

Conferência

A censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970

Alexandre Felipe Fiuza*

Este artigo traz a lume alguns excertos de minha tese de doutorado¹ acerca da censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal durante as décadas de 1960 e 1970, período em que ambos se encontravam em ditadura. Tal pesquisa foi realizada a partir da consulta e análise do material obtido junto à antiga documentação das polícias políticas, no caso brasileiro, os arquivos do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social dos Estados do Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba, e, no caso português, do Arquivo da PIDE/DGS – Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direção-Geral de Segurança, sediado na Torre do Tombo, em Lisboa. No campo da Censura, foram consultados documentos no Arquivo Nacional em Brasília e no Rio de Janeiro, particularmente, do Fundo DCDP - Divisão de Censura de Diversões Públicas. Em relação à Censura portuguesa, foram consultados os recém-liberados arquivos do SNI – Secretariado Nacional de Informação, junto à Torre do Tombo.

Além da análise do controle estatal exercido sobre os músicos, também foi realizada a análise de algumas canções produzidas neste mesmo período, bem como examinada, ainda que brevemente, a recepção pelo público deste mesmo cancionário. Mediante a apreciação da bibliografia e da realização de entrevistas com músicos portugueses e brasileiros foi estabelecida uma comparação em relação à documentação oficial encontrada nos arquivos e à versão dos músicos.

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

Após a opção pelos objetos de comparação, foi realizado um recorte temporal que compreendeu as décadas de 1960 e de 1970, contemplando, além de parte do período da ditadura no Brasil e em Portugal, a transição das chamadas “canções de protesto” para novas experiências estéticas e discursivas no campo da canção. No caso português, identifica-se em princípios da década de 1960 uma nova radicalização dos movimentos estudantis e políticos contra a ditadura, o início da Guerra Colonial, além das experiências musicais levadas a cabo pelos músicos José Afonso, Carlos Paredes, Fernando Lopes-Graça e Adriano Correia de Oliveira que contribuíram decisivamente para os rumos de uma nova canção portuguesa.

* Professor Adjunto do Colegiado de Pedagogia e do Mestrado em Educação da UNIOESTE/ Cascavel. Membro da Linha de Pesquisa *Sociedade, Cultura e Educação*. Apoio financeiro do CNPq mediante concessão de bolsa sanduíche em Portugal (abril-novembro/ 2004). E-mail: alefiuza@terra.com.br

¹ FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Assis, SP: UNESP, 2006. (Tese de Doutorado).

II Ciclo

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

O final da década de 1970, para Portugal, aponta para um enfraquecimento da chamada “canção de intervenção” portuguesa desenvolvida após a derrubada da ditadura portuguesa em 1974. Tal refluxo, por sua vez, guardou similaridades com o próprio projeto de país que vingou no período pós-revolucionário. Outro dado que deve ser enfatizado é que o recorte temporal desta pesquisa, em relação a Portugal, encontra a canção livre da Censura a partir de 25 de abril de 1974, enquanto no Brasil a Censura sofreu um processo lento de enfraquecimento a partir da extinção do Ato Institucional nº. 5 (AI-5) em 1979, até ser abolida integralmente pela Constituição de 1988.

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

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

Apesar do recorte em relação aos músicos, esta pesquisa também se deteve nos processos repressivos e censórios a outros setores da sociedade. Uma constatação desta investigação é que o processo político português foi acompanhado de perto pelo governo brasileiro. Em particular, os arquivos do DOPS revelaram uma relação tênue entre as polícias políticas de ambos países. Os órgãos de repressão dos dois países, apesar dos regimes autoritários e do uso da tortura em comum, enfrentavam realidades distintas, afinal significativos setores militares portugueses já se voltavam contra a ditadura a partir do final da década de 1960, principalmente devido à fratricida Guerra Colonial empreendida na África. Apesar destas diferenças houve entre 1964 e 1974 uma clara colaboração entre a PIDE/DGS e os DOPS, em particular, do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A pesquisa junto aos arquivos da PIDE/ DGS comprova esta relação, como indica uma troca de ofícios² entre o Inspetor da DGS, Silvio da Costa Mortágua e o Delegado Titular da Delegacia Especializada de Ordem Política, de São Paulo, Alcides Cintra Bueno Filho. Este último delegado, conhecido por “Porquinho”, esteve ligado a uma série de casos de tortura

² IAN/ TT (Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo), PIDE/DGS, proc. 965, CI (2), NT-7023.

e desaparecimento de presos políticos. Aparece também como torturador em lista do grupo *Tortura Nunca Mais*.³ Foi escolhido pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury e pelo atual senador Romeu Tuma para ser o “coveiro oficial” do DOPS paulista, como o responsável pelo desaparecimento dos corpos dos presos.

O delegado “Porquinho”, em ofício 001/73 datado de 30 de janeiro de 1973, registra: “Conforme o combinado, encaminho a V. S. toda a propaganda apreendida por esta Delegacia Especializada de Ordem Política, proveniente de vários países e que tratam de propaganda política portuguesa”.⁴ Em resposta, o inspetor da DGS, agradece e afirma:

Verifiquei que todos aqueles documentos foram endereçados à redacção do Jornal ‘Portugal Democrático’, na Rua Libero Badaró. Como sei que de Portugal seguem notícias falsas e tendenciosas também endereçadas à redacção do mesmo ‘jornaleco’, muito grato lhe ficaria, fizesse accionar os seus Serviços no sentido de detectar tais notícias e delas fazer remessa, por fotocópia, sem interrupção do seu destino [...].⁵

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

A documentação do arquivo da PIDE/DGS revela que antes mesmo do Golpe de 1964 no Brasil já havia um trânsito entre a polícia brasileira e o Governo português. Numa informação de 11 de outubro de 1960, é pedida uma reunião do “Inspetor da Divisão de Polícia Política e Social do Departamento Federal de Segurança Pública do Brasil”⁶, Alberto J. Soares, com o Presidente do Conselho de Ministros de Portugal, António de Oliveira Salazar. O informe também apresenta este brasileiro como informante da Embaixada de Portugal no Brasil e como portador de informações relevantes.⁷

As atividades dos exilados portugueses foram objeto de atenção dos DOPS, o que se traduziu em centenas de fichas e dossiês presentes nestes arquivos. Contudo, a ação não foi unicamente de vigilância na medida em que inúmeros exilados foram presos por sua atuação contra a ditadura portuguesa ou brasileira. Casos como de Antonio Brotas, Alípio de Freitas, Miguel Urbano Rodrigues, Sérgio Godinho, entre outros, são indicativos desta política de Estado. Este controle no campo da repressão foi também observado na censura, afinal, músicas portuguesas foram proibidas no Brasil e as brasileiras também vetadas em Portugal.

Por outro lado, os exilados portugueses no Brasil atuaram em diferentes frentes na denúncia contra a ditadura salazarista, como no campo das artes, da literatura e do ensino. Caso exemplar vem do periódico mensal *Portugal Democrático*⁸, sediado em São Paulo, veículo decisivo na emissão de uma outra leitura do regime português, além de ter sido o canal de contato entre anti-salazaristas de mais de uma dezena de países. Jornal de oposição a Salazar, empreendeu contra este uma campanha que além da crítica elaborada, também se utilizou do sarcasmo para destruir a imagem altiva do “Sr. Presidente do Conselho”. Outro periódico português que é citado na documentação brasileira é *A Semana Portuguesa*, ao informar que o jornal estava sendo distribuído no Nordeste, já no ano de 1972, registra: “Observa-se uma linha violenta contra o Governo de Portugal, incompatível com a posição adotada pelo Brasil em relação a esse país amigo”.⁹

³ Disponível em: <http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mil/mil_lista_torturadores/mil_lis2_a_a.htm>. Acesso em 14 jan. 2006.

⁴ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 965 CI (2), NT-7023.

⁵ Idem.

⁶ Órgão pertencente ao Distrito Federal.

⁷ IAN/ TT, PIDE/DGS, proc. 965 CI (2), NT-7023. Com duas anotações: “Abrir processo CI-2 para ‘Polícia Brasileira’” e “O original foi enviado a S. E. o Presidente do Conselho”.

⁸ Na pasta 50-E-29-190 consta um documento do Ministério da Aeronáutica com o assunto: “jornal Brasil Democrático”. Com o 25 de abril de 1974, a situação se inverteu e os exilados brasileiros estariam publicando um jornal semelhante ao *Portugal Democrático*. Segundo este informe (nº. 063/ A-2/ IV COMAR, s/d), Miguel Arraes seria o responsável pelo periódico.

⁹ Documento oficial originado do Ministério do Exército/ Gabinete do Ministro/ CIE – Rio de Janeiro/ Guanabara. Informe S-103.2 – CIE, com cópias das edições de 15 a 29 fev. 1972 (que abordam a investigação do assassinato de Humberto Delgado). Encontrado no Arquivo do DOPS/ PE, Arquivo Público do Estado de Pernambuco, sem referência.

II Ciclo

No arquivo da PIDE/ DGS são encontrados com maior frequência fichas de músicos em razão de suas atuações artísticas. Porém, no Brasil, apesar da estreita relação entre música e política, são poucos os registros dos músicos fichados nos DOPS exclusivamente por suas atividades musicais. A maior parte dos registros é motivada por declarações observadas em espetáculos ou pelos meios de comunicação, por participação em movimentos pela libertação de presos políticos, pelo fim da Censura e da repressão, abaixo-assinados contra as medidas do regime, por cantarem canções proibidas pela Censura, entre outros motivos.

Por exemplo, a prisão do brasileiro Ricardo Vilas em 1969 decorreu de sua ligação a movimentos de oposição à ditadura militar, mais precisamente acusado de subversão e de tentativa de homicídio, conforme documentação presente no DEOPS/ São Paulo. Segundo sua ficha no DOPS do Paraná: “Em 10.05.69 – Consta que o fichado foi detido pela polícia carioca DOPS por tentar baleiar dois agentes do DOPS e ser encontrado em seu apartamento forte material subversivo (V.p. DOPS/Rio – Tribuna PR)”.¹⁰ O músico gaúcho Raul Ellwanger também é muito citado nos documentos dos DOPS. Novamente a causa principal não se deve diretamente às suas composições. Sua ficha foi encontrada no DEOPS/SP e a dois mil quilômetros de distância no arquivo do DOPS do Estado da Paraíba, cujo prontuário de nº. 230, trazia apenas seu local de nascimento e filiação, além da informação de que era “militante foragido da VAR – Palmares, Rio Grande do Sul”. No mesmo arquivo aparece numa lista de procurados, sob o pseudônimo de “Gaspar”. No arquivo paulista, aparece na relação dos elementos envolvidos em subversão, “implicados com a VAR – Palmares e procurados pela SSP/RS”.¹¹

Ainda em São Paulo, a ficha de Ellwanger remete a outros 120 documentos, trazendo num deles um outro pseudônimo, “Juca”. Num outro documento do DEOPS está anexa sua ficha originada na 2ª Seção do II Exército: “Comunista fanático. Elemento ligado a ex-UNE [União Nacional dos Estudantes]. Considerado um dos mais violentos esquerdistas dentro da PUC. Orador com temas esquerdistas (festivais de canção)”.¹² Sua ficha é adensada com: “Agitador. Orador de alguns recursos. Participa de concursos de música com temas esquerdistas (Festivais de Canção).”¹³ Percebe-se nestas fichas a preocupação da polícia política com sua inserção no movimento estudantil, na oposição política e na música, em ambas as descrições ficam latentes as carregadas cores que se atribuíam aos opositores do regime.

Há que se ressaltar que estas ações efetivas da polícia e sua consequente representação de poder junto à população produziram duplos efeitos de controle social, como o ocorrido com a Censura em ambos os países. Ao censurar produz-se o efeito do corte imediato da obra artística e tem sua continuidade no desencadear de um processo de autocensura. O censor, racional ou inconscientemente, se incorpora no autor. No tocante à repressão policial, esta sensação de insegurança ante os poderes ditatoriais produz também este poder ambivalente. Todavia, o fato é que o medo e a ameaça efetiva não são perceptíveis, podiam ou não se traduzir na prisão ou na condição de vigiados. Na dúvida, a “lógica da desconfiança” também se refletiu na oposição política.

Apesar da Censura portuguesa ter atuado ao longo dos 48 anos de ditadura, não foi um controle homogêneo, pois as circunstâncias também determinaram adaptações e criação de leis que fizeram frente à Imprensa e às manifestações artísticas. Na chamada “primavera marcelista”, ou seja, durante o exercício do governo do primeiro Ministro Marcelo Caetano, entre 1969 e 1974, houve uma confusão também entre os censores para saber o que havia de fato mudado. Para a sociedade também não ficava claro os limites desta “censura” agora chamada de “exame prévio”.

¹⁰ Ficha individual, n.º 9347, DEAP 34025, rolo 2274, datado de 10.05.1969, Arquivo do DOPS, Arquivo Público do Paraná.

¹¹ Pasta 30-Z-10-7113, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

¹² Pasta 50-Z-9-181728, idem.

¹³ No pasta 50-Z-30-735, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A censura à canção em Portugal não nasce no século XX, antes disso a censura religiosa já era manifesta. Contudo, o controle foi freqüente ao longo de toda a ditadura salazarista. Num dossiê¹⁴ sobre o fado, os pesquisadores encontraram uma revista sobre este gênero musical, *A Canção do Sul*, censurada pela Comissão de Censura já em 25 de dezembro de 1926, apenas sete meses após o golpe de 28 de maio daquele ano.

Não obstante este controle, até o início de 1972 não havia a censura prévia dos discos em Portugal, o que fazia com que os discos considerados subversivos fossem freqüentemente apreendidos pela polícia, bem como os editores das gravadoras pressionados a não investir em trabalhos que atentassem à moral e à política divulgadas pela ditadura portuguesa. Sobre a censura a *posteriori*, esclarece Cândido de Azevedo:

[...] era exercida sobre todas as publicações não periódicas, ou que não estivessem sujeitas, por lei, a censura prévia, como era o caso predominantemente dos livros – salvo se versassem assuntos de caráter político ou social, pois nesse caso deviam ser apresentados a censura prévia -, dos discos e dos *posters*, mas abrangia ainda outras manifestações culturais, como, por exemplo, as exposições de artes plásticas.¹⁵

Tal pressão levou a uma autocensura dos compositores e também das gravadoras, estas últimas movidas ainda pelo risco financeiro de terem seus discos apreendidos e seu investimento perdido. O governo português, frente a forte inserção social dos “cantautores” portugueses, potencializou seus serviços de censura junto à produção discográfica. Contudo, há que se destacar que esta censura não se dá unicamente nos discos e espetáculos, também a imprensa estava proibida de divulgar informações que envolvessem tal temática. Além da proibição de notícias dos casos nacionais, também estavam abolidas informações que envolvessem os “países amigos”.

No arquivo da Direcção dos Serviços de Censura de Portugal encontra-se o veto¹⁶ à notícia “Chico a toque de Touros” da revista *Musicalíssimo*, de 22 de maio de 1973. Esta matéria informava sobre a visita do presidente do Brasil General Médici, que havia assistido a uma tourada em Lisboa e ouvira, paradoxalmente, uma canção de Chico Buarque intitulada *A Banda*, executada por um grupo local. Em 8 de junho do mesmo ano e no mesmo periódico, foram vetadas alusões à censura do disco de Chico Buarque e de outros compositores brasileiros.

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

Até 1968, a Censura brasileira era regida unicamente pelo Decreto n. 20.493¹⁷, de 1946, que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas, ligado ao Ministério da Justiça e estabeleceu as regras do permitido. Entretanto, com a Constituição imposta à população em 1967, foi criada uma estrutura de censura para todo o país¹⁸. Mudança de fato operada com a criação da Polícia Federal em 1969, que responderia pelos serviços de diversões públicas. Apesar desta mudança, o artigo 41 do referido Decreto n. 20.493 continuou sendo a referência para os censores durante toda a década de 1970:

¹⁴ *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Electa, 1994, p. 146.

¹⁵ AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano - imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho, 1999, p. 75.

¹⁶ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 233, prova nº 7.

¹⁷ Kushnir sublinha que “ a censura à canção já estava prevista no DIP, onde, em 1939, estavam oito censores que tinham que observar o que trazia o Cap. III, Art.7, em que competia à Divisão de Radiodifusão, em sua alínea: “c) fazer a censura prévia de programas radiofônicos e de letras para serem musicadas” In: KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 96.

¹⁸ Afinal, em seu Capítulo II, no Art. 8º, expressava que competia à União “organizar e manter a Polícia Federal com a finalidade de prover: [...] d) a censura de diversões públicas” In: ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a Censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, p. 16.

II Ciclo

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

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir os maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;¹⁹
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional; induzir ao desprestígio das forças armadas.”²⁰

Com base neste artigo, com uma forte base moral cristã e do pensamento militar conservador, são vetadas canções ao longo de toda a ditadura brasileira. A comparação entre esta legislação e os pareceres em relação às canções, aponta que a generalidade dos artigos dava margem também a uma interpretação subjetiva, afinal, diferente do texto informativo, guardavam sua particularidade de textos literários, portanto, passíveis de uma polissemia. Tais preceitos se coadunam com as proibições em relação às canções em Portugal na medida em que os processos de censura e de repressão utilizados foram semelhantes, ainda que não tenham uma origem comum. Assim, as justificativas dos censores e sua base legal constituída, bem como as estruturas criadas para controlar, reprimir e anular as ações das oposições são também similares:

- a) as que contenham, ainda que veladamente, ultrajes às instituições ou injúria, difamação ou ameaça contra as autoridades ou os seus agentes ou contra os poderes constituídos, e bem assim as que se proponham ridicularizá-los;
- b) as que aconselhem, instiguem ou provoquem os ouvintes a faltar ao cumprimento dos deveres militares ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência da Pátria;
- c) as que contenham palavras ou idéias ofensivas da dignidade e do decoro nacional;
- d) as que contenham expressões obscenas ou ofensivas das leis, da moral e dos bons costumes;
- e) as que incitem à depravação e ao vício ou exaltem formas de conduta ou comportamento imorais ou anti-sociais;
- f) as que, por qualquer modo, incitem ao crime ou exaltem actividades criminosas e concitem os cidadãos a impedirem a acção da justiça na investigação de crimes ou na perseguição de criminosos;
- g) as que, contendo alusões a factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma a estabelecer confusão ou desorientar os espíritos;
- h) as que se propuserem divulgar factos ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;
- i) as que em geral, não pudessem ser apresentadas em espetáculos públicos sem risco do decoro, da moral, do respeito devido às instituições autoridades e ao bom nome e prestígio do País.²¹

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

Portanto, há uma recorrência na bibliografia brasileira, mais marcante do que na portuguesa, em atribuir a uma rede de músicos/ compositores

¹⁹ No Decreto nº. 21.240, de 1932, esta preocupação já constava na legislação censória ao proibir a: “alusão à não-cordialidade entre os povos” In: KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e censores*, 2004, p. 169.

²⁰ Ver *Brasil: Coleção de Leis e Decretos da República*, 1946, citada por: BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no Regime Militar (1964-1984)*. São Carlos: Edufscar, 2002, p.88-9.

²¹ IAN/TT, SNI/ Censura, cx. 4610.

uma significativa influência na vida política e cultural do país. Esta narrativa presente numa determinada história da “música popular” de certa maneira ofuscou uma visão mais generalizante das especificidades regionais e de gêneros musicais diversos. Trocando em miúdos, toma-se enquanto representativos de um determinado período da história destes países os músicos que encontraram respaldo e evidência na indústria cultural. Temos assim uma “teoria dos ciclos musicais” que entende a história da música popular como um encadeamento de movimentos musicais hegemônicos. Tal prática historiográfica (ou ainda de cunho jornalístico ou memorialístico) tem suas justificativas plausíveis quando se leva em consideração a difusão deste cancionário de forma mais duradoura, ampla e freqüente por meio dos meios de comunicação junto à população. Por outro lado, há uma série de lacunas no tocante à produção de músicos e de intérpretes que tiveram uma tímida inserção nesta mesma mídia nacional.

Enfim, identificam-se nestes processos históricos similaridades em relação às estratégias de resistência e de intervenção contra os regimes. Alguns destes músicos participaram de diferentes frentes no embate contra as ditaduras. Em Portugal, houve a colaboração com os movimentos insurrecionais, enquanto no Brasil alguns dos músicos chegaram até a participar da luta armada. No exterior estes artistas viveram dificuldades afins e também engrossaram movimentos de oposição às ditaduras através de espetáculos a favor da libertação dos presos políticos, pela anistia, pelo fim dos regimes autoritários e na produção da contra-informação para rebater a versão oficial dos governos.

Esta prática política comum também reverberou numa aproximação entre os discursos de músicos de diferentes países em resposta as também similares estruturas censório-repressivas encontradas nestas ditaduras. Os efeitos das canções veiculadas junto a amplas camadas da população são difíceis de aferir. Por exemplo, a utilização das metáforas foi, antes de uma opção estética, também uma estratégia de contornar este controle estatal. Por vezes, a mensagem era tão cifrada que poderia inviabilizar a interpretação por parte do ouvinte. Por outro lado, o cancionário e seus compositores, por si só, já traziam também uma forte representação política que lhes imprimiam uma marca de oposição em relação aos regimes autoritários.

Porém, nem todas as críticas às ditaduras foram vetadas, mesmo as que possuíam um discurso mais direto. Concomitante as possibilidades do discurso presente nas letras, as entonações, os arranjos, a tessitura musical da canção também podiam remeter a uma leitura sombria da realidade. Mesmo as letras mais cifradas podiam produzir efeitos em diferentes públicos. O cancionário engajado igualmente podia ser portador de uma mensagem de apoio à luta contra a ditadura, por mais que suas proposições guardassem limites ao equiparar a mudança política à “chegada da primavera” ou ao “dia que não tardará”. As canções não fizeram as revoluções, mas contribuíram, em maior ou menor grau, para este intento. Por exemplo, as canções reuniam a juventude destes países nos festivais de música, nos atos políticos, na escuta doméstica.

No Brasil, os depoimentos de parentes de mortos e desaparecidos freqüentemente destacam a importância da chamada música popular brasileira entre estes jovens. Se o papel determinante das canções junto a estes movimentos políticos não possa ser provado, por outro lado não foi o discurso sonoro que engessou as lutas políticas ao sublimar ou ao poetizar as ações práticas. Em Portugal, a canção popular também teve um caráter aglutinador e de politização junto aos militares que fizeram a Revolução dos Cravos. Vários deles relatam que amadureceram criticamente após ouvirem e debaterem sobre os temas musicais. A maior prova desta importância vem do fato da escolha de duas canções deste universo musical como senhas para o início do processo revolucionário.

II Ciclo

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

O segundo sinal deveria vir, ainda segundo Carvalho, de uma canção de José Afonso, e a escolhida foi *Venham mais cinco*: “[...] A bucha é dura/ mais dura é a razão/ que a sustém/ só nesta rusga/ não há lugar/ para os filhos da mãe”.²² Porém, os militares lembraram que aquela canção estava *proibida* pela direção da Rádio e optaram por *Grândola, Vila Morena*, do mesmo compositor, que três semanas antes tinha sido cantada por cerca de cinco mil pessoas num espetáculo na grande sala do Coliseu, em Lisboa. Não foi apenas o tema trazido pela canção de José Afonso, a luta popular contra a opressão, o *leitmotiv* da escolha pelos tenentes. Zeca Afonso, a exemplo de Chico Buarque no Brasil, representava um setor importante da cultura nacional de oposição política ao regime.

Até mesmo os formatos das fichas da polícia política dos dois regimes eram similares, bem como a organização dos dossiês e pastas dos fichados. A pasta de José Afonso no arquivo da PIDE abarca uma documentação numerosa e diversificada. Repetem-se dezenas de relatórios de espetáculos (como o ocorrido em Grândola, em 19 de janeiro de 1970) que contaram com a participação de Zeca (como era conhecido) e de algum agente ou informante que produziu a informação.

Enfim, a partir destas diversas fontes trabalhadas foi possível observar que, apesar das diferenças entre os dois regimes ditatoriais, foram criados mecanismos de censura e de repressão similares. Por outro lado, as respostas dos músicos nos dois países também se aproximaram nas formas de atuação, nas metáforas empregadas no discurso musical, na incorporação de referenciais da cultura popular em suas obras, na inserção de alguns deles em movimentos de intervenção política e cultural. Estas atividades dos músicos contribuíram significativamente nas transformações políticas. Afinal, como diria o poeta português Luís de Camões, em sua poesia musicada e adaptada por José Mário Branco: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades/ muda-se o ser, muda-se a confiança/ todo mundo é composto de mudança/ troquemos-lhe as voltas/ que inda o dia é uma criança [...] Aqui o circo foi desmantelado/ com todas ferramentas do som”.

²² Esta canção foi gravada em 1973, mas parece tratar de Salazar que havia morrido três anos antes. Afinal, depois de cair da cadeira, em agosto de 1968, foi exonerado pelo Presidente da República de seu cargo de Presidente do Conselho. Acredita-se que ele tenha vivido um período senil e que no início sequer sabia que não era mais o Presidente do Conselho (como ficou claro numa entrevista a um jornal francês, cerca de um ano depois de seu afastamento). In: AFONSO, José. *Venham mais cinco*. Orfeu, 1973, nº. STAT-017 (disco).