservadores do regime.

Não tardou muito até que, em 1968, com a promulgação do AI-5, Caetano e Gil foram presos e interrogados, acusados de terem desrespeitado o Hino Nacional e a bandeira. Em 1969, parte para o exílio, em Londres “Depois de pregar um susto na música popular brasileira, Caetano e Gil levaram outro, muito maior, armado pelos poderes podres dos ridículos tiranos

---

<sup>193</sup> Não se sabe se o Disco contendo a trilha sonora do filme foi censurado antes ou depois do lançamento do filme nem qual foi lançado primeiro.

de plantão naquele final de década: cadeia e o exílio”.<sup>194</sup> Quando voltou, viu-se “cercado de curiosidade por parte de fãs, da imprensa e do governo”, percebendo que ainda era alvo dos olhos da ditadura, “desembarcou de cabelos longos, uma jardineira sem nada por baixo, expondo braços e parte do tronco. Portava ainda um casaco branco, de pelo, com características femininas”.<sup>195</sup> Ele sempre teve o dom de mesclar tradições, dominava a arte da surpresa, era um misto de dualidades, era o brega e o sofisticado, o velho e o novo, o popular e o erudito.

Pode-se dizer, portanto, que Caetano foi um artista engajado com músicas de protesto, era perseguido pela censura e fazia um papel importante para a música brasileira. Ao todo, entre os anos de 1964 e 1985 produziu a trilha sonora de cinco filmes tendo dois deles sofrido censura ou veto, mas novamente, não havia nenhum documento no SIAN a respeito de censura à trilha sonora musical. O Quadro 4 abaixo elenca os filmes:

**Quadro 4.** Lista de filmes cuja trilha sonora era de Caetano Veloso.

N.	Filme	Diretor	Ano	Música
1	São Bernardo	Leon Hirszman	1972	Não foram encontradas nas fichas catalográficas da Cinemateca
2	Passe Livre	Oswaldo Caldeira	1974	Como Dois e Dois
3	Os Doces Bárbaros	Jom Tob Azulay	1977	Eu Te Amo; As Ayabás; Quando; São João, Xangô Menino; Os Mais Doces Bárbaros; Peixe; Pássaro Proibido.
4	India, a Filha do Sol	Fábio Barreto	1982	Manuela; Forró Alegre; Sou do Garimpo; Chalana
5	Tabu	Júlio Bressane	1982	Não foram encontradas nas fichas catalográficas da Cinemateca

Fonte: Acervo Digital do Sistema de Informações do Arquivo Nacional e Acervo Digital da Cinemateca Brasileira.

A participação de Caetano na produção das trilhas sonoras musicais repercutiu, principalmente, na “música” que era cantarolada por ele durante os créditos do filme São Bernardo (1972) de Leon Hirszman, sendo objeto de estudo por pesquisadores da área em razão de se tratar de uma harmonia puramente vocal,<sup>196</sup> o que poderia estar relacionada ao indizível da época.

<sup>194</sup> CHEDIAK, Almir, *Songbook Caetano Veloso*. v.2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. Pág. 24.

<sup>195</sup> RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. *Rev. bras. psicanál* [online]. 2014. p. 130.

<sup>196</sup> CARVALHO, M. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama (São Paulo. Online)*, 3(1), 2007.

Entre os cantores mencionados, Gilberto Gil foi, de longe, o mais polêmico. Preso diversas vezes por porte de drogas,<sup>197</sup> exilado por desavenças com o regime militar, compositor de obras de resistência, como Refazenda (Abacateiro, acataremos teu ato), a canção pré-exílio Aquele Abraço e a tão perseguida Cálice em parceria com Chico, Gil marcou a história da resistência no período ditatorial.

Assim como Caetano, Gilberto Gil tem seu momento de ascendência e notoriedade no meio artístico a partir da década de 1960. Sua primeira aparição e sucesso no campo televisivo foi com o programa O Fino da Bossa, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina. Sempre apresentando-se em festivais, seu sucesso se alavanca com a popularidade dos programas televisivos. O ano de 1967 foi uma reviravolta para Gil ao apresentar a música Domingo no Parque introduzindo a guitarra elétrica, saindo do padrão estabelecido pela música nacional tradicional e lançando um estilo musical diferente de tudo o que se ouvia. Ele e Caetano formaram uma dupla inseparável, percussores da revolução musical da década de 1960, liderando o movimento tropicalista a partir de 1968.<sup>198</sup> Com a promulgação do AI-5 e o consequente endurecimento do regime militar, os chamados “anos de chumbo”, Gil foi preso e exilado. Seu engajamento político era bem claro e seu papel na resistência ao regime foi fundamental. Alguns eventos em que fez seu protesto, como em Miserere Nobis (1968) onde soletrou as palavras Brasil, Fuzil e Canhão, além do momento em que ele grita discretamente Ma-Ma-Marighella! Na música Alfômega, evidenciam sua ideologia e sua participação no período.

Claramente, Gil era um artista da resistência e produziu seis trilhas sonoras de filmes entre os anos de 1964 a 1985, sendo dois deles censurados. Novamente, não há nenhum documento que mencione a trilha sonora musical. O Quadro 5 abaixo lista os filmes cuja trilha sonora coube a Gil:

**Quadro 5.** Lista de filmes cuja trilha sonora era de Gilberto Gil.

N.	Filme	Diretor	Ano	Música
1	Brasil Ano 2000	Walter Lima Júnior	1968	Canção da Moça; O Homem de Neandertal; Show de Me Esqueci

<sup>197</sup> A favor da liberação das drogas, escrevia músicas quase sempre disfarçando essa posição em títulos como “Barato Total”, “The Three Mushrooms” e “Abra o Olho”. - [memoriasdaditadura.org.br](http://memoriasdaditadura.org.br).

<sup>198</sup> O tropicalismo tinha o propósito de ampliar os horizontes da música brasileira, transpondo a patrulha da música engajada e incorporando elementos difusos (e libertários) do pop-rock, do cancionero regional brasileiro, da cultura brega, da sociedade de consumo. - [memoriasdaditadura.org.br](http://memoriasdaditadura.org.br).

2	Copacabana, Mon Amour	Rogério Sganzerla	1970	Não foram encontradas nas fichas catalográficas da Cinemateca
3	Passe Livre	Oswaldo Caldeira	1974	Meio de campo
4	Tenda dos Milagres	Nelson Pereira dos Santos	1977	Baba Alapalá; Choro de arcanjo; Rancho de Kirsi
5	Os Doces Bárbaros	Jom Tob Azulay	1977	As Ayabás; O Seu Amor; Quando; Xangô Menino São João; Esotérica; Chuckberry Fields Forever
6	Quilombo	Cacá Diegues	1984	Quilombo, o Eldorado Negro; Zumbi, a Felicidade Guerreira; Dandara, A Flor do Gravatá; Namba, Gangamorada; O Cometa; Domingos Jorge Velho em Pernambuco

Fonte: Acervo Digital do Sistema de Informações do Arquivo Nacional e Acervo Digital da Cinemateca Brasileira.

Nara Leão começou a carreira na década de 1950 ganhando popularidade. Ainda muito nova, já percorria os caminhos da Bossa Nova e se erguia no cenário da música brasileira.<sup>199</sup> A mudança na vida acontece com a aproximação dos sambas de morro e das atividades do Centro Popular de Cultura da UNE, o CPC. A partir de 1961, a influência do Cinema a coloca extremamente engajada com os movimentos políticos e estudantis. O envolvimento político de Nara evidencia-se com o golpe civil militar de 1964 em que ela participa de muitos movimentos de resistência ao regime, evidenciando seu projeto de crítica social.

“Com o seu jeito discreto, com aquela carinha de quem não queria entrar em polêmicas, ela saiu sempre na frente, inaugurando caminhos e tendências e revelando valores esquecidos ou que estavam em início de carreira. Foi assim durante toda uma carreira em que enfrentou bravamente patrulhas de várias ideologias, a censura, a repressão policial, os problemas pessoais e, nos últimos 10 anos de vida, um tumor no cérebro. Uma valente mulher que nunca perdeu a serenidade. Uma doce guerreira”.<sup>200</sup>

O show Opinião, em dezembro de 1964, torna-se um marco da música de protesto produzido pelo Teatro de Arena e também da carreira de Nara. Esse show fazia duras críticas à ditadura e, por isso, o teatro lotava com meses de antecedência.<sup>201</sup> O envolvimento de Nara na resistência e no protesto contra o regime militar fica evidente, pois no espaço de dois anos ela ainda participa do espetáculo Liberdade, Liberdade também com um eixo de crítica à ditadura.

<sup>199</sup> SARAIVA, D. L. Nara Leão: trajetória, engajamento e movimentos musicais. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

<sup>200</sup> CABRAL, Sérgio. Nara Leão: uma biografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001. Introdução.

<sup>201</sup> CABRAL, 2008. p.78 Apud, SARAIVA, D. L, 2018.

Para além disso, ganhou muita notoriedade com suas participações nos festivais de música da televisão e nas constantes declarações de repúdio ao regime, sofrendo sucessivas ameaças de prisão, até o momento em que se exilou em Paris entre 1970 e 1971. Apesar de não ter composto trilha sonora musical para filme algum, Nara foi a intérprete da trilha sonora de seis filmes.<sup>202</sup>

Na década de 1960, Geraldo Vandré ocupou um lugar de destaque dentro do cenário musical brasileiro. No meio político, foi amado e odiado pela esquerda, num intervalo de uma década, cantou o símbolo da resistência durante o período e, logo depois, alegou nunca ter cantado músicas de protesto, fez declarações discordantes durante o regime e, mais recentemente, em 2010, em uma entrevista exibida pela GloboNews, disse: “Eu não faço canção de protesto. Eu faço, fazia, música brasileira, canções brasileiras.

Durante a década de 1960, Vandré esteve bem envolvido na luta contra o sistema, ele era colaborador do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), tendo fortalecido a amizade com Carlinhos Lyra, muito famoso pela produção de músicas mais engajadas. Assim como todos os outros cantores citados, o momento de maior repercussão de Vandré foi com os festivais de música, em especial o Festival da TV Record de 1966, no qual fez sua primeira aparição, obtendo um grande sucesso com a música Disparada composta com Théo de Barros e defendida por Jair Rodrigues.

Nos anos iniciais da Ditadura Civil Militar, Geraldo Vandré não teria intervenção direta do governo em sua obra, no entanto, isso não significa que o cantor não tivesse suas atividades vigiadas. (...) Vandré já vinha sendo observado pelos agentes da repressão desde 1965. Esta vigilância ocorreu inicialmente nos espaços de manifestações públicas em que esteve presente, eram ações organizadas por operários, movimentos de base, setores religiosos e estudantis.<sup>203</sup>

Dois anos após esse festival, vem o grande momento de sua carreira com a famosa música Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores ou Caminhando como também era conhecida. Essa música foi um verdadeiro afronte ao período ditatorial e, por muitos momentos da história dos movimentos e protestos contra o regime, foi o hino de esperança daqueles que ainda resistiam, verdadeiro tapa na cara da ditadura. Devido a essa repercussão, Vandré ficou conhecido como o mais valente dos compositores, há até quem diga que o alvoroço causado por essa canção tenha acelerado a promulgação do AI-5, que ocorreu um mês e meio após a apresentação no festival. Ela foi o estopim dos conflitos entre o Governo Militar e Geraldo

---

<sup>202</sup> Quando o Carnaval Chegar; Os Herdeiros; Garota de Ipanema; Ganga Zumba; As Moças Daquela Hora; Onde Começa a Terra; Um Homem Célebre.

<sup>203</sup> CARDOSO, Marilu Santos. Música, política, repressão e resistência: 2015. Pág. 10.

Vandré que, perseguido e preso, posteriormente foi exilado no Chile.<sup>204</sup> Foi durante esse pouco tempo mártir da resistência ao regime ditatorial.

Vandré produziu a trilha sonora musical apenas para o filme *A hora e a Vez de Augusto Matraga*, lançado em 1965, pelo diretor Roberto Santos onde produziu e interpretou as canções *Cantiga Brava*, *Modinha* e *Hora de Lutar*.

Chega-se, enfim, ao último artista delimitado no objeto deste capítulo. Em meados da década de 1950, ainda com a euforia do governo JK, Raul Seixas começa sua trajetória no rock. Completamente ao contrário da tendência nacional pela Bossa Nova, Raul integra o movimento da contracultura. Em todo o mundo, grupos de esquerda que propunham essa contracultura ganham força no cenário musical o que faz Raul ganhar notoriedade cada vez mais. Mas foi com a participação no VII Festival Internacional da Canção da Rede Globo, em 1972, que ele ganhou popularidade no mundo da música. A partir daí, o baiano excêntrico, radicado no Rio de Janeiro, fã de Elvis Presley e de Luiz Gonzaga, passou a organizar a Sociedade Alternativa, movimento de caráter anarquista que influenciou a música brasileira com seu Rock'n Roll, suas posições contrárias à ditadura, mas que se encontrava no meio, não sendo nem um movimento de esquerda nem de direita.

Muito engajado em canções de crítica social, moral e política, Raul produziu canções que até 1974 conseguiam driblar a censura. A música *Ouro de Tolo*, por exemplo, foi uma ironia à alienação da classe média brasileira, que estava envolvida com bens de consumo e se contentava com compras materialistas enquanto a violência, a repressão e a falta de liberdade caminhava pelo país.<sup>205</sup> O ano de 1974 inicia-se com perseguições à Raul e ao seu amigo e letrista Paulo Coelho. O título do disco *Krig-ha, bandolo!* chamou atenção da polícia, e ambos foram levados ao Dops para um interrogatório.<sup>206</sup>

No DOI-Codi, também perguntaram sobre uma tal Sociedade Alternativa, citada num gibi encartado no álbum. Com esse nome, só podia ser uma organização subversiva, vinculada a algum grupo de esquerda... A casa de Raul foi invadida por agentes em busca de documentos que comprovassem a existência da sociedade. Paulo Coelho apanhou na prisão. Àquela altura, o segundo álbum de Raul, *Gita*, já estava na prensa, com uma foto do cantor usando uma boina de Che Guevara na capa e, o que era pior,

---

<sup>204</sup> CARDOSO, Marilu Santos. op. cit.

<sup>205</sup> BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*. 2006. Tese (Doutorado em História Social), São Paulo.

<sup>206</sup> “O que significa Krig-ha, bandolo!?”, quis saber o policial. “Cuidado com o inimigo!”, respondeu Paulo Coelho, segundos antes de perceber o duplo sentido da frase. Os policiais não acreditaram quando ele jurou que era apenas um grito de guerra proferido por Tarzan nos quadrinhos. “Que inimigo, o governo?” (<http://memoriasdeditadura.org.br/artistas/raul-seixas>).

com a música Sociedade Alternativa, também de Raul e Paulo, com o verso-protesto “faça o que tu queres, pois é tudo da lei.”<sup>207</sup>

Sociedade Alternativa foi vetada nos shows, inaugurando não apenas um período de perseguição que renderia duas dezenas de canções censuradas em um par de anos, mas também a prisão, a tortura e o exílio. Raul revelou por áudio, no ano de 1988, que apanhou, levou choques e foi expulso para Nova York em julho de 1974. Raul participou da trilha sonora de apenas dois filmes entre os anos de 1964 e 1985: *Som, Sol & Surf – Saquarema*, lançado em 1976 e dirigido por Nelson Motta e *Ritmo Alucinante*, lançado em 1975 e dirigido por Marcelo França. Para esses filmes, não foram encontrados documentos que mencionassem censura à trilha musical.

Importante destacar que as discussões no Brasil sobre filmes nos quais a música possui destaque, atualmente, recaem sobre a postura do compositor/intérprete musical frente as suas virtudes e idéias sobre essa trilha ou sobre a importância que o próprio diretor atribui à personalidade do artista que compôs as músicas para o filme.<sup>208</sup> Para além disso, é indissociável a relação entre filmes e a cultura das mídias, visto que a produção cinematográfica, muitas vezes, já vem estruturada mediante a possibilidade de leitura por meio do entrelaçamento de canais culturais e da interconexão de várias mídias, principalmente, o cinema, a televisão, o rádio e a produção fonográfica.<sup>209</sup>

Dessa forma, diante dos apontamentos anteriores, e associando a grande repercussão que esses artistas tinham dentro do meio cultural, como não pensar no impacto que esses nomes engajados teriam sobre a produção de uma trilha sonora musical para algum filme? Principalmente quando eram especificamente designados para produzirem as canções. Mais uma vez, a falta de documentos que comprovam qualquer censura às trilhas sonoras musicais dos filmes produzidos durante a ditadura civil-militar se volta para a probabilidade de um problema interno, no próprio departamento de censura, seja na tarefa de distribuir as funções ou no papel de cada um dentro da estrutura interna da DCDP.

---

<sup>207</sup> <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/raul-seixas>.

<sup>208</sup> CARVALHO, M. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama (São Paulo. Online)*, 3(1), 2007.

<sup>209</sup> Ibidem.

### 2.3 – A FALHA NO SISTEMA

A historiografia deixa bem clara a obediência cega dos censores às regras para a condução da censura mostrando que havia, inclusive, material didático pedagógico, as famosas apostilas produzidas pela Academia Nacional de Polícia, o que demonstra como a estrutura foi sendo desenvolvida e articulada ao longo dos anos de modo que se tornasse intransponível e sem discordâncias. Mostra como o sistema foi bem pensado, como os censores sabiam das medidas que deveriam ser tomadas acerca do modo de agir dos subversivos, como deveriam combater a “ação psicológica comunista”, e como os censores eram instruídos a identificar as manifestações da “oposição” em “mensagens subliminares”, “meticulosamente planejadas”, presentes em matérias produzidas e divulgadas pelos meios de comunicação e na arte exibida nos cinemas, no teatro, na televisão e na música.<sup>210</sup>

Obras, como a de Maika Carocha,<sup>211</sup> retratam de que modo ocorre a estruturação dos mecanismos de controle da ditadura civil-militar evidenciando que, no início, o aparelho censório foi marcado por algumas desavenças em razão de divergências nos pareceres de alguns estados. Mas, isso foi reprogramado e a DCDP centralizou tais pareceres em Brasília em um único órgão, para uma melhor coordená-los. A historiografia mostra a máquina de censura durante os anos de chumbo, meticulosamente planejada e programada para barrar qualquer violação à moral e aos bons costumes, ou quem fosse contra a ordem política do regime. Até mesmo a exigência de instrução acadêmica para exercer a atuação censória foi levada em consideração ao longo dos anos.<sup>212</sup> Não se discute que a censura e seus desdobramentos são objetos de estudo recorrentes na historiografia brasileira, tendo sido abordada de inúmeras formas e especificidades, embora exista uma lacuna no tocante às trilhas sonoras musicais dos filmes.

Mesmo após a averiguação de documentos que comprovam ter havido censura às trilhas sonoras, a pesquisa mostra uma possível falha no sistema da DCDP. Cinco filmes entre

---

<sup>210</sup> PELEGRINI, Sandra C. A. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia, 2015.

<sup>211</sup> CAROCHA, Maika. op.cit. p. 197.

<sup>212</sup> Apesar da censura a livros, filmes e peças de teatro ter sido bastante burocratizada, havia certa desorganização no tocante à competência da cada órgão como menciona CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: questões e debates*. n. 44. Curitiba: Editora UFPR, 2006. pp.198-200, dificultando um levantamento preciso. Some-se a isto o fato de que o número de pesquisas com os arquivos do aparato censor continua pequeno, ainda que esteja crescendo exponencialmente.

os 1.313 que foram submetidos à censura equivalem a míseros 0,4%. Ciente da complexidade orquestrada para o funcionamento do sistema censório durante o regime militar, seria possível que durante os 16 anos anteriores a 1980 houvesse tamanha imprecisão frente aos critérios censórios de trilhas sonoras musicais por parte da censura? Qual seria a relação dessas censuras com o período de redemocratização? O arquivo poderia não possuir todos os documentos?

Várias hipóteses surgem à cabeça e todas suscitam uma provável falha no sistema censório da DCDP. Caso não houvesse, nos documentos supracitados, qualquer censura às músicas presentes nos filmes, seria possível associar tal falha a um mal entendimento do significado das palavras, visto que, no Brasil, muitas vezes o nome “trilha sonora” é confundido ou associado ao conjunto de peças musicais de um produto audiovisual, ou seja, a trilha musical”,<sup>213</sup> mas que não é o único elemento sonoro o qual esse termo abarca na cinematografia:

A trilha ou banda sonora pode de fato ser composta de vozes, ruídos e música. Ou seja, tudo que é audível no filme. E o silêncio, que também é um elemento importante e, mesmo tendo um conceito relativo, pode participar e estar presente na trilha sonora cinematográfica.<sup>214</sup>

Em outras palavras, ao associarem a trilha sonora à trilha musical dos filmes, os censores deixaram passar o critério censório que era cautelosamente desempenhado para a censura musical. Dessa forma, potencializaram a importância da fala dos personagens e o contexto dos diálogos, em detrimento da relevância das letras musicais nas películas, ao ponto de ignorá-las.

Neste sentido, uma outra hipótese para justificar a falta de censura, seria reflexo da forma inflexível como eram distribuídas as tarefas censórias aos técnicos de censura na DCDP (a estrutura do quadro da DCPD consta do Anexo A). Dessa maneira, ao serem designados a desempenhar pareceres censórios de um determinado campo cultural, os técnicos não tinham permissão para julgar outro campo. Resumidamente, um técnico que foi designado a julgar o campo cinematográfico, mesmo que possuísse acesso à ficha musical dos filmes, só poderia emitir um parecer de censura ao campo cinematográfico, e vice-versa. Desse modo, as músicas que estivessem presentes numa película só poderiam sofrer censura quando passassem pelo departamento encarregado do campo musical ao serem publicadas em forma de disco, ou

---

<sup>213</sup> ALVES, Bernardo. op.cit. p. 90.

<sup>214</sup> Idem. p. 91.

cantada em festivais. Isso explica por que as músicas eram censuradas somente algum tempo depois do lançamento do filme.

Ressalte-se que a pesquisa mostrou cinco filmes que tiveram suas trilhas sonoras censuradas. O desafio que agora se coloca está em compreender esse número irrisório bem como o motivo das censuras serem todas posteriores a 1980.

Num primeiro momento, a partir da premissa da inflexibilidade de distribuição das tarefas na DCDP, é possível pensar que as músicas das trilhas sonoras não entravam na alçada da censura aos filmes. Sabendo-se que os únicos documentos que vinculam qualquer tipo de censura à trilha musical são posteriores à década de 1980, caminhando para o final do período de transição democrática quando os departamentos de censura estavam para encerrar suas atividades, é possível, também, inferir que, nesse período, houve uma diminuição da quantidade de censores desempenhando as tarefas. Consequentemente, os departamentos que antes eram rigidamente separados, começaram a desempenhar funções mais abrangentes e, assim, os censores designados para a censura aos filmes passaram a atuar, também, no campo musical ao mesmo tempo. Por isso, surgem pareceres de censura à trilha sonora musical de filmes, um fato inédito até então. Sabe-se que o número habitual de censores, por composição analisada, variou entre um e quatro, até 21 de novembro de 1968, quando o artigo 13 da Lei nº 5.536, buscando uniformidade, estabeleceu o número de três censores por obra a ser analisada.<sup>215</sup> Contudo, não se sabe se essa quantidade ou mesmo essa especificidade permaneceram até a década posterior.

Agrega-se a isso a maneira como as informações chegavam nas divisões da DCDP. Para entender essa alegação, o parecer escrito por Ricardo Cravo Albin do Conselho Superior de Censura em 1981, presente no documento “Decisão nº 46/81”, diz que as letras musicais elaboradas especialmente para trilha sonora de filmes era um fato muito raro:

Aliás, uma trilha musical feita especialmente para um filme ainda é acontecimento a ser saudado no Brasil. Isso porque, são pouquíssimos os produtores/diretores que se propõem a tratar a chamada “trilha sonora original” em nível profissional e seriedade, contratando músicos, compositores, cantores e estudiosos para produzir uma obra musical definida e especialmente destinada a ação do filme.<sup>216</sup>

O documento acima é de 1981, mesmo recorte temporal que as censuras às trilhas sonoras, demonstrando que não era comum os censores se depararem com a trilha sonora pela

---

<sup>215</sup> Lei 5.536, de 21/11/1968 que dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências.

<sup>216</sup> Decisão nº 46/81, Conselho Superior de Censura.

primeira vez durante a análise do filme. Ou seja, provavelmente, as músicas dessas trilhas sonoras já constavam em fitas, discos e, eventualmente, antes de serem lançadas, já tinham passado pela análise do Departamento e só posteriormente eram anexadas ao parecer dos filmes, confirmando a hipótese de que, com o processo de redemocratização e a diminuição de tarefas, somente a partir de 1980, os pareceres passam a ser elaborados por censores de um único departamento cultural. Com base nos relatórios anuais da DCDP, podemos perceber outra característica notável na censura musical. Ao contrário do que alguns autores afirmam,<sup>217</sup> os relatórios indicam uma grande concentração de músicas censuradas no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. No ano de 1973, foram censuradas 159 letras musicais; em 1976, 198 e, em sua fase final, já no ano de 1980, houve um registro de 458 músicas censuradas.<sup>218</sup> Nos anos 1980, foram promovidos alguns seminários para atualizar o pessoal que trabalhava com a censura de diversões públicas. Além disso, foram propostas novas diretrizes e projetos de reformulação da legislação.<sup>219</sup> Estes fatores indicam que, mesmo em um período considerado de abertura política, a censura musical ainda funcionou a pleno vapor.<sup>220</sup>

A bibliografia aponta que o sistema censório não deixou de atuar durante os anos iniciais da distensão política. Autores como Marcelo Ridenti afirmam que houve um aumento na atividade censória das diversões públicas no período de início da abertura política. Segundo ele, essa ascendência censória pode ser explicada por vários fatores:

como a preocupação em conter os ânimos para garantir que permanecesse sob controle do regime o processo de “transição lenta, gradual e segura à democracia”. Também deve ser levada em conta a lógica interna de um aparelho censor amplo, bem montado e organizado, que precisava justificar sua existência; e ainda a aluvião de obras com críticas sócio-políticas e de liberalização dos costumes no novo contexto de abertura, após o represamento dos anos anteriores, gerando por sua vez respostas do aparelho censório oficial, que proibia muito, mas estava longe de conseguir vetar tudo.<sup>221</sup>

Contudo, nada se sabe sobre os períodos posteriores ao início da década de 1980, por exemplo, se a atuação censória ainda estava sendo executada veementemente como nos anos anteriores. Corroborando mais uma vez a hipótese de que o período corresponde a uma

---

<sup>217</sup> SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

<sup>218</sup> Informação da DCDP de 10 de julho de 1980. Série “Correspondência oficial”, subsérie “Informações sigilosas”. Caixa 1.

<sup>219</sup> FICO, Carlos. op. cit., p. 265.

<sup>220</sup> O período conhecido como abertura iniciou-se com o Governo Geisel (1974-1979) e estendeu-se até 1988 com a promulgação da nova Constituição.

<sup>221</sup> RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. *Revista Concinnitas*, n. 33 (19), p. 86-100, 2018. p. 87.

diminuição dos trabalhadores e, dessa forma, a uma unificação das divisões de censura. A cortina de ferro que esteve sempre presente nos grandes e importantes órgãos repressivos da ditadura, fez com que quase nada a respeito das atividades da DCDP chegasse a conhecimento popular, pois naquela época pouco se sabia a respeito do seu *modus operandi*, da sua organização e dos seus problemas. Ainda hoje, algumas dessas informações são desconhecidas.

### 2.3.1 – A FALHA NO ARQUIVO

Outra possibilidade para explicar a quase inexistência de censura às trilhas sonoras pode estar vinculada à fonte, o Arquivo do SIAN. Sabe-se que o Arquivo Nacional Brasileiro possui uma grande parte da história do país em seu acervo, constituído desde 1861. Documentos das três vertentes governamentais federais estão sob a tutela do Arquivo Nacional, registros dos poderes executivo, legislativo e judiciário, assim como arquivos privados de pessoas ou entidades que se destacaram no cenário nacional.<sup>222</sup>

O Arquivo Nacional foi oficialmente criado em 1838, conforme previsto no art. 70 da Constituição de 1824. O início do século XIX foi marcado pelo período de exaltação e tentativa de estruturação de uma memória nacional. Concomitantemente, outras instituições de memória também foram criadas, motivadas pelos desígnios do imperador, como a Biblioteca Nacional (1810), o Museu Nacional (1818) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838).

O acervo do Arquivo Nacional, portanto, foi se formando ao longo dos anos e se adaptando conforme as renovações tecnológicas e as demandas a ele encaminhadas. Com o golpe civil-militar de 1964 não houve muita alteração nas disposições e organização do arquivo, até porque os documentos do governo eram tratados como confidenciais. A promulgação da Constituição Federal de 1988 rompe de vez com o regime autoritário constituindo-se como marco jurídico da transição democrática e da institucionalização dos direitos humanos no Brasil. Uma das garantias individuais que assume especial relevância na nova Carta é a proclamação do direito de todo cidadão receber dos órgãos públicos informações que sejam de seu interesse particular ou de interesse coletivo.<sup>223</sup> A partir de então, dada a nova legislação, o

---

<sup>222</sup> WERNECK, A., et. al. Patrimônio bibliográfico brasileiro: um estudo sobre o acervo da biblioteca do Arquivo Nacional. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 25 (Especial), 01-18, 2020.

<sup>223</sup> ISHAQ, V.; FRANCO, P. E. Os Acervos dos Órgãos Federais de Segurança e Informações do Regime Militar no Arquivo Nacional. *Acervo*, 2011. p. 29.

Arquivo Nacional começa a assegurar o acesso à informação e o alcance aos arquivos gerados pelos sistemas de repressão política durante os regimes militares no Brasil.<sup>224</sup>

Mesmo com a determinação da Constituição de 1988, somente após a edição do Decreto 5.584, de 18 de novembro de 2005, ocorre a entrega dos acervos dos serviços de inteligência e controle social do governo militar. Os documentos dos extintos Serviço Nacional de Informações (SNI),<sup>225</sup> do Conselho de Segurança Nacional (CSN) e da Comissão Geral de Investigação (CGI) estavam sob a guarda da Agência Brasileira de Inteligência (Abin), sendo entregues ao Arquivo Nacional em meados dos anos 2000.

Durante duas décadas após seu fim, a ditadura civil-militar foi ignorada, fato que explica a entrega tardia dos acervos ao Arquivo Nacional. Tecnicamente, o Estado deveria desempenhar um papel essencial na tentativa de superação e justiça desse passado conturbado da história brasileira, no entanto, a história política pós regime militar é bem menos justa que se imagina. Os primeiros anos pós ditadura foram praticamente ignorados. José Sarney, Fernando Collor e Itamar Franco passaram pela presidência com olhos exclusivamente voltados para o futuro e o passado tão próximo sequer foi mencionado. Jorge Zaverucha examina uma série de privilégios institucionais castrenses de 1985 a 1996, mas a conclusão, sem surpresas, foi que nada de fundamental havia mudado.<sup>226</sup>

Dez anos após o fim do regime, em 1995, o tema entra pela primeira vez na cena política. O governo de Fernando Henrique Cardoso cria a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos<sup>227</sup> tomando extremo cuidado para não desagradar os militares que se

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>225</sup> O acervo do SNI é composto por documentos produzidos pelo SNI e recebidos dos diversos órgãos que compunham o extinto Sistema Nacional de Informações e Contra-Inteligências - SisNI (em microficha), como a Polícia Federal e os serviços secretos das Forças Armadas; no conjunto do acervo do SNI, encontram-se 3.757 dossiês produzidos pelo Centro de Informações do Exército - CIE, 311 pelo Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica - CISA e 220 pelo Centro de Informações da Marinha - CENIMAR. A documentação recolhida se refere ao período de 1964 a 1990, contendo mais de 220.000 microfichas, podendo atingir mais de 10 milhões de páginas de texto.

<sup>226</sup> ZAVERUCHA, Jorge. "Prerrogativas militares: de Sarney a Cardoso". *Monitor Público*, 4(12) (jan/fev/mar 1997): 35-41, 1997.

<sup>227</sup> No dia 4 de dezembro de 1995, por meio da Lei nº 9.140, o estado brasileiro, após 30 anos da instauração da ditadura militar, reconheceu como mortas dezenas de pessoas que, em razão de participação ou acusação de participação em atividades políticas no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, encontravam-se desaparecidas. A mesma Lei previu a criação de uma Comissão Especial que, entre outras atribuições, tinha as seguintes competências: proceder ao reconhecimento de outras pessoas desaparecidas; proceder ao reconhecimento de pessoas que, por terem participado ou terem sido acusadas de participação em atividades políticas, faleceram, por causas não naturais, em dependências policiais ou semelhantes; localizar os corpos de pessoas desaparecidas no caso da existência de indícios quanto ao local de ocultação ou sepultamento. BRASIL,

valiam da égide da anistia. Timidamente, os primeiros passos para o enfrentamento desse passado, inicia-se, portanto, nos governos Fernando Henrique Cardoso e Lula tendo ações mais contundentes somente no governo Dilma. As dificuldades que circundaram a criação desses institutos de remissão e reconhecimento das atrocidades do período militar foram evidentes tanto na Comissão sobre Mortos e Desaparecidos, quanto nas comissões da Anistia e Nacional da Verdade. Os obstáculos impostos evidenciam a dificuldade que os governos civis, pós-regime militar, tiveram para impor a necessária autoridade civil do governo democrático.<sup>228</sup> O estado brasileiro, portanto, assumiu minimamente suas responsabilidades em relação à ditadura através das comissões de justiça, ao passo que as Forças Armadas ainda não reconhecem os erros do passado, ainda não pediram o devido perdão à sociedade brasileira e tampouco foram responsabilizadas por seus crimes.<sup>229</sup>

Ou seja, em razão do descaso do próprio governo, durante muitos anos o Arquivo Nacional não funcionou como guarda de todos os documentos referentes à ditadura. Apenas em 2007, a Casa Civil da Presidência da República, mais uma vez embasada no Decreto 5.584/2005, concede o direito e a guarda ao Arquivo Nacional dos acervos produzidos pelos órgãos de segurança e informações instalados nos ministérios civis durante o regime militar.<sup>230</sup>

Atualmente, apenas sob a guarda da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, estão disponíveis 39 fundos documentais do período, fazendo com que este seja o mais importante núcleo de acervos governamentais com a temática da repressão política no Brasil durante os anos de 1964 a 1985. São cerca de 16 milhões de páginas de textos contando com todo o acervo da DCDP que possui cerca de 5 milhões de páginas.<sup>231</sup>

Sabe-se que a DCDP integrava o Departamento de Polícia Federal e que, dessa forma, também exercia uma atividade oficial, com funcionários de carreira. Era regimentada por uma vasta jurisprudência que estabelecia o que os brasileiros poderiam ouvir, ver e externar. O golpe de 1964 fez com que a Divisão de Censura assumisse uma segunda função: se antes ela se voltava para a censura contra o rádio, o cinema e a televisão, agora objetivava principalmente

---

Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos - CEMDP, 2018, disponível em <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/cemdp/comissao-especial-sobre-mortos-e-desaparecidos-politicos-cemdp>>

<sup>228</sup> FICO, Carlos. Brasil: a transição inconclusa. In ARAUJO, Maria Paula; GRIN, Monica (orgs). Violência na História: Memória, Trauma e Reparação. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012. p. 33.

<sup>229</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>230</sup> ISHAQ, V.; FRANCO, P. E. op. cit. p. 36.

<sup>231</sup> Ibidem, p. 37.

o controle político. O foco era censurar e/ou proibir filmes políticos, músicas de protesto e peças teatrais contrárias ao regime instituído. O acervo desta divisão, atualmente, contém processos sobre peças teatrais, filmes, letras de músicas e novelas, englobando uma vasta parte da produção cultural brasileira que, durante os anos de 1960 até a extinção dela, em 1988, foi objeto de análise dos censores. Desde sua abertura ao público, o acervo digital da DCDP (que possui 45.972 registros), tornou-se um dos mais procurados quando o assunto é o regime militar.

Contudo, a pesquisa realizada por Ishaq e Franco nos acervos do Arquivo Nacional sobre o período ditatorial, evidenciou que foram localizados menos de dez por cento do total já identificado de acervos sobre órgãos de repressão. Segundo eles,

A não-localização dos acervos dos serviços secretos das forças armadas, que representam, talvez, o mais importante conjunto documental sobre a repressão perpetrada durante o regime militar, é exemplo de uma importante lacuna que deve ser preenchida. É imprescindível que a política de localização, recolhimento e abertura destes acervos continue atuante, ao menos no âmbito do Poder Executivo Federal, em prol da construção de nossa história contemporânea.<sup>232</sup>

De fato, há uma falta de documentos disponíveis para acesso ao público. Outra documentação que reitera a percepção da falta de documentos no Arquivo foi identificada ao analisar um documento referente a um filme de 1972 “Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro” cuja observação consta a seguinte nota: esta música [Calamidade de Mário Paris] já foi censurada por este serviço de censura Federal, para o Filme – JESUÍNO BRILHANTE (Ver Anexo H). Contudo, o documento referente a essa censura não foi encontrado nos fundos da ditadura presentes nos arquivos do SIAN.

Essa falha pode estar vinculada à dificuldade na obtenção da guarda do acervo dos serviços políticos fazendo com que o golpe civil militar de 1964 permaneça ainda muito acobertado. Dessa forma, a não identificação de documentos que comprovem outras censuras à trilha sonora de filmes pode estar relacionada ao fato de que ainda faltam documentos no acervo, principalmente pelo recorte temporal, visto que não foi identificada censura entre os períodos mais rígidos do governo militar entre os anos de 1967 a 1980, o que ocorreu somente após no final do período de redemocratização.

---

<sup>232</sup> SHAQ, V.; FRANCO, P. E. op. cit. p. 38.

---

## CONCLUSÃO

Diante dos apontamentos mencionados neste trabalho, podemos perceber ao longo da discussão travada que a censura imposta aos meios culturais, em específico aos filmes e à música, durante o regime militar (1964-1985) foi arquitetada durante anos e foi a base do projeto de “regulação dos corpos”, planejada pela ditadura. Os militares, após arquitetarem o golpe de estado, depuseram João Goulart assumindo o poder em 1º de abril de 1964 governando por meio de diversos decretos autoritários, mecanismos de controle social e ordenamentos de propaganda e censura, estruturados pela promulgação dos chamados Atos Institucionais. Marilena Chauí ressalta que três tarefas principais foram objetivadas desde o início pelos militares: a política de integração nacional que pretendia unificar as massas e unir o país; a segurança nacional que buscou deter o “inimigo interno”, identificado na figura dos trabalhadores e estudantes que protestavam contra o regime; e o desenvolvimento nacional que buscava implantar os valores das democracias ocidentais cristãs, como os Estados Unidos da América, por exemplo.<sup>233</sup>

No bojo da ação de segurança nacional, a atuação censória, em especial, foi estrategicamente formada para que a moral e os bons costumes não fossem afetados e para impedir a disseminação de ideologias contrárias ao regime. Em vários momentos, transformou-se em um impasse na vida de intelectuais e artistas que tiveram suas obras vetadas integral ou parcialmente. Se, por um lado, a censura fazia o papel de banir artistas, peças e intelectuais classificados como “inimigos da pátria”, por outro lado, ela intensificava a produção artístico-cultural que agia justamente como forma de protesto contra o regime ditatorial uma vez que acabava por lhes dar maior notoriedade. Grandes artistas foram vítimas e sentiram na pele os efeitos da repressão militar: a prisão, a tortura e o exílio foram as principais armas do governo militar. Na música, artistas eram perseguidos e exilados, letras eram vetadas, shows eram cancelados. No cinema, obras sofriam com cortes integral ou parcialmente, cineastas eram acuados com cortes no orçamento e havia sempre o medo do veto. A censura desempenhou um papel fundamental na fixação e na consolidação da ditadura, silenciando uns e servindo a outros.

Apenas na década de 1970 e começo dos anos 1980 o governo militar começa a apresentar sinais de enfraquecimento. A partir desse momento, inicia-se uma lenta e progressiva

---

<sup>233</sup> CHAUI, Marilena. Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.

abertura política. Contudo, mesmo com um processo de abertura política em andamento, não houve, de fato, um abrandamento da censura artística ao contrário da censura à imprensa. A atuação da DCDP vai até os anos 1988 sendo finalizada somente com a promulgação da Constituição de 1988.

A censura dos 21 anos de regime autoritário está bem coberta pela literatura histórica. A historiografia abordou a censura exercida pela ditadura e retratou muito bem todas as suas fases, evidenciando desde os processos de crescimento econômico durante o regime até a atuação da censura como uma política de estado, cujo grande objetivo era impedir a disseminação de informação, controlando opiniões e grupos e, assim, amortecendo a manifestação da cidadania, que poderia gerar problemas para o próprio governo. A historiografia deixa bem claro quais eram os campos culturais prejudicados, as obras que foram vítimas de vetos integrais, o saldo de interdições, a perseguição a artistas e intelectuais. Deixa claro, também, o processo de burocratização pelo qual a censura passou, como qualquer outra atividade que tem uma aplicação mais ampla, tratando de um grande número de casos, bem como a forma como a censura cresceu e se organizou. Mas, a cortina de ferro que sempre prevaleceu em todos os órgãos fiscalizadores da ditadura, fez com que pouco ou quase nada se soubesse a respeito das atividades da DCDP e, menos ainda, o que ocorria do lado de fora a respeito do seu *modus operandi*, da sua organização e dos seus problemas.

Mesmo com tantas abordagens acerca da censura e da produção censória nos anos de governo militar, percebe-se que existe um hiato, uma lacuna quando o assunto é censura à trilha sonora musical de filmes. Mesmo a pesquisa historiográfica evidenciando a importância da arquitetura sonora musical dentro da cinematografia, deixando claro o papel da música enquanto arte de organizar sons e utilizada como essência metafórica do cinema. É possível citar inúmeros trabalhos cuja trilha sonora musical é a caricatura mais expressiva do filme. Muitos diretores investiram na imersão sonora de suas películas experimentando a forma de relacionar imagens e sons, articulando efeitos sonoros, vozes e até ruídos para produzir outros tipos de metáforas e significações mais originais e inigualáveis. São vários exemplos de parcerias famosas entre compositores e diretores que são bastante consagradas na história do cinema, principalmente pela magnitude da trilha musical frente à memória do filme. Podem-se citar: Giovanni Fusco e Michelangelo Antonioni, Herrman e Hitchcock, Nino Rota e Fellini, Fumio Hayasaka e Kenji Mizoguchi, Walter Murch e Coppola, entre outros. Além de exemplos de diretores que ficaram famosos por sempre pensarem em trilhas musicais instigantes para

marcarem seus filmes, como Jean Renoir, Glauber Rocha, Orson Welles, Woody Allen, Jacques Tati, Robert Bresson, Louis Malle, entre outros.

A presente pesquisa evidenciou que mesmo artistas importantes e engajados politicamente, que fizeram parte da produção musical das trilhas, não tiveram nenhum tipo de censura a suas trilhas enquanto estas estavam relacionadas à trilha musical dos filmes. Durante o período em questão, não há documentação a respeito de qualquer tipo de censura à trilha sonora musical que algum filme tenha sofrido até os anos 1980 e nenhuma referência bibliográfica sobre a falta dessa censura.

A pesquisa na fonte documental, nos arquivos do Sistema de Informação do Arquivo Nacional, possibilitou encontrar censuras realizadas à trilha sonora musical de cinco filmes. O número irrisório e o recorte temporal tão específico causa muitas indagações e faz com que mais hipóteses do que certezas sejam levantadas. Frente a essa falta de informação, foi possível inferir algumas proposições.

A primeira relacionada a uma possível falha no sistema censório da DCDP e sua distribuição de tarefas visto que os documentos encontrados possuem um recorte temporal muito específico que condiz com o período de redemocratização e enfraquecimento dos sistemas de vigilância e segurança do governo militar. Pode-se relacionar a falta de censura, nos períodos posteriores a 1980 a uma diminuição da quantidade de censores disponíveis executando as tarefas e, dessa forma, a competência para censurar diferentes nichos culturais era atribuída a um único censor.

A segunda hipótese relaciona-se a uma possível falta de documentos na fonte de pesquisa. O arquivo digital do Sistema de Informação do Arquivo Nacional, possui atualmente o acervo mais completo de documentos sobre os períodos dos governos militares brasileiros (tanto da Era Vargas quanto da ditadura civil-militar). Contudo, algumas pesquisas realizadas no próprio arquivo revelam que não estão presentes todos os documentos relativos a esse momento como deveria conter. Ou seja, existe a possibilidade de que fichas que contenham censuras às trilhas sonoras dos filmes, no período anterior a 1980, não estejam catalogadas no SIAN.

Ao final dessa pesquisa, fica evidente que existem mais perguntas do que respostas. Para além dos apontamentos sobre a falta de censura quanto a esse meio cultural durante o regime militar brasileiro, a pesquisa evidenciou uma lacuna historiográfica assente sobre esse

tema. Como ignorar esse hiato tão grande na data desses documentos? Teria a DCDP deixado passar uma má execução das tarefas, perpetrando uma falha no sistema por todo esse tempo? Qual seria a distinção do trabalho dos censores dentro do sistema da DCDP e como esse trabalho era submetido a eles? O conteúdo do Arquivo Nacional pode ter sofrido com algum tipo de manipulação não disponibilizando documentos importantes para a sociedade? A produção historiográfica não se atentou para essas lacunas?

---

## FONTES

ACERVO da Cinemateca. Fundo Filmografia Brasileira.

ACERVO digital do site [memoriascinebr.com](http://memoriascinebr.com). Documentos e fichas censórias resultantes do fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas. Documento intitulado LISTA DE CORTES.

ACERVO do Sistema Nacional de Informação: Documento de Apreciação nº 015/14/AC/84 do SNI “Os problemas da Censura”.

ARQUIVO Nacional. Sistema de Informação do Arquivo Nacional – SIAN. Fundos da Ditadura Militar: Comissão Nacional da Verdade; Divisão de Censura de Diversões Públicas; Serviço de Censura de Diversões Públicas do RJ.

APARTE: Revista Aparte, 1968, s/ nº apud PELEGRINI, 2015. Apostilas da Polícia Nacional.

BRASIL: Coleção de Leis e Decretos da República, 1946.

BRASIL. Constituição (1946). Constituição dos Estados Unidos do Brasil: promulgada em 18 de setembro de 1946.

BRASIL. Constituição (1967). Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 24 de janeiro de 1967.

BRASIL, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos – CEMDP, 2018, disponível em <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/cemdp/comissao-especial-sobre-mortos-e-desaparecidos-politicos-cemdp>>.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 15 de abril de 1932.

BRASIL: Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm)>.

BRASIL. Decisão nº 46/81, Conselho Superior de Censura.

BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967.

BRASIL. Lei nº 5.539 de nov. 1968. Modificação dos dispositivos da Lei 4.881-A, de 6 de dezembro de 1965.

---

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNE FILHO, Antenor; SOUZA, Eduardo O. C. Censura Cinematográfica no Brasil: 1964/1970. Revista Historiador. Faculdade Porto Alegrense, Porto Alegre. No. 2, Ano. 2, p. 176.

ALVES, Bernardo M. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. Novos Olhares, v. 1, n. 2, p. 90-95, 30 dez. 2012.

AMANCIO, Tunico. Artes e Manhas da Embrafilme. Niterói: EDUFF, 2000.

\_\_\_\_\_. Pacto Cinema-Estado: os anos Embrafilme. In: ALCEU, v. 8, n.15, p. 173-184, jul. 2007.

AQUINO, Maria Aparecida de. Censura, Imprensa, Estado Autoritário. Bauru: Edusc, 1999.

ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERG, Creuza. Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BORGES, Amanda B. A importância da trilha sonora na composição emocional dos filmes. Dissertação. Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas. Comunicação Social, Centro Universitário de Brasília, 2013.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2006. Doi:10.11606/T.8.2006.tde-06072007-110745. Acesso em: 2021-04-04.

CABRAL, Sérgio. Nara Leão: uma biografia. 2. Ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CABRERA, Ana. A censura ao teatro no período marcelista, Revista Media & Jornalismo 12: 27-58, 2008.

\_\_\_\_\_. A memória e o esquecimento: a censura do Estado Novo em Portugal perante três peças de autores espanhóis [artigo online], 452oF. Revista eletrônica de teoria da literatura e literatura comparada, 10, pp. 89-110, 2014.

CALIRMAN, Cláudia. Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antônio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Editora Reptil, 2013.

CANETTI, Elias. A Consciência das Palavras. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. In: Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n.2, pp. 93-107, 2005.

\_\_\_\_\_. Memória de 68: terror e interdição do passado. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, 2(2): 101-112, 2.sem. 1990.

CARDOSO, Marilu Santos. Música, política, repressão e resistência: Geraldo Vandré. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis-SC, 2015.

CAROCHA, Maika. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba. Editora UFPR. N. 44, p. 189-211, 2006.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. 2001.

\_\_\_\_\_. Os arquivos da polícia política brasileira. Uma alternativa para os estudos de História do Brasil Contemporâneo. PROIN (Projeto Integrado) Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: [www.usp.br/proin/download/artigo/artigo\\_arquivos\\_policia\\_politica.pdf](http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_arquivos_policia_politica.pdf). Acesso em 12 jun. 2020.

CARRASCO, Claudinei. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – ECA, USP, 1993.

CARVALHO, Marcel Fonseca. *O cinema como fonte de pesquisa na educação escolar: uma análise da ditadura militar brasileira*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Maringá, 2009.

CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama* (São Paulo. Online), 3(1), 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.

\_\_\_\_\_. Um regime que tortura. I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais – Depoimentos e Debates. Petrópolis, Vozes. P. 28-37, 1987.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Caetano Veloso*. V.2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

COETZEE, John Maxwell. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate, 2008.

CODATO, Adriano. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Rev. Sociologia Política*, Curitiba, 25, nov. 2005.

COSTA, Clarice M. *Linguagem musical e processo terapêutico*. Rio de Janeiro, 1985.

DALTOÉ, Andrea da Silva; MARQUES, Juliene da Silva. A im(p)unidade parlamentar: ditadura e memória. *Revista Memore*, 4(3): 61-77, 2017.

DARNTON, Robert. *Censores em Ação: Como os Estados Influenciaram a Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FICO, Carlos. Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 47, São Paulo, 2004, pp. 29-60.

\_\_\_\_\_. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs.). O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004). Bauru: Edusc, p. 265-275, 2004b.

\_\_\_\_\_. Brasil: a transição inconclusa. In: \_\_; ARAUJO, Maria Paula; GRIN, Monica (orgs.). Violência na História: memória, trauma e reparação. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

\_\_\_\_\_. “Prezada Censura”. Cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-86, set. 2002.

\_\_\_\_\_. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Rev. Bras. Hist.*, vol. 24, nº 47, São Paulo, 2004.

FIUZA, Alexandre F. Entre um samba e um fado: a censura aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Assis, SP: UNESP, 2006.

FIUZA, Alexandre F.; GUERRA, Dhyovana & da SILVA, Fábio A. (2020). Repressão, censura e verdeamarelismo: a ditadura civil-militar no Brasil pela ótica do cinema. *Confluente. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 12(1), 447–471.

GÓES, Fred. MPB e cinema no Brasil: um caso de amor. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 24, p. 161-180, jan./jun. 2011 PG 165.

GUEDES, Wallace Andrioli. A freira, a tortura e a censura: um filme de Ozualdo R. Candeias entre a crítica política e a ofensa moral. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 45, n. 3, p. 63-75, set.-dez. 2019. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/33379/189> 68 Acesso em 12 jun. 2020. P. 72.

GARCIA, Miliandre. “Ou Vocês Mudam ou Acabam”: Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985). Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GUERRA, Ruy. Ruy Guerra Abre o Verbo. [Entrevista a Ivalda Freitas, Henrique Faulhaber e Caio Rubens]. *CINE-OLHO*, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, nov. 1976. Acessado em: 05 de nov. De 2020. Disponível em: <<http://www.ruyguerra.com.br/entrevista.php?id=85&idioma=1>>.

HEFFNER, Hernani “Contribuições ao história da censura cinematográfica no Brasil”. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, nº 01, jan/jun. 2003.

HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOMEM, Wagner. Histórias de canções: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

IAZZETTA, Fernando. Música e Mediação Tecnológica. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

ISHAQ, Vivien; FRANCO, Pablo E. Os Acervos dos Órgãos Federais de Segurança e Informações do Regime Militar no Arquivo Nacional. *Acervo*, v. 21, n. 2, p. 29-42, 29 nov. 2011.

JOURDAIN, R. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

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, in: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

MARTINS, Ana Luiza. Sob o signo da censura, in Carneiro, Maria Luiza Tucci (Org). *Minorias silenciadas*. São Paulo, Edusp, 2002, p. 156.

MARTINS, William de Souza Nunes. A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988. In: *Dossiers, La ditadura em Brasil, nuevos abordajes*. PolHis. Ano 5, n 9, 2012. P. 220.

MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada: a história da censura no Brasil e no mundo*. São Paulo: Paulus, 2005.

MEDINA, Cremilda. As múltiplas faces da censura. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

MORDENTI, Raul. Riflessioni sul concetto di “censura” (a partire dalla controriforma). In: GOLDONI, Annalisa; MARTINEZ, Carlo (orgs.). *Le lettere rubate: forme, funzioni e ragioni della censura*. Nápoles: Liguori Editore, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. *Estudos Avançados* 24 (69), São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. Suicidas e Foliões: Chanchada, Carnavalização e Realismo no Filme *Tudo Azul*, de Moacyr Fenelon (1951). *Revista Estudo Histórico, Programa de Pós- Graduação em História, Política e Bens Culturais, Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, Vol. 26, No. 51, pp. 133-153, jan./jun. De 2013.*

NEPOMUCENO, Eric, WERNECK, Humberto e JOBIM, Tom. *Chico Buarque – Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NODARI, Alexandre. A censura como instrumento da guerra psicológica. In: *SEMINÁRIO DIREITO E DITADURA*, 2010, Florianópolis.

NOVINSKY Anita. Os regimes totalitários e a censura, in: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). Minorias silenciadas: história da censura no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo P. Sá (orgs.). A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

OLIVEIRA, Gustavo M.; VERONESE, Marília V. Brasil y el “fenómeno Bolsonaro”: un análisis preliminar. Rev. Mex. Cienc. Polít. Soc. México, v. 64, n. 237, p. 245-267, dic. 2019.

PAIANO, Enor. Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996.

PELEGRINI, Sandra C. A. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. Revista Antíteses, v.8, n. 15, p. 67-90, jan./jun. 2015.

PELLEGRINI, Tânia. Cultura e política em anos quase recentes: cinco cenas e algumas interpretações. Revista Estudos de Sociologia da UNESP, v.1, n. 40, p. 87-97, São Paulo, 1997.

PINTO, Leonor, O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Artigo de 2006 disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/>.

RADEK, Juliana. C. C. Percursos da cinematografia ocidental e representações da violência urbana no cinema brasileiro. Tese de Doutorado. Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, 2018.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. Revista Brasileira de Psicanálise [online]. 2014, vol. 48, n. 3, pp. 127-139.

REIMÃO, Sandra. Repressão e resistência – censura a livros na ditadura militar. São Paulo: Edusp, 2011.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, p.171-186, jan./jun.2010.

REIS JÚNIOR, A; LAMAS, C. A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema. Revista Comunicação Midiática, v.8, n.1, jan/abr. 2013.

RIDENTI, Marcelo. 1968 – De Novo! in: Revista da Fundação Heinrich Böll, Vol. 1, Bruxelas, Bélgica, 2008. Versão em português disponível no site <http://boell-latinoamerica.org>.

\_\_\_\_\_. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. Revista Concinnitas, n. 33 (19), p. 86-100, 2018.

\_\_\_\_\_. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. Edusp. São Paulo, pg. 377-401, 2001.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

SARAIVA, Daniel. Lopes. *Nara Leão: Trajetória, engajamento e movimentos musicais*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

SETEMY, Adrianna C. L. *Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar*. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, Fernando de Barros. *Chico Buarque*. Coleção Folha explica. São Paulo: Publifolha, 2004.

SMITH, Anne-Maria. *Um acordo forçado. O consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora FGB, 1997.

SIMÕES, Inimá. *A censura cinematográfica no Brasil*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. Edusp. São Paulo 2001.

\_\_\_\_\_. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SINOVA, Justino: *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.

SOARES, Gláucio A. D. *A Censura durante o regime autoritário*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. P.21. 1989.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs. (Coleção História, 44). 2001.

TURIN, Rodrigo. *Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal*. Rio de Janeiro: Zazie, 2019.

UMBACH, Rosani Ketzer. *Violência, memórias da repressão e escrita*. In: SILVA, Seligmann et. Al. (org.). *Escritas da violência: o testemunho*. V.1. Rio de Janeiro : 7Letras. Pp. 217-227, 2012.

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. *A influência da Trilha Sonora sobre a percepção da obra cinematográfica: A análise filmica de Bye Bye Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil*. Campinas, 2007. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas.

VIEIRA, Nayara da Silva. *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. Brasília, 2010.

VILLA, Marco Antonio. *Ditadura à brasileira: 1964-1985 – a democracia golpeada à direita e à esquerda*. São Paulo: LeYa, 2014.

VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. *Revista Brasileira História*, vol. 22 nº 44. São Paulo, 2002 – disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/tLFH86SbpxJhkNsZyGZpkdg/?format=pdf&lang=pt>.

VILLALTA, Luiz Carlos. Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial. In Carneiro, Maria Luiza Tucci (Org). *Minorias silenciadas*. São Paulo, Edusp, 2002.

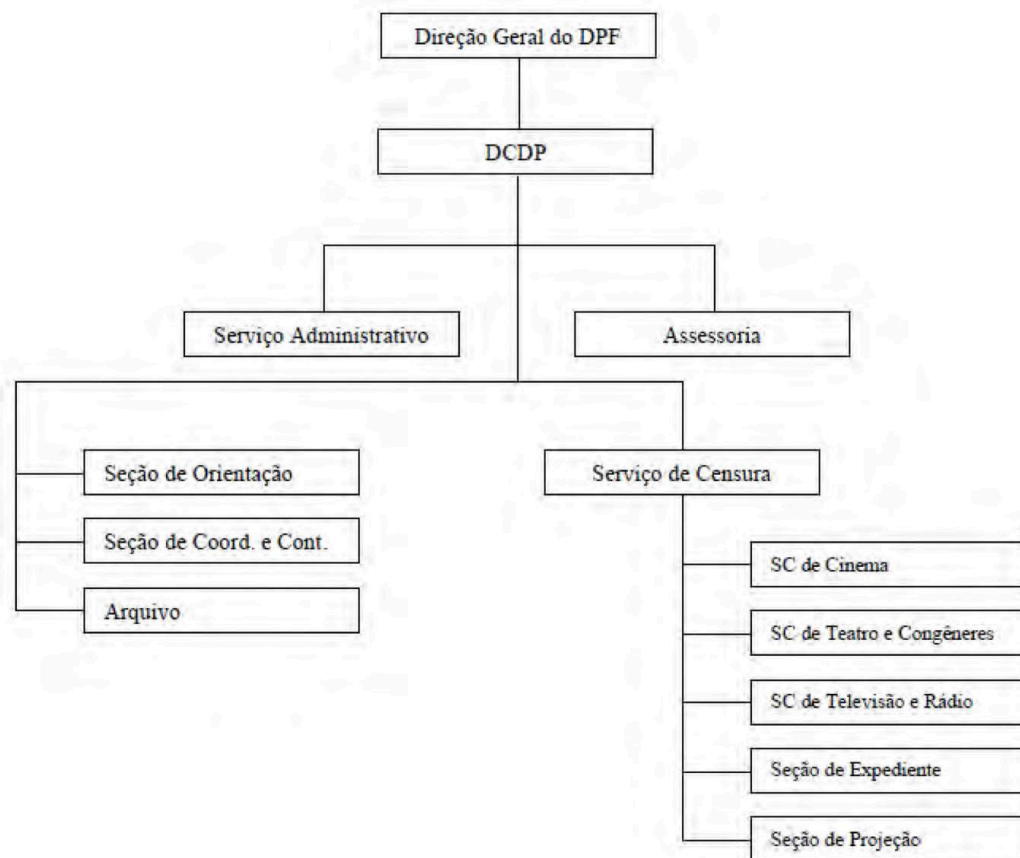
\_\_\_\_\_. Reformismo ilustrado, censura e práticas de leitura: usos do livro na América Portuguesa. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

WERNECK, Alexandra S. Et al. Patrimônio bibliográfico brasileiro: um estudo sobre o acervo da biblioteca do Arquivo Nacional. *Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, 25 (Especial), 01-18. 2020.

---

## ANEXOS

### Anexo A – Estrutura da Divisão de Censura de Diversões Públicas



Fonte: GARCIA, 2008, p. 90; FAGUNDES, 1974, p.86.

Anexo B – Parecer de censura à trilha sonora musical do filme Casais Proibidos

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 5365 P. 9

Ref. Recurso proposto pela DCDP para re-exame das músicas "Contrastes" e "Prece da Carne".

Relator: Ricardo Cravo Albin

Trata-se de recurso proposto pelo próprio Departamento de Censura e Diversões Públicas para re-exame das letras intituladas "Contrastes" e "Prece da carne".

Ambas as músicas, por sinal, integram um LP que abriga a íntegra da trilha sonora de um filme brasileiro chamado "Casais Proibidos", dirigido por Ubiratan Gonçalves.

Louvável, sem qualquer dúvida, a confecção de uma trilha sonora especialmente feita para a ação de um filme.

É mais louvável ainda a preocupação da produção de preservar e divulgar a trilha, juntando-a em um LP, mesmo de qualidade musical duvidosa.

Por sinal, a música que se ouve no disco é de <sup>Gonçalves</sup> indigência, fato crítico específico que, por certo, não nos cabe analisar. Aliás, o LP deve seguir bem de perto o roteiro, cuja possível e mesma indigência fica claramente sugerida na sinopse de contracapa do LP.

Mas tudo isso não vem ao caso. O que nos compete re-examinar, em termos concretos, são as duas músicas vetadas.

E, a rigor, nada vejo nelas que mereça a proibição.

São duas canções aboleradas, bem ao gosto do público de cabaré, como já há centenas de outras.

Ambas, na verdade, abordam o amor como tema. Na primeira "Contrastes", o que deve tê-la interditado foi a frase "Essa cara de pura/ que me assanha os desejos". A palavra pura poderia ser entendida como "puta". Mas a clareza da dicção do cantor, o ritmo lento da música e o próprio sentido da frase e de todos os versos indicam a interpretação que o autor deu. Ou seja: pura é pura mesmo. Nada há que se imaginar outra coisa.

Quanto a outra música "Prece da carne", quero crer que

Fonte: arquivo digital do Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do SIAN.

Anexo C – Parecer de censura à trilha sonora musical do filme Cabaret Mineiro

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU. 33757.p.2

Ilustríssimo Senhor  
Dr. Euclides Mendonça  
DD. Presidente do Conselho Superior de Censura

EMI-ODEON, FONOGRÁFICA, INDUSTRIAL E ELETRÔNICA S/A, com sede na cidade do Rio de Janeiro, vem, por seu advogado abaixo firmado, requerer a Vossa Senhoria se digne de mandar seja examinada por esse supremo órgão censório, para efeito de mera publicação, a trilha sonora do filme intitulado "CABARET MINEIRO", dirigido por Carlos Prates Correia e de autoria de Tavinho Moura.

Esclarece a Requerente que a citada película foi liberada para maiores de dezito anos e considerada como "obra de arte".

Desnecessário afirmar, ilustre Presidente, que o propósito da Postulante é somente o de registrar, em disco e mini tape as músicas inseridas no filme -- parte integrante e indissolú vel que são da obra -- sem desejo maior de lucros em sua comercia lização.

Por tudo, Pede e Espera seja deferido o presente petitório, juntando, para tanto, o texto poético das citadas músicas, em sua maioria já de domínio público, e uma cassete com a respectiva fixação sonora.

Brasília, 06 de fevereiro de 1981

Fonte: arquivo digital do Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do SIAN.



BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU.8379, P.2

PRODUTORA E DISTRIBUIDORA DE FILMES S/C. LTDA.

CINEMA - TELEVISÃO - PUBLICIDADE

CGC. 48.087.605/0001-98

CCM.8.348.890-1

Registros { Departamento de Polícia Federal n.º 513  
Empresa Brasileira de Filmes n.º 46.269/1

OTS 40

Ilm.º. Senhor Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas  
do Departamento de Polícia Federal - Brasília.

TECHAD  
DCDP

RECEBIDO  
22 JAN 1981

JOSÉ LOPES, carteira de Identidade nº 2.901.775, brasileiro, cantor e compositor, residente à Rua Edviges Dias nº 40 - Perus - São Paulo-SP., e AGENOR ALVES, carteira de Identidade nº 4.471.858, brasileiro, Cineasta, residente à Rua Alexandre Ribeiro, nº 14 - Horto Florestal - São Paulo-SP., vem mui respeitosa-mente solicitar a V.Sa., se digne mandar censurar as letras musicais anexas.

Outrossim, declaro que as referidas letras musicais até a presente data, não foram submetidas a qualquer outro - órgão da Censura Federal.

São Paulo, 22 de Janeiro de 1.981

[Redacted signature area]

OBS:- Em anexo letras das músicas " A VOLTA DE JERÔNIMO", no Sertão dos Homens sem Lei, e " CAMA DE BOLA DEIRO", e também fita - cassete gravada.

LSL

Anexo E – Parecer de censura à trilha sonora musical do filme Xavana uma Ilha do Amor

BRDFANBSB NS.CPR.MUI.LMU. 7392,0.2

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 4423 / 81

TÍTULO: XAVANA uma ilha do amor.

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO.

Capa do Disco LP.

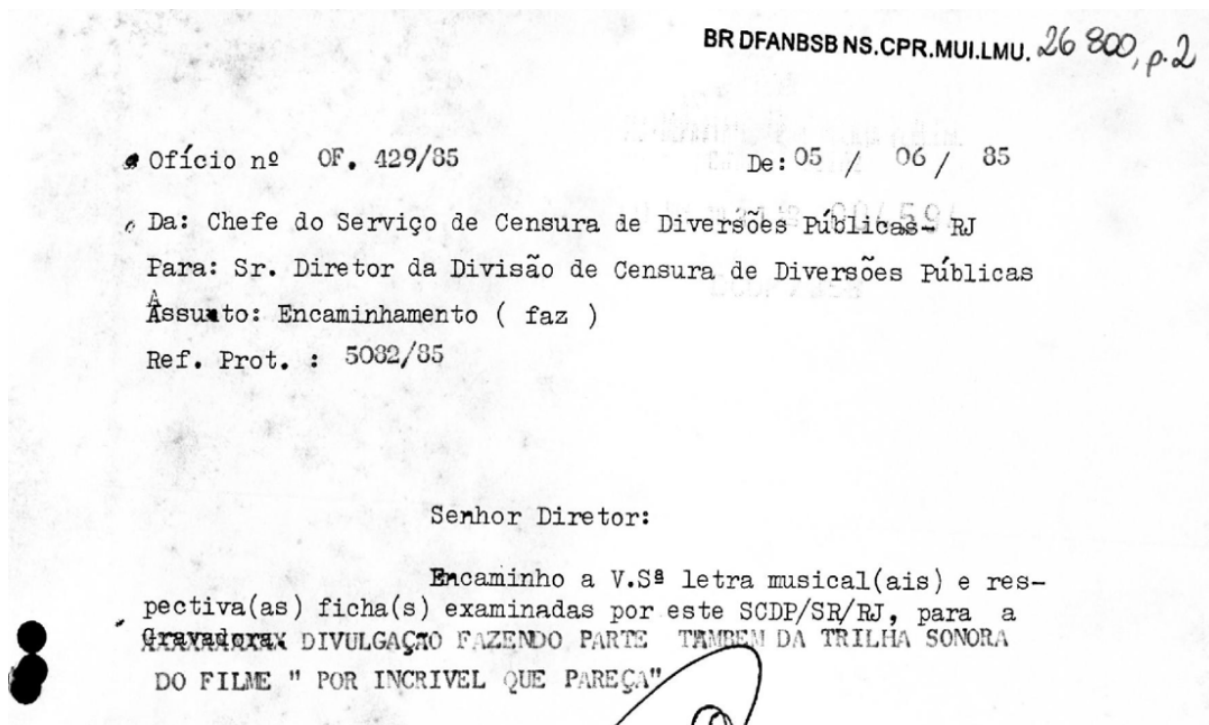
Ao apreciar-se o presente material publicitário, respectivamente a capa e contra-capas do disco XAVANA uma ilha do amor, constatamos em que este contém elementos que poderiam serem considerados liberáveis, e principalmente elementos não liberáveis.

Tendo em vista que a característica do presente exame, tal como os de letras musicais, não permite / uma margem mediana, havendo somente dois caminhos, o de liberar ou não liberar, o que leva-nos à opinar PELA NÃO LIBERAÇÃO do material ora examinado, de acordo com o que dispõe o / ítem X do artigo 4º, combinado com o artigo 10º, ambos do Decreto 20.493, e consubstanciados no § 8º, em seu final, do / artigo 153 da Constituição Federal.

Brasília, DF, em 12 de Maio de 1981.

Fonte: arquivo digital do Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do SIAN.

Anexo F – Parecer de censura à trilha sonora musical do filme Por Incrível que Pareça



Fonte: Arquivo digital do Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do SIAN.

Anexo G – Parecer de censura à trilha sonora musical do filme Vai Trabalhar, Vagabundo

BR.DFANBSB NS.CPR.MULLMU 33074, p.2

FIOR DA IDADE (Do Filme "VA TRABALHAR, VAGABUNDO")

De.: Francisco Buarque de Hollanda  
Grav.: Chico Buarque

A GENTE FAZ HORA, FAZ FILA NA VILA DO MEIO DIA  
-PRÁ VER MARIA  
A GENTE ALMOÇA E SÓ SE COÇA E SE ROÇA E SÓ SE VICIA  
A PORTA DELA NÃO TEM TRAMELA E A JANIELA É SEM GELOSIA  
-NEM DESCONFIA  
AI, A PRIMEIRA FESTA, A PRIMEIRA FRESTA, O PRIMEIRO AMOR  
NA HORA CERTA, A CASA ABERTA, O PIJAMA ABERTO, A FAMILIA  
-A ARMADILHA  
A MESA POSTA DE PEIXE, DEIXE UM CHEIRINHO DA SUA FILHA  
ELA VIVE PARADA NO SUCESSO DO RÁDIO DE FILHA  
-QUE MARAVILHA  
AI, O PRIMEIRO COPO, O PRIMEIRO CORPO, O PRIMEIRO AMOR

VE PASSAR ELA QUANDO DANÇA, BALANÇA, AVANÇA E RECUA  
-A GENTE SUA  
A ROUPA SUJA DA CUJA SE LAVA NO MEIO DA RUA  
DESPUDORADA, DADA, A DANADA AGRADA ANDAR SEMINUA  
-E CONTINUA  
AI, A PRIMEIRA DAMA, O PRIMEIRO DRAMA, O PRIMEIRO AMOR

CARLOS AMAVA DORA QUE AMAVA PEDRO QUE AMAVA BETO QUE AMAVA  
JUÇA QUE AMAVA LÊA QUE AMAVA LIA QUE AMAVA  
CARLOS AMAVA DORA QUE AMAVA RITA QUE AMAVA DITO QUE AMAVA  
RITA QUE AMAVA DITO QUE AMAVA RITA QUE AMAVA  
CARLOS AMAVA DORA QUE AMAVA TANTO QUE AMAVA PEDRO QUE AMAVA  
A FILHA QUE AMAVA CARLOS QUE AMAVA DORA QUE AMAVA TODA A QUAR  
DRILHA.

Apresenta-se vetada pela  
S.C.D.P. e novamente vetada pelo  
D.C.D.P. no Radiograma nº 033 data-  
do de 3/7/73 e protocolado no S.C.D.P.  
sob o nº 13696/73 - no S.C.D.P. registro  
e-20.998

Em: 17-7-73

Fonte: Arquivo digital do Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do SIAN.

BRAN, RIO TN. CPR. LMU 11753

**SOM**  
INDÚSTRIA E COMÉRCIO S/A.  
DISCOS  
COPACABANA

MATRIZ E FÁBRICA: RUA EUGÊNIA S. VITALE, 173 - Fone 42-8011 - Caixa Postal. 34 - SÃO BERNARDO DO CAMPO (Rudge Remes) - SÃO PAULO - Inscrição 635.002.005 - C.G.C. 61.160.842/001  
DEPTO. ARTÍSTICO: AV. PAULISTA, 1.009 - 22.º Andar - Fone 287-4411 - Telegr.: "SOMDISCOS" - SÃO PAULO  
FILIAL: AV. RIO BRANCO, 43 - 9.º And. - Fone 243-4862 - Cx. Postal 245 - Telegr. "SOMDISCOS" RIO DE JANEIRO

CALAMIDADE - de: Mário Paris (Obs.: Esta música já foi censurada por este serviço de censura Federal, para o Filme - JESUINO BRILHANTE.)

Calamidade, êta sêca mais danada  
Acabou com a boiada  
E tudo que é animá  
Calamidade, Não se vê um passarinho  
O sol queimou até o fim  
Tudo que pôde queimar  
Tudo que pôde queimar  
Calamidade, o rio virou bejú  
Cimitério de Zebú  
Urubu e carcará  
Urubu e carcará  
Calamidade, acabou a plantação  
Nem um bago de feijão  
Se cuidem prá cuzinhá  
Se cuide prá cuzinhá  
Felicidade, felicidade  
Queira Deus que o Céu inuwa  
Tapa o sol e manda chuva  
Que é prá gente se salvá  
que é prá gente se salvá  
Calamidade, o meu pé piza no fôgo  
Minha precata de couro  
Derreteu no carcanhá  
Derreteu no carcanhá  
Calamidade, Perdi toda famia  
Só ficou muié e fia  
Sem pudê me acompanhar  
Sem poder me acompanhar  
Calamidade, meu destino tá em prova  
Vô para uma terra nova  
Onde chova prá plantá  
Calamidade, perdi minha casa bôa  
Cinco Jeque e três-leitôa  
Vô pro mundo procurar  
Felicidade, felicidade  
Uma terra verdejante  
Que receba um retirante  
Que não tem terra Natã

F I . M

A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI EXAMINADA PELA TCDP DA D.R. DO DPF EM E LIBERADA PARA GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO PÚBLICA NOS TERMOS DOS ARTIGOS 53 E 71 DO DEC. N.º 20.453, DE 24.01.46, SOB O N.º 11753 DE 21/02/47

*Aprovada*  
21392