



**Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Instituto Multidisciplinar
Departamento de História
Curso de História**

Geiza Pereira de Araújo

**Sons da Repressão: A censura na Baixada Fluminense durante a
ditadura**

**NOVA IGUAÇU
2017.**



Geiza Pereira de Araujo

Sons da Repressão: A censura na Baixada Fluminense durante a ditadura

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lucia Silva

**NOVA IGUAÇU
2017**

Geiza Pereira de Araújo

Sons da Repressão: A censura na Baixada Fluminense durante a ditadura

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

DATA DE APROVAÇÃO: 13 de fevereiro de 2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^o Lucia Helena Pereira da Silva
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^o Dr^o Stela Maris Pieve
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^o Msc Maria Lucia Bezerra da Silva Alexandre
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

NOVA IGUAÇU
2017

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Deus essa força invisível que nos move com o poder da fé. Agradeço a minha mãe por tudo que tem feito por mim sempre, e aos meus irmãos que sempre acham que sou super inteligente, mas mal sabem eles que não sou tão inteligente assim, Nieli Araujo minha irmã sempre me apoiando e incentivando e sempre ao meu lado não me deixando abater pelas dificuldades e Vinicius Araujo meu irmão que acha mesmo que sei de tudo e não quero passar conhecimento para ele.

Posteriormente, agradeço a minha orientadora Lúcia Helena por toda paciência e dedicação e apoio, além de sempre está comigo me respondendo sempre que preciso, com certeza se não fosse por causa dela não teria nem começado esse trabalho.

Agradeço as minhas amigas que estão sempre por perto me ajudando e incentivando sempre, Lígia Maria Nonato por sempre me dizer que sou capaz, Bianca Pandim por está sempre ao meu lado não deixando me abater pelas dificuldades com suas palavras de ajuda, Leila Nascimento por me ajudar sempre na graduação e ser tão amiga quando nos momentos difíceis eu ligava para ela, e ela sempre me atendia me ajudando e Delzemir Cantanhede me ex-chefe no Arquivo Nacional e amiga que sempre me ajuda com suas lindas palavras de sabedoria que me mostra que tenho sempre que seguir em frente mesmo em meio as dificuldades, pois as dificuldades podem ser vencidas, meu muito obrigada por tudo amigas.

À Sátiro Nunes por ter me contratado para o melhor estágio que já fiz, onde adquiri muito conhecimento, tanto que foi no estágio que pude encontra as letras de autores iguaçuanos; assim agradeço a Sátiro Nunes e Marcos Vinicius Alves por permitirem que eu pudesse entrar em contato com as letras de música do SCDP; também agradeço a minha colega de trabalho Nara Lacerda, pois quando precisei ir até o arquivo onde se encontravam as letras ela me acompanhou sem reclamações me ajudando a fotografar.

Agradeço também a todos meus amigos de graduação, que estão ainda tentando com todas as dificuldades que encontramos no caminho, tentando mesmo com todas dificuldades que encontramos no caminho concluir a graduação e enfim terem seus certificados.

Agradeço também a todos os professores por me proporcionar o conhecimento não apenas racional, mas também por me ensinarem e também por terem me feito aprender, meu agradecimento.

Agradeço também a esta Universidade UFRRJ, e mais uma vez ao seu corpo docente, direção e administração que me oportunizaram concluir o ensino superior.

E por fim a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, meu muito obrigado.

Dedicatória

Dedico esse trabalho à “DNC” por me ensinar a enxergar que nem tudo é o parece

RESUMO

Os festivais de música de Nova Iguaçu foram importante momento do movimento cultural da cidade, foram realizados no teatro Arcádia e no Colégio Rangel Pestana, seus participantes eram jovens, muitos deles ainda estudantes, suas canções foram compostas no início dos anos 80, ainda em tempo de ditadura militar. Este trabalho tem como objetivo apresentar as músicas apresentadas nos festivais que foram avaliadas (e censuradas) pelo SCDP (Serviço de Censura de Diversão Pública). No cenário da Baixada Fluminense no momento da Ditadura, os jovens compõem suas canções, e o SCDP censura essas canções, afinal eram canções de jovens da Baixada, compostas para um festival de música sem visibilidade nacional.

Palavras chave: Baixada Fluminense; Música, festivais, Ditadura militar; História da Baixada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO....	p.01
1 CAPITULO UM: O Brasil musical na época da ditadura militar e censura	p.06
1.1 Breve histórico sobre o SCDP e sua legislação.....	p.07
1.2 Panorama da música no contexto Nacional.....	p.10
1.3 MPB vs Música Cafona dita ‘Brega’	p.11
1.4 Invenção e Institucionalização da MPB.....	p.15
2 CAPITULO DOIS: A Baixada Fluminense no tempo da Ditadura Militar....	p.18
2.1 Nova Iguaçu no período da Ditadura Militar.....	p.19
2.2 Os movimentos Sociais: A Igreja e o MAB na Ditadura Militar.....	p.22
3 CAPITULO TRÊS: A vida cultural de Nova Iguaçu no tempo Ditadura Militar: A censura e as canções.....	p.28
3.1 Festivais da canção de Nova Iguaçu.....	p.29
CONCLUSÃO.....	p.39
BIBLIOGRAFIA.....	p.41

Introdução

O objeto de estudo desse trabalho é analisar a atuação do SCDP (Serviço de Censura de Diversão Pública) em relação as letras (de música) de jovens autores da Baixada Fluminense e que foram apresentadas nos festivais de música que aconteceram na década de oitenta em Nova Iguaçu, para isto serão apresentadas as letras de algumas músicas encontradas no Arquivo, como por exemplo, “Beth Camburão” de Andrea Rodrigues, “Canção da liberdade” de Ademir Peçanha, “Servidores da Força” de Wilsinho e “Sonho com a Liberdade” de Dida Nascimento, essas letras foram escolhidas para uma pequena análise, pois elas tratam dos sentimentos dos jovens iguaçuanos durante o regime militar, buscando a história de seus personagens principais, os jovens que queriam ser ouvidos com suas canções e suas poesias; além de apresentar as músicas busca-se mostrar um pouco da cultura produzida na Baixada Fluminense no período. Citando Sandra Rey (2002), observamos que arte é uma criação em movimento que está sempre se recriando.

“[...] Como tudo o que se cria não surge do nada, mas é uma resposta mais ou menos qualificada a um certo estímulo, a obra em processo conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento. Dessa forma, a ela se articulam conceitos, e estabelecem-se elos entre as manifestações da cultura (REY, 2002, p.126).”

As artes em geral em Nova Iguaçu ou em qualquer outro município da Baixada Fluminense, região vista como área periférica e de violência, que não oferece nada aos seus moradores onde a cultura produzida não é reconhecida. É o que se ouve até os dias atuais, por pessoas que moram mais próximas ao centro do Rio de Janeiro. Baixada Fluminense é vista como não tendo estrutura cultural, e por ser periferia, não é considerada como local em que tenha boas referências para residir, pois considerada como o reduto das pessoas pobres e sem educação e cultura. Mas o que observamos quando começamos a conhecer a história da Baixada é que há uma produção cultural que vem sendo criada há muito tempo, por pessoas simples que queriam também mostrar sua cultura e sua arte.

O período a ser analisado é o início da década de 80, ainda no período da ditadura no Brasil. Analisarei letras que participaram de dois festivais distintos usando a

metodologia da micro-história cultural, citando Juliana Batista (2013) para uma maior compreensão, já que a mesma utiliza Carlo Ginsburg para uma análise mais detalhada de artes em geral.

“[...] Ainda do ponto de vista metodológico, as perspectivas da micro-história cultural respaldam nossa perspectiva de análise. Sendo assim, a partir do micro universo de um compositor e sua obra, por meio do método indiciário, podem-se encontrar conexões e inter-relações com o todo social, percebendo-se as mudanças-políticas, econômicas e culturais de um contexto histórico específico. O conceito de representação pode contribuir em análises deste tipo, e também na expressão verbal de nossas percepções sobre a música. A idéia de representação sinalizada tem em vista a aceção do historiador Carlo Ginzburg. Este é um conceito que consideramos bastante abrangente e que abarca estudos de ideologia e imaginário” (BATISTA, 2013, p.34)

Para termos uma melhor compreensão da “cultura de periferia” podemos destacar dois nomes que demonstram como se deu esse movimento cultural em áreas de extrema violência e de exclusão. Sérgio Vaz com o seu “Manifesto de antropofagia periférica” e Guaciara Barbosa de Freitas com seu texto “A cultura na (da) periferia e a periferia na (da) mídia.”, nos mostram como a periferia tem reinventado uma forma de cultura própria e alternativa, já que não se tem acesso a “cultura clássica”.

Sabemos que nas grandes metrópoles encontramos intervenções de artistas de rua, esses artistas fazem uma arte para grande massa popular, aqueles que transitam nas ruas indo e vindo de seus empregos. Em Nova Iguaçu esses artistas fazem a arte urbana e mantem vida multicultural na cidade, seus primórdios vem desde os anos oitenta com seus festivais e apresentações de cantores e atores nos espaços urbanos, essa arte é uma forma empírica de que as classes sociais que são consideradas inferiores também fazem arte que conquistam a todos.

Assim a cultura produzida na região está cada dia mais tomando espaço entre a população local. A cultura produzida na periferia tem tido desde o final dos anos oitenta um aumento espontâneo relacionado ao crescimento de suas atividades e tem encantado muitos que vêm apreciando esses novos artistas que criam sua arte com outro olhar. De acordo com Renato Souza (2011) a cultura de periferia pode ser tratada como “uma antropofagia periférica que come toda a obra de arte da cultura culta, transformando-a em arte-vida, a partir da experiência cotidiana de quem a produz.” Em relação a Nova Iguaçu podemos destacar que muitas das composições feitas por jovens do município

para os festivais de música pode ter tido influência de grandes cantores da época, já que o período da ditadura militar fez destacar nomes como Chico Buarque, Milton Nascimento e Gonzaguinha, que faziam suas composições e que sempre eram vetadas pelo SCDP.

Nas áreas periféricas, programas culturais muitas vezes tiram jovens e crianças de área de risco, a cultura de periferia contribui para que possam ter uma oportunidade na vida, já que nessas áreas a população está vulnerável. Na Baixada Fluminense podemos destacar o Sarau Donana que desde 1970 vem ajudando jovens com cursos e diversas palestras sobre variados temas e oferecendo vários programas culturais para a sociedade e principalmente para os jovens. Sarau Donana é um espaço onde são feitos encontros mensais de escritores, poetas, cantores, dançarinos e toda forma artística na Baixada Fluminense, esse espaço é comandado por um dos autores de algumas músicas que na época da ditadura foram para o SCDP, Dida Nascimento, artista da Baixada Fluminense que se empenha em oferecer uma forma de cultura variada para todos que moram nas redondezas, sua participação tem muito a ver com os projetos que foram realizados no Rio de Janeiro, como o “nós do morro” localizado no Vidigal e “afroreggae” que tem seu espaço de trabalho na zona Norte do Rio.

Esses espaços trazem para a sociedade e principalmente para a área em que estão localizados uma forma de cultura diferente representada pelos próprios moradores que fazem parte do projeto, como chamou Renato Souza (2011) Arte Vida feita a partir do cotidiano daqueles que ali habitam. Essa foi uma forma encontrada para que o povo que estava tão longe de outras formas de diversão e cultura pudesse ter e fazer sua própria diversão, pois a Baixada assim como alguns bairros do Rio de Janeiro está longe do grande centro e da zona sul, onde se produz uma forma de cultura que ainda hoje é restrita a população da periferia.

Enfim, em Nova Iguaçu desde 1970 se encontrava diversas alternativas de diversão e cultura para a sociedade local, o extinto Teatro Arcadia e os diversos festivais realizados pela a MAB (Movimento Amigos de Bairro) e pelo Instituto Educacional Rangel Pestana, faziam essa cultura local vincular por toda Baixada, além de descobrirem diversos talentos que brilharam nos palcos com diversas peças e também com suas canções. Pouco se sabe sobre a vida cultural da Baixada Fluminense, como surgiu o interesse de um grupo pela arte de cantar, atuar e escrever, se expressar das mais variadas formas. Os artistas de periferia confere sua arte em seu olhar, esse

olhar é feito em cima do objeto em que se expressam, no caso a própria vida na Baixada Fluminense, onde muitos julgam com maus olhos o que é feito e produzido aqui. A variedade de artistas é imensa e a Baixada tem sim uma cultura própria e digna, para ser mostrada para todos e ser aplaudida de pé.

“[...] Um aspecto importante da história dos movimentos populares é aquilo que as pessoas comuns se lembram dos grandes acontecimentos, em contraste com aquilo que seus superiores acham que deveriam se lembrar, ou com o que os historiadores conseguem definir como tendo acontecido; e na medida em que convertem a memória em mito, como tais mitos são formados.”(HOBSBAWM, 1998; p 222)

Para dar conta da análise feita pelo SCDP das letras de autores da Baixada Fluminense o trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro capítulo vai abordar o tema sobre a música popular brasileira nos Anos de Repressão (70 e 80), apresentado como estava a situação de muitos cantores de sucesso e já consagrados da MPB, como era a censura do SCDP em cima das letras das músicas da

Nesse capítulo usarei como base os textos de Marco Napolitano (2001/2002), Alberto Moby (2007), PC Araújo (2002) e Amilton Souza (2010), autores que retratam como foram as avaliações dos censores do SCDP em diversas letras de músicas que hoje são clássicos que emocionam o público. Quais os argumentos utilizados pelo SCDP para que fossem vetadas? Em suma, esse capítulo inicial irá fazer um panorama geral de como se encontrava o cenário musical brasileiro e apresentar como o serviço de censura agia. Para Marcos Napolitano (2002), “Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política marcando o epílogo de seu processo inicial de institucionalização.”

No segundo capítulo vamos apresentar o contexto político e social de Nova Iguaçu no período. A falta de políticas públicas, a violência que era manchete constante nos jornais, a construção da imagem de uma Baixada sem cultura e sem perspectiva de uma vida melhor, por parte da mídia, consolidou a leitura de uma cidade dormitório que foi habitada por pessoas sem condições e que vieram no boom da migração para tentar melhorar de vida. Essa diversidade que encontramos na Baixada é responsável pela cultura existente, fruto do crescimento urbano e populacional da cidade ocorrido desde os anos 50.

O descaso de todos os governos municipais com a população, os grupos de extermínio que aterrorizavam a população são o cenário político do período dos festivais. Neste capítulo tomaremos como base os autores J.C. Alves (2003), Alofs Daniel (2014), Pinheiro Jr (2007), Adriana Serafim (2013) e Adriana Ribeiro (2013), que explicam como se formou toda essa história de violência, de falta de políticas públicas e do descaso com o povo na Baixada Fluminense. Alves () demonstra que na Baixada a violência é parte constitutiva das relações de poder e da construção do estado. “No caso da Baixada, essa violência específica se concretizará a partir do final dos anos 60 até os dias de hoje, através das execuções sumárias realizadas por grupo de extermínio.” (ALVES, 2003, p. 21)

No terceiro capítulo será abordado os festivais de músicas e como esses jovens viam, através de suas músicas, a situação da Baixada, no caso Nova Iguaçu. Também mostraremos como as composições e letras foram avaliadas pelo SCDP, importante órgão do governo que controlava tudo que era diversão, para que estivesse de acordo com a política vigente.

A cultura produzida na Baixada, como era feita pelo grupo, quais mecanismos esses jovens usavam para poder continuar e ir em frente, fazendo arte pela arte, a arte vida de Nova Iguaçu. Analisaremos também as letras de alguns compositores, onde poderemos tentar entender como eles viam todo aquele cenário de ditadura, de cidade periférica e juventude.

A construção da imagem de uma Baixada Fluminense sitiada é verdadeira, mas sabemos que houve e ainda há muitas outras coisas que podem definir a Baixada, podemos citar sua vegetação e seus parques naturais, seus artistas, cantores, atores, autores e poetas também fizeram e fazem parte da história Baixada, uma Baixada construída por um povo que luta, mas que no entanto nunca foram o foco, pois como disse antes a violência foi o que predominou nas manchetes dos jornais.

Capítulo I

O Brasil Musical na época da ditadura Militar e censura

“Há servidores das forças
Que acreditam na sorte
E deixam que o destino
Se encarregue da morte
E de dizer o porquê
De matar um irmão.”

K-blokinho Jr, Servidores da força (1981)

A música no Brasil foi um importante instrumento de luta contra a repressão instaurada pelo governo militar, assim muitos artistas transformaram sua arte em instrumento de protesto visando alertar as pessoas dos males da ditadura. O Brasil vivia um período de muita repressão principalmente porque o governo do país, autoritário, tinha métodos para calar a oposição, principalmente após o AI5, o Ato Institucional número 5 que foi instaurado no Brasil em dezembro de 1968 e ficou em vigor por dez anos, foi redigido pelo então ministro da justiça, Luís Antonio da Gama e Silva, o AI 5 estava se sobrepondo à constituição de 1967, assim garantindo poderes extraordinários ao executivo federal, alguns dos seus artigos mostravam claramente a suspensão dos direitos políticos, por exemplo, o do direito de votar e ser votado nas eleições sindicais, proibição de frequentar determinados lugares, liberdade vigiada e proibição de atividades ou manifestações sobre assuntos de natureza política, o que no campo da produção cultural foi rigidamente controlada, garantindo que as ideias contrárias ao governo vigente, mesmo que não fosse feita diretamente, não ganhasse visibilidade social. O controle dava-se na publicação de músicas, peças e outras formas de produção cultural.

Para dar conta deste controle foi utilizado o SCDP (Serviço de Censura de Diversão Pública), criado a partir do decreto-lei número 8.462 de 1945, e que era subordinado ao departamento federal de segurança pública, mas somente em 24 de janeiro de 1946 o presidente interino, José Linhares assinou o decreto número 20.493 onde se tem a regulamentação do SCDP. Após a criação de Brasília, a nova capital, o Presidente Jânio Quadros em 1961 passa a responsabilidade da censura para os estados da federação com o decreto de número 50.518, o que ocasiona atritos entre o departamento da polícia federal e as polícias estaduais, pois as divergências referiam-se

sobre as competências. Já no ano de 1966 com o decreto de número 43 de novembro, o governo federal passa a ter a competência exclusiva do SCDP, com a nova constituição de 1967 passa a ser de competência da União, por meio da polícia federal prover a censura e o controle do SCDP.

1.1 -- Breve histórico sobre o SCDP e sua legislação

“Se o Negócio é barra eu vou voltar lá para minha casa
Se o negócio é guerra vou atolar Komeyne quem dera
E se nessa avenida não, não tem saída engato a marcha-ré
Pois sempre tenho a minha mãe grudada no meu pé.”

Andréa Rodrigues, Beth Camburão (1981)

Iniciaremos com um breve histórico sobre como agia o SCDP e qual a legislação a repartição utilizava, através dos censores, para a avaliação da produção cultural que existia naquele momento. Assim de acordo com a “Bíblia dos censores”, publicado em 1971 pelos então censores e jornalistas Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson Queiroz Garcia, é mencionado o decreto de número 20.493 de janeiro de 1946 que se reporta a criação oficial do serviço de censura e diversões públicas. Entretanto, sabemos que o DIP foi o Departamento de Imprensa e propaganda criado em 1939 durante o Estado Novo, o DIP era o órgão responsável pela censura de diversas formas de expressão cultural, suas principais atividades eram centralizar e coordenar a propaganda nacional, ser um auxiliar de informação dos ministérios, organizar os serviços de turismo e fazer a censura do teatro, do cinema, do rádio(onde se encontrava a censura de letras musicais), das funções recreativas e esportivas, e também da literatura. Esse órgão foi extinto em maio de 1945, sabemos que já era feita censura, e da mesma forma como o SCDP, foi criado em período de ditadura militar, mas não utilizava dos mesmos mecanismos do antigo departamento, pois foi remodelado. O artigo de número 4 que o autores se referiam à “censura prévia”, foi usado para poder censurar previamente assuntos que fossem relacionados à diversão pública, nesse mesmo artigo há dois incisos que se referem à censura musical, mostrando que desde 1946 já havia censura à produção musical.

Artigo 4 ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:
[...]

- IV- as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante a pagamento;
- IV- as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc..., e estandartes carnavalescos. (BRASIL *apud* Souza, 2010, p.64)

Souza (2010) em seu trabalho observa que de acordo com Kushnir e Berg, o decreto de 1946 foi sem “dúvida a essência da censura na ditadura militar”, apesar de sofrer algumas alterações em 1965 e 1967, já que segundo as pesquisadoras, o decreto de 1946 foi de suma importância para a censura até o final da ditadura militar em 1985.

O mesmo autor informa que uma nova legislação foi sendo adaptada em 1965 pelo regime militar em relação a censura, ainda sim aproveitando vários incisos e artigos da antiga, assim foi se criando novos mecanismos como o decreto de 28 de junho de 1965 de número 56.510, o autor destaca a seção IV que se refere ao SCDP no artigo 175 destacando os incisos I e II, sobre o artigo:

Art. 175 Ao serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), diretamente subordinado à polícia Federal de Segurança Pública, compete:

- I- Coordenar, em todo o território nacional, do ponto de vista doutrinário e normativo, as atividades inerentes à censura federal, a serem desempenhadas pelo órgão central e pelos demais centralizados nas Delegacias Regionais;
- II- Unificar a orientação da Censura Federal, em todo o território nacional. (BRASIL *apud* SOUZA, 2010, p. 68)

A centralização do poder Federal era exercida pelo escritório em Brasília, apesar das delegacias regionais espalhadas pelo país avaliar as letras das músicas, ou seja, em última instância quem decidia era o escritório. Foi articulada toda uma legislação e os censores tinham uma série de normas a serem cumpridas em relação à avaliação de músicas. Com a nova constituição de 1967 a centralização do setor musical consolidou-se, inclusive com os festivais de música e a execução das músicas nesses festivais, como corrobora o censor Coriolano Fagundes em relação a avaliação das músicas e dos festivais.

“[...] Outro instrumento legal à música, principalmente a dos festivais, segundo Coriolano, foi o Decreto de número 61.123/67. Por meio dele, os festivais de canção populares realizados no país, não poderiam “incluir nas respectivas programações as composições cujas as letras”, segundo ele não estivessem, “desembaraçadas pelo órgão censório do DPF”. Nesse sentido, na hipótese de inclusão de canto de música não liberada pela censura, o promotor do evento também seria responsabilizado juntamente com o respectivo cantor. Por isso, competia ao promotor diligenciar no sentido de que não fosse

programada canção alguma em situação irregular, conforme item IV, do artigo 18 do Decreto número 61.123/67. Não obstante, a inclusão de uma letra ainda não “desembaraçada” no ato da apresentação pública representava “alteração de programação, infração prevista no Art.12 do referido decreto e punível com multa, aplicada em dobro nas reincidências ou suspensão do festival”, segundo o artigo 26 e parágrafo único do diploma legal em apreço (FAGUNDES *apud* SOUZA, 2010, p. 76).

Podemos observar que a censura do SCDP foi toda organizada com artigos antigos e novos decretos e artigos incorporados ao longo da ditadura militar, o que podemos perceber também é que a cada ano a censura ficava mais severa em relação as produções cultural, cujo discurso era a preservação da moral e dos bons costumes, principalmente quando se tratava de produções com cunho político. Um exemplo disso encontra-se nas palavras do censor Coriolano quando o mesmo avalia o papel da censura nas músicas como forma de proteção aos valores da moral e dos bons costumes da família brasileira.

“ O censor atuaria no campo das artes, para proteger a criança de vistas indecentes e sons vulgares. As criações literárias estariam igualmente subordinadas à ação censória. Para os menores não terem acesso a escritos prejudiciais.

Os artista criadores tampouco poderiam ser afinados com o vício e [os] desregramentos, para não contaminarem os censores com imagens de deformação moral e para que a criança pudesse absorver o belo e o melhor de tudo.

A moral também seria fiscalizada pelos guardiões, porquanto qualquer modificação nos costumes significaria retrocesso. Caso os governantes abrissem pequenas concessões, nada poderia deter o espírito de renovação. Seria o começo da desagregação. (FAGUNDES, 1974 *apud* SOUZA, 2010, vp.100)”

Portanto, uma das maiores preocupações dos censores seria a moral e o bom costume do povo brasileiro através do que era passado para a população com as letras, mas eles também não esqueciam do aspecto político que estava inserido nas músicas, tidas como engajadas e/ou de protesto que os jovens da época estavam produzindo contra o governo vigente, Souza revela que foi montada uma operação para que os artistas da época pudessem fazer a autocensura, viabilizando às produções futuras, seja através de uma cartilha ou das próprias músicas vetadas, cujos os cortes serviam de modelo para as composições futuras. Souza ainda destaca a fala de ex-censora, em uma entrevista em que a mesma revela sobre como era feita a censura em relação às músicas ditas de protesto.

“[...] Ela destaca que os censores faziam a censura, ou seja, exerciam sua prática censória de acordo com as instruções que recebiam das autoridades emanadas de Brasília. Em seguida, Odette Lanzziotti comenta a diversidade dos assuntos que se “pediam” para ter atenção e sobre o que os compositores poderiam fazer: “Os assuntos eram diversos. Às vezes mandavam atentar sobre as mensagens políticas, que eram sempre de duplo sentido... Eles [os compositores] passaram a usar subterfúgios, [...] usavam duplo sentido, para poder ludibriar os censores”. No entanto, ela argumenta: “Mas os censores também, como eram muito recomendados, muito vigiados, ele também ficavam muito atentos a tudo. Então, pouca coisa passava.[...]” (SOUZA, 2010, p.97-98)

Desta forma percebemos que a censura era feita de diversas maneiras, das quais foram elaboradas com o passar do tempo durante a ditadura militar, novas leis que foram criadas e adicionadas as já existentes, além dos vários artigos e decretos para o controle da censura, deixando nas mãos dos censores o poder máximo sobre o que podia ser transmitido para a sociedade, fosse através do teatro, cinema e principalmente da música.

1.2 – Panorama da música no contexto nacional

Napolitano em ‘Seguindo a canção’, responde a uma questão analisada por Jean Paul-Sartre: É possível um músico engajar-se? Então na perspectiva de Napolitano em relação à música popular brasileira dos anos de 1960, a “música engajada”, produzida e composta pelos jovens artistas brasileiros que tentavam utilizar sua arte como instrumento de protesto contra a ditadura em nosso país. Napolitano nos mostra que para Sartre a música não entrava no campo das ideias reconhecíveis pois tinha a forma mais abstrata, já que para Sartre o engajar-se politicamente seria a transmissão de ideias que continham significados claros, reconhecíveis. Assim vemos que Napolitano apresenta que pode um músico ser engajado,

“[...] Mas o dilema colocado por Sartre pode ter outra leitura: justamente devido ao sentido “enigmático e polissêmico” dos signos musicais é que eles se abrem para um leque de usos culturais e interpretações políticas, marcados pela vontade de utilização da linguagem musical na transmissão de ideias, ou melhor, de ideologias.[...] A música popular brasileira dos anos 60, entendida como objeto histórico que articula política e cultura, é um campo privilegiado para mapear as diversas formas de cruzamento entre ideias e signos musicais, bem como as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural.[...]” (NAPOLITANO, 2010 p. 5)

A música popular brasileira em meados dos anos 60 deslocara-se também para outro patamar, a de música de resistência cultural e política, ainda sim destinada para universitários, jovens de classe média. Assim os agentes do SCDP sempre avaliavam as músicas das gravadoras dizendo o que poderia ser gravado e divulgado. Muitos eram os argumentos usados por esses agentes, desde ofensiva ao governo vigente até desacato a lei da moral e bons costumes.

“censura era um fator de imprevisibilidade no processo de produção comercial da canção, além de dificultar o atendimento da demanda por músicas participantes, base do consumo musical de classe média. A ideia de participação política na MBP assumia diversas formas e todas estavam sujeitas ao controle da censura: crônicas sociais, mensagens de protesto político e construção de tipos populares que expressassem os valores do nacionalismo de esquerda.” (NAPOLITANO, 2002, p.4)

Durante os anos de 1968 a 1974, a repressão aumentou consideravelmente, já que foram utilizadas novas medidas de repressão e censura. Segundo Napolitano (2002) o fechamento político promovido pelo AI5 ajudou a criar a mística da MPB como espaço onde a política podia se manifestar, principalmente pelo exílio dos principais músicos.

1.3-MPB vs Música Cafona, dita “Brega”

Como sabemos, a MBP era ouvida e feita em sua maior parte por estudantes intelectuais de classe média, que diante do regime usaram a música e as outras formas de arte para dizer “não” ao autoritarismo do governo, a música urbana feita por esses jovens tinha a intenção de falar sobre política, protestar e mostrar de uma forma mais fácil/sutil quão ruim era aquele sistema que havia se instaurado no Brasil. O que foi sendo dissimulado através do teatro, com shows como “opinião” e “zumbi”, assim Napolitano (2010) nos diz a respeito das peças:

“O programa-manifesto do espetáculo não deixava dúvidas quanto às suas intenções politizantes: “A música popular é tanto mais expressiva quanto tem uma opinião, quando e alia o povo na capacitação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social”. Além disso, outra proposta declarada era “manter vivas as tradições de unidade e integração nacionais”. A escolha de uma jovem de classe média, de um camponês do norte (João do Vale) e de um “sambista do morro” (Zé Keti), como protagonistas de um espetáculo sugere o microcosmo social que fundamentava a “frente nacionalista”, no qual “ a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, “como se a derrota não fosse um defeito”.(NAPOLITANO, 2010, p.51)

A grande transformação da MPB, não foi só nas letras das músicas, mas também por parte do público consumidor, o “povo”, como diz Napolitano, estava com seus olhares e ouvidos para a “música engajada”, o que se consolidou posteriormente com os festivais da canção. Com advento dos programas de TV veio mais dinamização na vinculação da nova música popular.

“A TV representou não só uma ampliação da faixa etária consumidora de MPB renovada, mas uma ampliação da audiência de MPB nas faixas sociais como um todo, na medida em que a TV era um fenômeno de segmentos médios bem amplos: as classe B e C (que poderiam ser traduzidas como classe média alta e baixa, ainda sem os desníveis de cultura e renda atuais) detinham cerca de 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo. Além desta ampliação de público – em termos de faixa etária e frações sociais das classes médias – a realização da MPB via TV produziu outro fenômeno: o entrecruzamento de estratos sócio-culturais diferentes. O antigo público de rádio, que passava cada vez mais para a TV a partir de meados da década de 60, trazia outro conjunto de experiência e expectativas musicais, oriundas da “antiga” música popular brasileira do rádio, à base de samba-canções, boleros e marchas de carnaval. Subitamente passou a tomar contato com um música popular que veiculava um esforço global de “modernização” e “engajamento”. (NAPOLITANO, 2010, p. 60-61)

Em meio ao engajamento dos músicos da MPB e de toda a transformação provocada pelos programas de televisão, a disputa com os programas da jovem guarda, que havia uma constante briga de audiência e público entre os diversos ritmos, a indústria fonográfica poderia investir no ritmo musical que lhe desse mais lucro.

“Ao contrário do que sugere normalmente, afirmamos que o gênero musical beneficiário deste salto de popularização do novo meio eletrônico não foi a jovem guarda, mas a MPB. Tanto Essa noite se Improvisa quanto os Festivais da Canção tinham como centro os astros desta corrente musical. É bem provável que esta mudança estrutural na audiência tenha feito migrar parte do público que ouvia música popular através do rádio, acostumado aos programas de auditório e às competições musicais, cujo espírito foram incorporados pelos festivais no meio televisivo.”(NAPOLITANO, 2010,p.79)

A jovem guarda teve diminuição de popularidade, pois o iêiêiê não tinha mais todo aquele sucesso que tivera na década de 1950. Com isso abriu-se espaço para o surgimento de cantores de música romântica e da música Brega, Napolitano nos mostra que a audiência nos programas de TV teve certa influência nessa diminuição da Jovem Guarda, apesar de não ter sido somente este fator que ocasionou o seu fim.

“A partir de uma análise histórica mais crítica, nossa conclusão vai na contramão da memória social consagrada sobre o tema, repetida por uma boa parte da crítica musical. Acompanhando o desenvolvimento do panorama do consumo musical, televisivo e fonográfico, percebe-se que a MPB foi um produto comercial muito mais eficaz do que a jovem guarda, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (concentrado na elite sócio-econômica) e instituiu uma nova tradição musical e cultural. Enquanto isso a jovem guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 70...” (NAPOLITANO, 2010, p.77)

A música Brega estava sendo classificada como música de baixa qualidade, seja em sua produção, como também em suas letras, pois seus compositores, cantores e canções tratavam de questões que não foram abordadas pelos artistas da MPB, canções que falavam de problemas e da vida cotidiana, daqueles esquecidos da camada inferior da sociedade, as pessoas comuns que trabalhavam como faxineira, pedreiros, engraxates, prostitutas entre outros que formavam a massa trabalhadora e pobre que tinha costumes do interior e da periferia, que eram deixados de lado pelo governo e também pela camada da sociedade onde predominava os ricos e a “cultura de elite”. Araújo (2002) apresenta uma definição sobre a palavra “Brega” ou “cafona” que nos esclarece pontos dos quais podemos entender porque o gênero musical foi chamado assim:

“A palavra “brega”, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 70- período que compreende o universo desta pesquisa-, a expressão utilizada é ainda “cafona”, palavra de origem italiana, cafoné, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega”, que segundo a enciclopédia da música brasileira, é um termo utilizado para designar “coisa barata, descuidada e malfeita” e a “música banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários.” (ARAÚJO, 2002, p.20)

Muitos dos artistas bregas eram oriundos da classe menos favorecida, como por exemplo, Waldick Soriano, Nelson Ned e Dom e Ravel. Suas canções traziam temas referentes ao homossexualismo, pobreza, prostituição, preconceito social, suas composições eram recheadas dessas questões sociais das quais eram tabus na época e muitas dessas canções foram vetadas pelos censores do SCDP por “ferir” a moral e os bons costumes das famílias brasileiras, Araújo mostra aspectos dos quais chamam atenção nesse universo dos cantores e compositores da música brega.

“Em primeiro lugar, a mensagem de suas canções: a grande parte delas traz a denúncia do autoritarismo e da segregação social existentes no cotidiano brasileiro. O segundo aspecto é a relação entre produção musical e momento histórico: a maioria de seus autores e intérpretes alcança o auge do sucesso entre 1968 e 1978, período de vigência do Ato Institucional número 5, sendo também proibidos e intimados pelos agentes da repressão do regime. E o terceiro aspecto, a origem social do público e dos artistas: ambos oriundos dos baixos estratos da sociedade.”(ARAÚJO, 2002, p.16-17)

Enquanto a MPB naquele contexto histórico, era a canção engajada de qualidade, tida como culta, composta e interpretada pelos jovens oriundos da classe média, estudantes universitários, a música brega era a música marginalizada com aspectos estéticos e ideológicos marginalizados pois eram vistos como de baixa qualidade, seus compositores e intérpretes eram aqueles que tratavam de assuntos do povo sofrido. Assim estava criada a fronteira tanto estética quanto ideológica entre a música de “bom gosto” MPB e a música de “mau gosto” a música brega. Sabemos que a MPB tentava passar pela censura usando metáforas em suas letras, o que na música brega não acontecia, pois os compositores tratavam, como havia dito antes, de uma temática mais popular, o cotidiano das pessoas comuns. Assim vimos nomes como de Odair José ser vetado pelos censores muitas vezes por ter em suas músicas conteúdos dito “pornográfico”, como na canção “Vou tirar você desse lugar” de 1970 que falava da vida sexual, o que incomodava, pois era sobre um assunto do qual não podia ser tratado daquela forma exposta, pois esse assunto era escondido da vida moralista da sociedade brasileira, já que a canção dizia em seus versos a paixão que um homem or uma prostituta.

Olha, da primeira vez que eu estive aqui foi
Pra me distrair eu vim em busca de amor
Olha, foi então que eu te conheci naquela
Noite fria nos seus braços os problemas esqueci
Olha, da segunda vez que estive aqui já não foi
Pra me distrair eu senti saudades de você
Olha, uhhh, eu precisei dos seus carinhos
Eu me sentia tão sozinho e já não podia mais te esquecer
Eu vou tirar você desse lugar vou levar você pra ficar comigo
E não me interessa o que os outros vão pensar

Algumas composições de Waldick Soriano que foram lançadas em 1974 havia sido composta em 1962, ainda na democracia, mas que ao ser lançada foi censurada, como “Tortura de Amor” porque havia a palavra “tortura” que foi vista pelos censores como um segundo sentido que estaria falando da tortura que era causada pelos militares.

Para Araújo (2002) as músicas bregas não eram alienadas e falavam de temas que haviam sido esquecidos pelos artistas da elite, mas que incomodou o governo por se tratar de questões que eram “tabus” e que feriam a moral da família brasileira.

1.4. Invenção e Institucionalização da MPB

Para Moby (2007) a sigla MPB foi caracterizada pelos festivais da canção quando se deu maior divulgação da mesma, já que o autor nos mostra que a MPB não era mais toda aquela música popular brasileira, assim o autor recorre a Eric Hobsbawm para explicar como se deu a invenção dessa tradição, Moby cita Hobsbawm “inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente ampla e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta” Moby nos explica que uma das maneiras mais rápidas e eficaz para invenção da tradição da MPB foi a incorporação de canções e compositores mais antigos no cenário musical da década de 1970.

“... parece que a invenção da tradição no sentido da reincorporação de compositores mais antigos no cenário musical dos anos 70, seja resgatando os ainda vivos, seja através da regravação de antigos sucessos na voz de cantores novos, tinha como objetivo, além de produzir condições de coesão social – principalmente entre público ouvinte das grandes cidades, de classe média e nível universitário – na luta contra a ditadura militar, também ocupar uma lacuna criada pela forte censura às letras de canções que fez com que caísse tanto em termos quantitativos quanto em qualidade (apesar dos defensores descabelados da qualidade intrínseca do texto musical sob censura) o padrão da MPB em relação à década anterior.”(MOBY, 2007, p.77)

Esse movimento descrito por Moby foi fundamental para que se firmasse a MPB como herdeira de música e compositores que antes faziam sucesso com suas canções populares de linguagem fácil e modesta do povo mais simples.

“Esse movimento, que continuou forte até meados dos anos 80 e que ainda sobrevive no mercado musical brasileiro, além de haver inventado a tradição de se incorporar aos discos e shows compositores antigos do chamado “cancioneiro popular”, foi ainda o responsável por outra invenção mais sutil: a de que a MPB- na verdade um segmento da música popular brasileira ligado à classe média, intelectualizada, universitária, como vimos anteriormente – era a herdeira legítima e exclusiva dos compositores populares surgidos nos cerca de 40 anos compreendidos entre as décadas de 1920 e 1960.” (MOBY, 2007, p. 78)

Assim Moby deixa claro que a invenção da MPB veio para que saísse do patamar de música destinada somente para a classe média, e tomasse um rumo em que outros ouvintes pudessem se identificar, por isso a regravação de sucesso do passado como sambas para que o público consumidor viesse a mudar, diante disso a indústria fonográfica buscou estratégias para popularizar a MPB não deixando cair a venda

Napolitano nos diz que a expressão música popular brasileira havia sido consagrada em meados dos anos 60 e que sua sigla MPB, havia sintetizado a nova canção, pois era a nova forma de fazer música, a nova canção que mostrava o Brasil com um projeto idealizado de cultura política e influenciado pela ideologia nacional popular, além das influências que vieram pelo ciclo de desenvolvimento da indústria que foi impulsionado desde os anos 50. Apesar de não ter sido reconhecida por alguns setores acadêmicos e literários da época, mas a institucionalização se deu segundo Napolitano nos anos 70 assim o autor nos diz que:

“As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais.” (NAPOLITANO, 2002 ,p.2)

Para Napolitano a MPB era ambígua em seus elementos, pois variavam de segmentos sociais que emergiam da classe média que eram herdeiros de uma ideologia nacionalista e também da nova cultura de consumo cosmopolita, segundo o autor:

“Assim as imagens de “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções de MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975. Além desta perspectiva político-cultural moldada pela audiência, consolidação da MPB como “instituição” (NAPOLITANO, 2002 , p.3)

Assim outro fator que Napolitano nos mostra sobre a institucionalização da MPB foi a reorganização da indústria cultural que estava inserido no campo musical.

“Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo inicial de institucionalização. Neste processo, até os tropicalistas Caetano e Gil, considerados “alienados” pela esquerda foram relativamente redimidos.” (NAPOLITANO, 2002 ,p.3)

Contudo para Napolitano a MPB estava inserida em um patamar, em que o consumo capitalista e a intelectualidade eram apreciados pelos mesmos que faziam parte daquela camada da sociedade.

“Com o novo estatuto de música popular vigente no Brasil, desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de “bom gosto”, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical. Do ponto de vista do público este estatuto tem servido como diferencial de gosto e status social. Sempre alvo de questionamentos e autocríticas.”(NAPOLITANO, 2002 , p.4)

Como percebemos, para Napolitano a institucionalização da MPB foi uma forma ideológica na qual fez com que se separasse do “popular” e ficasse em evidência seu lado culto e político porque representava consumidores que eram basicamente aqueles que proviam das classes média.

Neste capítulo observamos como agia o SCDP em relação à censura musical e como se construiu as leis e mecanismos que foram usados pelos censores para avaliação, veto ou aprovação das letras musicais. Observamos também que a música popular brasileira estava em transformação, que os jovens artistas da década de 60 estavam produzindo um material diferente mais rebuscado, engajado. Assim enquanto os jovens intelectuais estavam fazendo a música dita de protesto, outros jovens artistas estavam tentando também dar ao seu trabalho um novo sentido, a música brega, aquela que falava sobre o cotidiano dos mais pobres, mais popular e profano, pois segundo os censores suas letras feriam a moral e os bons costumes da sociedade. Por fim vimos o debate sobre a institucionalização da MPB, o que nos mostra a importância da música de MPB foi algo que ultrapassou os parâmetros do político de protesto, mas também era enfatizado o lado comercial e de quem estava realmente escutando aquele tipo de som. Foi neste cenário musical e de censura que ocorreram os festivais de música em Nova Iguaçu

Capítulo II

A Baixada Fluminense no tempo de Ditadura Militar

“Saíram para imigrar por causa das secas
Na busca insolente de trabalho, de sustento
Em outra região.....
Cavaram buracos, construíram viadutos
E esqueceram do sertão”

Dida Nascimento e Otácilio júnior, Retirantes do Sertão (1982)

Para darmos conta de explorar o mundo dos festivais de música e suas canções em Nova Iguaçu no tempo da ditadura militar é necessário conhecer como se encontrava Nova Iguaçu e a Baixada Fluminense naquele momento. Para isso iremos dialogar com vários autores cujas obras abordam temáticas diferentes sobre a Baixada Fluminense e principalmente Nova Iguaçu, mas ao tempo da Ditadura; desta forma é possível através de autores como Adriana Serafim, Adriana Ribeiro, Alofs Daniel e Jefte Pinheiro Jr mostrar como estavam no contexto da ditadura militar, os movimentos sociais, a Igreja, os partidos políticos e o impacto disto na sociedade iguaçuana. O sentido desta apresentação é construir um panorama social buscando inserir os festivais na vida do município ao mesmo tempo em que explorar a atuação da censura.

Pinheiro Jr (2007) em seu trabalho faz uma breve introdução onde expõe a situação da cidade de Nova Iguaçu desde o final da ditadura de Getúlio Vargas, observa que houve desde a década de 1940 movimentos migratórios de grande porte na cidade, o que segundo ele foi um dos maiores crescimento urbano em escala nacional, já que segundo IBGE, em 1940 encontravam-se 105.809 de habitantes em Nova Iguaçu e que em trinta anos depois chegava-se a 727.140 habitantes, o que mudou bastante o modo de viver, pois os habitantes de Nova Iguaçu estavam residindo mais na área urbana. Com o crescimento urbano no município veio a luta por assistência referente aos serviços básicos urbanos, assim durante as décadas de 50 e 60 começam a entrar em cena algumas organizações populares com finalidade de melhoramentos para a cidade de Nova Iguaçu tendo como consequência a fundação do MAB (Movimento Amigos do Bairro).

Como podemos observar, Pinheiro Jr faz um histórico de Nova Iguaçu que passa de cidade rural para centro urbano de periferia, essa transformação teve impacto na luta

por melhores condições de vida da população que ali se estabeleceu. Desse modo, Nova Iguaçu passaria de cidade dos laranjais das primeiras décadas do século XX para centro urbano de periferia no tempo da ditadura.

2.1 - Nova Iguaçu no período da ditadura militar

A partir do trabalho de Alofs Daniel Batista (2014) iremos entender como se deu o processo político de mudanças na prefeitura de Nova Iguaçu. O município de Nova Iguaçu sofreu duas intervenções federais, sendo a primeira em 1966 e a segunda em 1969, devido a denúncia de irregularidades feitas pela câmara municipal da cidade. O autor nos mostra que entre 1964 à 1975 houve diversas trocas de prefeito em função destas denúncias.

“Em todo período ditatorial (1964-1985) passaram pela chefia do executivo municipal nada menos que quinze prefeitos, sendo que onze de 1964 a 1975. Destes, nove foram apenas nos anos desde o golpe de estado em 1964 até fevereiro de 1969, dois meses após o Ato Institucional n 05. Ou seja, as alterações de chefes do executivo iguaçuano concentram-se majoritariamente nos cinco anos iniciais do regime autoritário. Alternância no cargo acaba diminuindo, como é perceptível, após a segunda intervenção no executivo iguaçuano, ocorrida em fevereiro de 1969. Estas intervenções guardam em comum certo rito: primeiro denúncia de irregularidade do prefeito no exercício de suas atribuições; segue-se um afastamento das funções por um período regimental, votado na Câmara Municipal de Nova Iguaçu; condução e execução acelerada do processo de cassação, culminando na cassação, esta sempre definitiva. Importante frisar, os dois casos de cassação de prefeitos iguaçuanos deram por encerradas as carreiras políticas dos respectivos cassados.”(BATISTA, 2014, p.40)

Com a renúncia do prefeito e vice prefeito o presidente da câmara assumiu o cargo, mas sendo logo substituído por um interventor. Após o golpe em abril de 1964 a Câmara Municipal de Nova Iguaçu começaria a se alinhar a nova forma de governo, o que implicou em cassar vereadores que eram possíveis comunistas, como Ismael Ramos. Batista (2014) destaca uma matéria do Correio da Lavoura, periódico local, onde é possível observar como foi a atuação da Câmara Municipal de Nova Iguaçu.

“ A Assembléia Legislativa fluminense já cassou os mandatos dos deputados comunistas que ali tinha[m] assento, inclusive o de Elzio Ramalho, cujo suplente, o ex-prefeito deste município , sr. Ari Schiavo, acaba de assumir sua cadeira e está disposto a servir, com todo o empenho e dedicação, ao povo e a terra que ele representa.

À semelhança da Assembléia Legislativa, a Câmara Municipal de Nova Iguaçu, convocada extraordinariamente, cassou o mandato do membro de sua Mesa Executiva, o vereador Ismael Ramos. Assumirá sua cadeira, como suplente o sr. Naim André.’’ (BATISTA, 2014, p.42-43)

Em 1967, quatro anos depois do golpe, Nova Iguaçu já contava com seu quarto prefeito, Joaquim de Freitas. O autor vai dizer que no ano de 1966 já no sistema de bipartidarismo, com ARENA e MDB, na eleição de 1966 o MDB saiu vencedor para a prefeitura, quando Ari Schiavo é cassado pela Câmara Municipal de Nova Iguaçu, Antonio Joaquim Macedo passa então a cumprir o mandato parcialmente, mas em 1968 por ser acusado de improbidade administrativa, também foi cassado pela Câmara, mesmo tendo trocado de partido; assumiu então a prefeitura de Nova Iguaçu o Libanês Nagi Almawi, vereador do MDB, seu mandato foi breve, menos de cinco meses, assim Batista nos aponta um dado muito importante, pois durante um certo tempo o partido ARENA predomina em Nova Iguaçu.

Nos anos 70 Joaquim de Freitas esteve novamente à frente da prefeitura da cidade, seguido de Ruy de Queiroz que seria eleito em 1976, assumindo em 1977. Sendo que anteriormente José Batista Barreto Lubano havia assumido a prefeitura, após o afastamento de Joaquim de Freitas para não ser cassado por má administração, contando assim até o ano de 1975 o décimo primeiro prefeito em onze anos.

‘‘A vitória do ARENA é uma vitória da revolução, pois excetuando os dois anos de mandato tampão de Bolivard Gomes de Assumpção, que possuía atuação político-partidária antes de 1964, os anos 1970 serão aqueles nos quais a idade terá como governantes três personagens sem atuação política no período anterior à implantação do regime autoritário, mas que, após ingressarem em postos de interventoria, seriam novamente conduzidos ao posto de chefe do executivo através do voto. Ou seja, nos anos 1970 Nova Iguaçu será governada por três prefeitos que passaram a perfilar no campo político ao lado do governo, elegendo-se após atuarem como interventores na cidade (é o caso de Joaquim de Freitas e Ruy de Queiroz) ou em um município vizinho (situação de Lubanco, ex-interventor de São João de Meriti)’’ (BATISTA, 2014, p.66)

Batista nos dá um panorama político de Nova Iguaçu, de como foram todas as disputas antes da volta do pluripartidarismo e como foi o jogo de poder dentro da prefeitura de Nova Iguaçu já que a todo o momento havia prefeito sendo cassado e interventores federais entrando e saindo, o que nos leva a pensar que nos anos de regime militar a prefeitura de Nova Iguaçu estava um completo caos.

Segundo Pinheiro Jr (2007) neste período os movimentos sindicais e a luta pela reforma agrária em Nova Iguaçu foram influenciados pela militância comunista, tendo também a Igreja Católica uma das principais contribuidoras, além destes movimentos a criação do MAB, pois foi um importante movimento que atuou nas lutas pelos direitos básicos para população, direitos esses que o Estado deveria proporcionar, mas que na ocasião em Nova Iguaçu e na Baixada Fluminense era deixada de lado, os direitos básicos como educação, saúde e saneamento básico.

O autor observa que com a vinda de Dom Adriano Hipólito para diocese de Nova Iguaçu em 1966 houve um afluxo de militantes na região da Baixada fluminense, pois o bispo com sua chegada começaria a ter na diocese uma política de acolhimento de militantes perseguidos pela ditadura. Dom Adriano ganha repercussão nacional.

Em seu trabalho o autor explica que somente com a chegada de Ruy de Queiroz, em 1969, na prefeitura, o regime militar passa a ter o homem de confiança em Nova Iguaçu e percebemos isso quando Pinheiro Jr destaca um trecho do discurso de Ruy de Queiroz feito no dia do trabalho em 1970.

“A vegetação mais daninha e cheia de parasitas foi arrancada pela raiz, para que não sobreviva com a primeira chuva; entretanto o jardim terá que ser observado, podado, desinfetado e cuidado para que na vegetação que ficou, possamos ter a certeza e a tranquilidade de nosso espírito. (...) E este jardineiro zeloso e devotado são as nossas forças armadas.” (PINHEIRO Jr, 2007 ,p.128)

Corroborando com Batista (2014), Pinheiro Jr mostra que houve diversas trocas de prefeitos e interventores durante onze anos em Nova Iguaçu e as consequências relacionadas aos arranjos institucionais feitos pelos militares, afetando diretamente os movimentos populares. A militância de Dom Adriano junto com o MAB denunciam as ações dos governos militares o que ocasiona em 1976 o sequestro e a tortura de Dom Adriano.

Ainda segundo Pinheiro Jr (2007) com as manifestações populares que se deram no final da década de 1970 contra a ditadura, o regime militar tomou medidas adiando as eleições e adotando estratégia como o voto vinculado, mas nas eleições que aconteceram em 1982, o PDT venceu, já que elegeu 15 vereadores dos 33, além de fazer o prefeito de Nova Iguaçu, Paulo Leone. Pinheiro Jr nos mostra que essa mudança fez com que nos anos 80 em Nova Iguaçu, os movimentos populares ganhassem força.

“Os movimentos sociais da Baixada enxergaram nessa novidade representada pelas eleições de 82 uma oportunidade nova de obter conquistas, intensificando as mobilizações e as pressões sobre os governos municipais e estadual. Segundo o trabalho de José Cláudio Alves, esses embates revelariam a essência contraditória do governo Brizola, que acenava com iniciativas que correspondiam parcialmente a esses anseios, ao mesmo tempo em que firmava composições políticas com os setores mais atrasados e clientelistas da Baixada.” (PINHEIRO JR, 2010, p.130)

O autor vai apontar que o regime militar no âmbito estadual enfraqueceu, destacando como causa os movimentos populares ocorridos na Baixada, seja pela atuação dos movimentos sociais, seja pela a formação do PT, da Igreja, do MAB e da massiva votação do PDT em Nova Iguaçu.

Observamos que naquele momento em Nova Iguaçu havia uma constante troca de gestor, o que contribuiu ainda mais para a má administração do município, já que essas trocas foram ocasionadas por diversas denúncias de irregularidades no governo, havendo cassações e intervenções para que a cidade não ficasse sem um prefeito.

2.2- Os Movimentos Sociais: A Igreja e o MAB na ditadura Militar

A Igreja foi um importante instrumento para as lutas por melhores condições de vida na Baixada Fluminense, Pinheiro Jr (2007) cita os trabalhos de Scott Mainwaring e Percival T. Silva onde os autores apontam um importante momento em que reiniciou os movimentos sociais na Baixada Fluminense. Os autores citados explicam que na década de 70 o município de Nova Iguaçu havia se transformado numa espécie, como chamou Pinheiro Jr de abrigo clandestino para militantes de esquerda, e que D. Adriano sempre os inseria em alguma atividade da igreja.

Em 1974 com a chegada do grupo de médicos que havia sido indicado pelo padre Paiva, que atuava na saúde preventiva através da Cáritas, começou a mudar os pensamentos dos moradores que eram instruídos pelos médicos não somente pelo apoio a saúde, mas também pelos ensinamentos políticos, assim que começaram atuar no município. No trecho abaixo vemos que Pinheiro Jr nos diz sobre a relação do MAB e da Igreja.

“É certo que essa iniciativa da diocese de Nova Iguaçu não pode ser explicada satisfatoriamente sob um ângulo estritamente religioso, afinal

os próprios padres sabiam que a grande motivação dessa militância que resolveu trabalhar na região era de matiz ideológica. Por outro lado, o ambiente criado pela aproximação da Igreja, talvez aí com sua respeitabilidade construída em torno do aspecto religioso, com uma população vivendo em condições de extrema exploração e sob um regime autoritário, ao lado da colaboração de militantes de esquerda que passavam por um processo de revisão de sua estratégia política, são a soma de fatores que catalisaram a grande explosão de associações pela cidade nos anos subsequentes.”(PINHEIRO JR, 2007, p.132)

Pinheiro Jr vai dizer que a principal motivação do trabalho da Cáritas era o caráter político, no qual ultrapassava a caridade religiosa. Assim o autor destaca que as iniciativas dos sanitaristas foi um amplificador da militância na região, antes iniciado por D. Adriano através da Igreja. Em 1975 acontece o primeiro encontro dos Ambulatórios da Cáritas, com esse encontro foi decidido que aconteceriam novas reuniões e que seria criada uma publicação que conteria as resoluções do encontro, além de ficar estabelecido que aconteceriam a cada dois meses essas reuniões, assim o boletim foi batizado de Encontro. Pinheiro Jr aponta que a cada encontro havia mais participação da população e que sempre ficava mais ativa dentro de cada ambulatório de seu bairro, essas iniciativas resultavam em realização de cursos e palestras, trabalho de mutirões para remoção de lixo até chegar a atuação política de pressão sobre o poder público.

“O elemento central da política aprovada nas primeiras reuniões é a conclusão de que o tratamento ambulatorial atuava apenas nas consequências sanitárias das péssimas condições de habitação da cidade, e que, dessa forma, a única rota para uma solução definitiva da crise de saúde na Baixada seria a luta organizada da população por melhorias urbanas.” (PINHEIRO JR, 2010, p.133)

Em 1977 o movimento passaria a se chamar “Amigos do bairro” a partir do encontro realizado em maio. Pinheiro Jr diz que a autonomia não implicou no afastamento de suas origens, pelo contrário, os trabalhos realizados pelas as pastorais e com a participação dos militantes da saúde continuaram fazendo parte da programação dos amigos do bairro, assim houve um salto qualitativo, segundo o autor, relacionado a construção do espaço específico para discussões e lutas referentes aos problemas dos bairros. Um segundo salto qualitativo, segundo Pinheiro Jr, foi a criação de uma coordenação geral a fim de apresentar lutas mais gerais.

“O mais importante, contudo, é quando essa coordenação deixa de ter um caráter federativo, assumindo as suas funções quadros politicamente escolhidos para dirigir o movimento. Essas alterações, que ocorrem ao longo dos encontros do ano de 78, introduzem entre

os problemas debatidos pelo MAB as questões de ordem política geral, como o posicionamento frente aos governos, partidos, participação do movimento nas manifestações contra ditadura, etc.” (PINHEIRO JR, 2010, p. 135)

Com as alterações feitas, autonomia do movimento e a criação de uma coordenação geral, o MAB começou a ter uma visibilidade maior, assim aparecendo nos jornais. O autor vai ressaltar que:

“É interessante notar que o MAB procurava quebrar a cadeia clientelista reinante na Baixada Fluminense, a partir da qual as reivindicações de caráter popular passavam pelo gabinete de um vereador (coisa que, aliás, tem voltado a se tornar hegemônica) ou por uma secretaria da prefeitura, que transformava em interlocutores os agentes da política dominante.” (PINHEIRO JR, 2010, p.136)

O autor vai destacar que 1979 o MAB consegue convencer a prefeitura e começa a marcar audiências semanais com o prefeito e que a cada encontro havia sempre um relatório apontando os principais problemas dos bairros. Pinheiro Jr enfatiza que só foi possível essa prática porque havia uma fragilidade no governo de Ruy Queiroz, numa conjuntura política no país que assistia a votação massiva no MDB e pelo início das greves do movimento sindical. As eleições de 1982 foi um divisor de águas essencial nas lutas dos movimentos sociais na Baixada.

De acordo com Adriana Serafim (2013), o MAB esteve ligado diretamente à igreja, pois sua origem segundo a autora, deu-se em meados dos anos setenta com a chegada do grupo de médicos no ambulatório de Cabuçu em Nova Iguaçu. Podemos entender que os trabalhos de Scott Mainwaring e Percival Tavares são bases essenciais tanto para Serafim quanto para Pinheiro Jr. Serafim diz que de acordo com Mainwaring o MAB e a Igreja apesar de estarem diretamente ligados, o movimento foi se tornando autônomo conforme as lutas e reivindicações, aumentando o teor de responsabilidade política em suas reuniões e pautas. De acordo com Serafim, Mainwaring vai indicar duas razões para que isso tenha acontecido: em primeiro lugar ele cita a dinâmica do processo social que proporciona maior espaço de mobilização para os movimentos, e em segundo, a autonomia em relação à Igreja estimulada por D. Adriano.

“Mas para Mainwaring, mesmo que existisse um claro um claro estímulo para a autonomia dos movimentos, parecia subsistir uma forte conexão entre os movimentos populares e a Igreja Católica. Tanto que a Igreja desempenhou papel importante no desenvolvimento do MAB de várias formas: na defesa frente ao

aparato militar; no empréstimo do espaço das comunidades para reuniões; no fornecimento de apoio econômico e de infraestrutura, além de proporcionar uma legitimidade moral que incentivou a participação dos católicos. Mediar negociações também fazia parte do papel desenvolvido pela a Igreja no apoio ao MAB. Mainwaring afirma que nos momentos mais difíceis a diocese se manifestava contra o “autoritarismo”, como Em exemplo, no episódio ocorrido entre 1981 e 1982: quando “invasores de terrenos urbanos se envolveram numa difícil luta pela terra, a Igreja os defendeu”. (SERAFIM, 2013 , p.76)

Serafim nos indica que D. Adriano estava preocupado com todos os problemas enfrentados pela população, assim ele começa a pensar, segundo a autora, formas de ajudar nesses problemas.

“Não obstante a questão das vocações, para a Igreja ser presença na Baixada Fluminense se fazia necessário participar do cotidiano da população. D. Adriano pensa em formas de contribuir para a resolução dos problemas que assolavam a região como disputas de terra, ausência de saneamento básico, falta de escolas, de serviço médico-ambulatorial etc. Em entrevista publicada no Boletim Diocesano, informativo institucional, sobre a Paróquia do Riachão, ao se referir à questão pastoral D. Adriano responde que “os problemas sociais da Baixada Fluminense condicionam naturalmente o trabalho da Igreja, são em certo sentido os problemas da pastoral.”(SERAFIM, 2013, p.73)

Para a autora, a Igreja e D. Adriano fizeram seu papel de evangelização, mas D. Adriano não podia deixar de lado os problemas enfrentados pelos seus fieis, o que fez com que o bispo acabasse se unindo aqueles militantes acolhidos por ele, começando movimentos sociais que são interpretados como oposição política em um cenário de ditadura militar.

“A política pastoral implementada na DNI fazia parte das orientações conciliares adaptadas à realidade brasileira através do PPC produzido pela CNBB. Essas orientações foram adaptadas às especificidades da região, configurando uma pastoral “dinâmica” e “agressiva”, conforme previa o plano pastoral da Diocese de Nova Iguaçu. De acordo com Rafael Nascimento, o primeiro Plano Pastoral diocesano, elaborado por D. Adriano Hypólito, em 1968 definia uma nova atuação da DNI “que acompanhasse as concepções conciliares numa perspectiva de se adequar às mudanças sociais. Ainda de acordo com Nascimento, a Igreja se fez “presente” na Baixada Fluminense com uma inserção nesse território que significou a construção de um campo político de oposição através de seu papel como articuladora dos movimentos sociais.” (SERAFIM, 2013 ,p.75)

Observamos que tanto Serafim quanto Pinheiro Jr mostram que a Igreja foi muito importante nos anos de repressão, não somente dando assistência àqueles que estavam esquecidos pelas autoridades, mas também os inserindo em um cenário de lutas pelos seus direitos, o que foi mal visto pela oposição, ocasionando até mesmo conflitos dentro da Igreja com outros padres que desaprovavam as ações de D. Adriano.

Neste cenário, o autor vai nos mostrar que o MAB estava cada vez mais trabalhando com sindicatos e operários, além de fazerem parte de fórum que inauguração das campanhas para as eleições diretas, o MAB teve também uma grande participação na criação da FAMERJ e da FAFERJ que se deu no início dos anos 80.

“O MAB cada vez mais trabalhava em conjunto com a pastoral operária e alguns sindicatos, participando também do fórum de entidades que inauguraram a campanha pelas eleições diretas. Essas questões fizeram com que o MAB desempenhasse um importante papel na organização de federações em nível estadual, como no processo de criação da FAMERJ e da FAFERJ no início dos anos 80.”(PINHEIRO JR, 2007, p.138)

É notório observar que o movimento estava tomando proporções maiores, mas ainda não tinham autonomia política suficiente para começar a criar diretrizes políticas, assim começam a sair dos movimentos militantes para os partidos recém surgidos como o PT, alguns de frações de esquerda do PMDB e alguns do PDT.

Neste cenário onde as camadas populares estavam inseridas em movimentos voltados para resoluções de questões sociais, com apoio da Igreja Católica progressista que atuava na região, as motivações que os militantes tiveram, segundo Serafim (2013), foi o fato de ter uma grande mobilização dos movimentos de bairros, pois esses movimentos eram um dos mais fortes da Baixada Fluminense.

Se por um lado Ribeiro (2013) vai nos mostrar que foi através da Igreja e dos movimentos de bairro que se deu a inserção política aos partidos, a autora nos diz que o trabalho de bairro prevaleceu nas experiências políticas dos partidos em relação ao de fábrica como acontecia em outras localidades do país, apesar de assinalar que havia um forte movimento operário organizado em meados dos anos 70 e que Nova Iguaçu e Duque de Caxias tinham áreas de concentração industrial, então Ribeiro levanta uma questão: por que o trabalho de bairro ser predominante na inserção política, já que tinham também movimentos de operários na região? A autora não dá uma explicação desse acontecimento.

“Uma explicação seria o fato de militantes fichados ou clandestinos não conseguirem emprego nas grandes empresas locais, em especial as metalúrgicas fortemente monitoradas à época. No entanto, identificados a presença de quadros em metalurgias no bairro Pavuna, situado no limite entre as cidades do Rio de Janeiro e de São de Meriti. Nessa localidade, atuaram jovens recrutados pela organização, sem passagens ou com fichas nos órgãos de repressão política.” (RIBEIRO, 2013, p.97)

Ribeiro também destaca em sua pesquisa a criação de jornais informativos de partido, onde a função era de ativar o trabalho concreto junto às massas, como nos diz a autora. Um desses jornais, de 1979, foi circulado na Baixada Fluminense intitulado de “Jornal da Baixada”, os jornais tinha uma periodicidade quinzenal ou mensal, sua venda era a um preço simbólico e sua tiragem era de cinco mil exemplares e contavam com colaboração de jornalistas experientes na função de editor-chefe, o jornal da Baixada tinha como editor-chefe Alceu Nogueira da Gama. Para a autora o jornal era porta voz dos movimentos de bairro e do operariado, mas também trazia questões sobre lutas democráticas, sua característica marcante era apresentada pelos elementos de “jornal basista”.

A Baixada nos anos setenta podia ser caracterizada pelas lutas em prol de melhores condições e vida com o apoio da Igreja Católica, liderada por D. Adriano. Assim entendemos que ao mesmo tempo em que a Baixada Fluminense, mais precisamente Nova Iguaçu, era marcada pela violência, aumento populacional e por diversos outros fatores que a transformaram em uma cidade de periferia; com essa modificação veio também a luta para o atendimento destes problemas pelo governo local.

É importante observar que foi nesse contexto que se passaram os pequenos festivais de música de Nova Iguaçu, e foi em meio a toda essa agitação política que os jovens autores e compositores produziram suas canções para os festivais.

Capítulo III

A Vida Cultural de Nova Iguaçu no Tempo da Ditadura Militar: A censura e as canções

No Brasil de 1968 a 1975, foram anos de fechamento político, depois do AI-5 o regime militar começou a ter mais controle sobre as informações que eram passadas para sociedade. Em termos culturais, podemos verificar que houve três fases na ditadura militar, que podem ser separadas da seguinte forma: segundo o jornalista Elio Gaspari, de 1964 à 1968, temos o início da ditadura militar, em que se pensava que poderia ser somente um momento transitório na política do país, “os anos de chumbo” que vão do final de 1968 à 1974 que ainda em dezembro de 1968 se tem o Ato Institucional número cinco (AI5), e a sua fase final que vai de 1974 à 1985, Gaspari (2004) contextualiza as fases da ditadura militar no Brasil, assim respectivamente nomeando de “Ditadura Envergonhada, ‘Ditadura Escancarada’ e ‘Ditadura Encurralada’”.

Nesse contexto podemos destacar a repressão a grandes nomes da música popular que tiveram suas obras censuradas e muitas vezes vetadas. Mas não foram somente grandes nomes que sofreram com a repressão e com a censura de suas obras, em Nova Iguaçu nos anos de 1980 vários artistas locais tiveram suas músicas analisadas pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas e algumas chegaram a ser vetadas. Esses festivais que aconteceram em Nova Iguaçu possibilitaram uma visibilidade do município, que não fosse somente relacionado à violência.

Como já foi dito o Serviço de censura e diversões públicas (SCDP) fazia parte do ministério da Justiça e a Polícia Federal, seu escritório, situava-se em Brasília e ali era onde se avaliava a produção cultural geral do país, muitas dessas produções culturais, eram músicas, algumas dessas músicas foram escritas por artistas da região de Nova Iguaçu e algumas delas foram vetadas, a repressão não estava só na política, mas também nos meios artísticos, para que fossem controlada o que era passado para a grande massa. Alguns dos agentes do governo, censores, chegaram até antiga sede do teatro Arcadia para poder ouvir as músicas que eram apresentadas nos festivais e nas peças, como também assistiam antes as peças para conferir que não houvesse desrespeito a moral e bons costumes.

A academia de letras Arcadia (AIL) foi criada em meados da década de 1950 e teve sua diluição nos anos de 1970 como podemos observar na dissertação de Alexandre (2015), formada por homens importantes da elite iguaçuana, era composta por médicos, advogados, professores, jornalistas e políticos locais, foi um importante instrumento de divulgação da cultura em Nova Iguaçu, sua literatura girava em torno do cotidiano da cidade da época dos profícuos laranjais. Apesar de não ter sede própria, uma de suas últimas paradas foi justamente o prédio onde passou a funcionar o posteriormente o Teatro Arcadia, nomeado assim talvez em homenagem a AIL.

Muitos jovens da Baixada se expressavam através das artes, fosse pela música, literatura e também pelo teatro. De alguma forma eles estavam ali lutando, e suas armas eram suas expressões artísticas. Podemos destacar alguns nomes de grande circulação em Nova Iguaçu no período, como por exemplo, Moduam Mattos, poeta, animador cultural e ativista, Dida Nascimento, cantor, compositor e co-fundador do centro cultural Donana, Roberto Brito, ator diretor teatral e ativista político que mantinha uma coluna no “O Pontual”, onde ele divulgava todos os eventos culturais relevantes da Baixada Fluminense, e em especial sobre o teatro. É neste cenário que ocorreram os festivais de música em Nova Iguaçu.

3.1- Festivais da canção de Nova Iguaçu

Os festivais da Canção de Nova Iguaçu foram feitos com o intuito de divulgar a cultura da Baixada Fluminense por meio da música, e conseqüentemente dar visibilidade para aqueles artistas oriundos da região. Nos anos 80 foram realizados festivais de música no Teatro Arcadia e também no Instituto Educacional Rangel Pestana, os festivais promovidos pela escola estadual traziam como autores e compositores adolescentes, estudantes da instituição de ensino. Já os festivais realizados no teatro Arcadia traziam nomes de cantores e atores da época residentes na Baixada Fluminense, muitos já falecidos atualmente. Com esses festivais podemos observar que a Baixada Fluminense não era só violência e pobreza, mas também havia na região uma produção cultural, e seu cotidiano era representado nas letras de jovens e adolescentes da época.

O Teatro Arcadia tinha sua localização no centro de Nova Iguaçu, onde hoje é um colégio/curso Tamandaré na travessa Alberto Cocozza número 38, ali era o reduto

dos artistas da Baixada Fluminense que moravam em Nova Iguaçu, eram atores, cantores, produtores e poetas jovens que desde os anos 70 se encontravam para fazer cultura e se apresentar ao povo da região.

A Associação dos artistas independentes de Nova Iguaçu junto a Prefeitura financiavam esses festivais, quase todos foram produzidos pelo Roberto de Brito, que também era o responsável que enviava para o SCPD as letras das canções para avaliação; os festivais aconteceriam entre março, abril, maio e junho (os nossos documentos referem-se aos de 1982).

Os festivais realizados no Instituto de Educação eram feitos na própria instituição, no ginásio da escola e foram organizados pela direção da escola e os professores, embora um dos principais organizadores cujo nome aparece nas fichas do SCPD para avaliação tenha sido Kleber Luis da Silva Santos. O festival que será analisado é o segundo festival de música popular que aconteceu em novembro de 1981.

Pelos documentos encontrados, ao todo foram oito festivais de música realizados em Nova Iguaçu, com participação de diversos artistas da região. Como já mencionado houve festivais realizados no ginásio de esportes do Instituto de educação Rangel Pestana e alguns realizados nos espaço do Teatro Arcadia. Podemos citar os nomes dos festivais e seus respectivos participantes além da data em que foram realizados.

- I e II festivais de música popular do Instituto de Educação Rangel Pestana que foram realizados no ginásio de esportes da própria escola, em 11/10/1981 e 11/11/1981 respectivamente. Alguns de seus participantes foram os estudantes da própria instituição, como Rosana S. Oliveira, Léa Cesário de Souza e Andréa Rodrigues.
- Festival “Em Muito Prazer” que foi promovido pela a Associação de Artistas Independentes de Nova Iguaçu no espaço do Teatro Arcadia em 03/03/1982, alguns de seus participantes foram Isaias José de Farias e Paulo Cesar Soilho Machado.

Em março de 1982 se iniciou o festival de música do projeto João do Vale, promovido pela associação de artistas independentes de Nova Iguaçu também sendo realizado no teatro Arcadia.

- Festival de Música Popular da Associação dos artistas Independentes de Nova Iguaçu, Projeto João do Vale realizado no teatro Arcadia ainda em março de 1982, alguns de seus participantes foram Dida Nascimento, Otácilio Júnior, Laurinho, Ademir Peçanha e Dilmar Barreto Sauerbonn.
- Além desse festival ainda tiveram ainda mais três festivais, um em abril e dois realizados em maio. Quanto aos participantes podemos citar Elias Kerbú, Wilson Roberto C. da Silva, Dante Pinchelli, Paulo Roberto de Miranda, Dida Nascimento e Alexandre Gomes.

Não se sabe ao certo quais os motivos que levaram a realização desses festivais, pois não temos o seu formato, mas podemos dizer que tinham sido influenciados pelos antigos festivais da canção dos meados dos anos sessenta, apresentados primeiramente pela extinta TV Excelsior e depois a TV Record. Na Baixada, numa proporção bem menor esses festivais serviam para promover os artistas iguaçuanos e também para estimular a criatividade dos estudantes que deles participaram. Até agora não sabe se havia uma premiação ou uma ampla divulgação, ou se realmente servia só de entretenimento para os frequentadores dos espaços onde eram realizados.

Assim, como podemos observar, apesar da mídia naquele período ressaltar somente a violência em Nova Iguaçu, havia também cultura própria, ainda que desconhecida aos olhos daqueles que não residiam na Baixada Fluminense. O extinto teatro Arcádia foi palco de vários festivais de música em 1982, onde foram apresentadas músicas feitas por compositores e cantores do município, um dos artistas que participou do festival de música “Projeto João do Vale em vinte e três de abril de 1982 com a música “Sonho com a Liberdade” foi Dida Nascimento. Severino Rosa Nascimento, o Dida fundou sua primeira banda em 1985 anos após os festivais, que se denominava KMD5, com o término da banda formou outra dando o nome de Negril, com a qual gravou um disco pela BMG/Ariola, e fundou também o centro cultural Donaana nome dado em homenagem a sua mãe.

Podemos citar alguns dos autores e suas composições que fizeram parte do festival realizado no Instituto de Educação, cujas letras tiveram que passar pela avaliação do SCDP. Rosana S. Oliveira, aluna da escola que teve duas de suas músicas no festival, a primeira foi “Uma canção bonita de se ver”. Abaixo escolhemos três letras musicais de ambos os festivais. Das três autoras do Instituto Rangel Pestana temos somente a letra de Andrea Rodrigues, intitulada de “Beth Camburão”,

Se o negócio é barra
Eu vou voltar lá para minha casa
Se o negócio é guerra
Vou atolar o Komeyne quem dera
E se nessa avenida
Não, não tem saída
Engato uma marcha ré
Pois sempre tenho minha mãe
Grudada no meu pé

Mas que vida esquesita
E o CDF ainda explica
Que na vida o feijão
Será vendido agora em grão
E se não tem saída
Para essa Ziquizira
Vou querer camburão para recolher
Até esses cavalos que estão amarelados
De tanto o João comer

PQP, CEV seu CDF vai ver
Dona Bebeth Camburão vai te prender

Beth Camburão
Beth Camburão
Beth cão o cão ão ão
PQP, CEV, seu CDF vai ver
Dona Bebeth Camburão já te prendeu

Já Ademir Peçanha com a música, “Canção da Liberdade”

Coberto pelo véu das trevas
Perdido em pleno oceano
Quero encontrar meu rumo
Preciso despertar do sono
Sou produto de uma era
Onde o silêncio é lei
Felizmente o inverno terminou
Vivemos sob sol da primavera

Eu quero cantar, sorrir pedir e sonhar
Quero pelos campos livre
O alazão da liberdade cavalgar

Então com minhas mãos desatadas
Respeitada a minha opinião
Vou viajar pelo mar da natureza
Vencer a correnteza da proibição
Venço a tempestade com o meu grito
Quero minha gente comigo
Abordo do meu barco alforria

Raiou o sol da liberdade
A tormenta já se afastou
Alegria voltou à cidade

Onde o grito de um povo ecoou

Liberdade enfim chegou
Liberdade enfim chegou

Wilsinho com a música “Servidores da força”

Há servidores das forças
Que acreditam na sorte
E deixam que o destino
Se encarregue da morte
E de dizer o porque
De matar um irmão

Com tanques, bombas, granadas e canhão
A guerra derrama o sangue pelo chão
As famílias ficam a esperar
Preocupadas se eles vão voltar
Desesperos, odios e aflições
Ferem milhares de corações
Já não posso ouvir som de clarin
Isso é o fim

Há servidores das forças
Que acreditam na sorte
E deixam que o destino
Se encarreguem da morte
E de dizer o porque
De matar um irmão

A paz na terra nunca reinará
Enquanto houver guerra o homem guerriara
Imaginem o que vai acontecer
Quando a terceira guerra nascer
Será uma catástrofe total
E o homem morrerá como animal
Deus ajude o homem a compreender
Que a terra só traz o sofrer

E finalmente Dida Nascimento com “Sonho com a liberdade”

Nasceu o homem e o poder apareceu
Falou dos sonhos e as fadas faleceram.....

Elas diziam adeus
Choravam como bezerros
Cantavam como estivessem
Sem medo, sem medo....

Viviam atrás de mim
Como máscaras divertidas
E fantoches elásticos
Transformados nas mais lindas
Paisagens místicas
De um sonho de liberdade.....

De repente um homem louco
Junto com um lobo
Se ajoga no meu sonho
Elas disseram adeus
Choraram como bezerras
Cantaram como estivessem
Sem medo, sem medo

E lá se foi, e lá se foi
E lá se foi, e lá se foi
E lá se foi o meu sonho....

E Retirantes do Sertão.
O sol ilumina todo o sertão
O agreste em fila formam refrão
Da vida daqueles que passam fome
Dos apertos que seguram com as mãos
Sangrentas dos maus tratos da terra
Da crueldade, da sevícia do sertão

Eles retiram seus corpos do mal
Caminham a terra seca e inculta
Cheia de espinhos sangrentos
E se deixam cair nos rastros avermelhados
Da caatinga semi-morta desse chão

Saíram pra imigrar por causa das secas
Na busca insolente de trabalho, e de sustento
Em outras região....
Cavaram buracos, construíram viadutos,
E esqueceram do sertão

São estes que constroem o verde
O amarelo, o azul
O branco da paz

A produção de música para o festival realizado pela Associação dos Artistas Independentes de Nova Iguaçu foi intensa e tinha em seu elenco nomes que até hoje circulam no cenário cultural de Nova Iguaçu. Podemos destacar nomes e músicas como Wilsinho que trouxe para o festival a canção “Servidores da força”, e a música “Canção da Liberdade” de Ademir Peçanha .

Outro compositor, esse em atividade até dias atuais, é Dida Nascimento, levou para o festival músicas como, “Fuga em 2+0”, “Sonho com a Liberdade” e “Retirantes do sertão” letra bem propícia a região da Baixada, já que sua população foi formada por imigrantes nordestinos. Por último citamos Claudio Henriqueto com sua música “Vida de cão”, música essa que foi vetada pelo SCDP.

Para dar conta das análises das letras dos compositores iguaçuanos recorreremos a estudos feitos por Napolitano (2007) e Naves (2010). Em relação a crítica a letras de músicas dos anos 70 e 80 ainda em período de ditadura observamos que os compositores expressavam suas dores e desejos, além de tentar mostrar um pouco o seu modo de ver o mundo, e como era visto o regime militar pelos jovens da baixada fluminense.

“No campo de estudos acadêmicos existiam duas abordagens iniciais, construídas ainda no final da década de 1960: a área de letras, mais preocupada com a forma e o sentido dos discursos poéticos das canções; a área de sociologia, mais voltada para a análise dos circuitos, sobretudo os circuitos industriais e comerciais, que marcavam a canção como experiência social. Por outro lado, os musicólogos e memorialistas tinham se concentrado no estudo das formas tradicionais e seminais da música popular brasileira, num olhar frequentemente marcado pela busca das origens, gêneros matrizes e das raízes folclóricas. O autor que articulou essas duas tradições, à base de uma crítica pessoal e política aos efeitos da modernidade musical brasileira, foi José Ramos Tinhorão. Em seus trabalhos historiográficos, realizados a partir dos anos 1970, Tinhorão deu continuidade à sua crítica às expropriações culturais dos compositores de classe média em relação aos gêneros de origem popular (sobretudo, choro e samba).” (NAPOLITANO, 2007, p.158-159)

Já para a antropóloga Naves (2010) a “canção crítica” em sua análise envolve os aspectos estéticos e as questões culturais, pois ela acredita que o compositor assume o lugar do intelectual, como nos explica:

“Acredito que é importante deixar clara a acepção de intelectual adotada, que não se confunde com o modelo concebido pelo senso comum do homem que acumula conhecimentos, ou seja a figura do erudito. Opero de maneira diferente, com uma ideia tomada de empréstimo de Giulio Carlo Argan, em Arte e crítica de arte – e que é estender ao compositor ‘Crítico’ ou a figura que tomo como ‘intelectual’: a ideia do artista moderno como crítico da cultura. Argan vê arte moderna como aquela que pretende ser do seu tempo; assim o artista participaria do cenário político e cultural, atitude que lhes exigiria um diálogo constante com a ciência, a filosofia, a poesia e o teatro, entre outras áreas artísticas e culturais. Esta concepção de artista me leva a tomar um certo cuidado e a esclarecer que não parto do princípio de que o homem que se envolve com as questões de seu tempo tenha que necessariamente ser um ativista político, ou seja, aquele que atua no plano específico do sistema político-partidário para mantê-lo ou destruí-lo em nome de uma nova ordem. Opero com uma concepção mais ampla de política, que permite estender a possibilidade de atuação a outras áreas, como a cultural”.(NAVES, 2010, p.20)

Podemos então dizer que a partir do micro universo do compositor e também de sua canção há uma narrativa histórica impregnada em suas linhas, daquilo que vive e

absorve, pois a canção, a obra em si, tem um papel de fonte histórica, assim, a partir das análises feitas das músicas podemos perceber as mudanças políticas, culturais e econômicas em um contexto histórico específico, como o exemplo de Nova Iguaçu, periferia na ditadura militar.

“A partir do micro-universo de uma única canção e de seu compositor é possível estabelecer a construção de uma narrativa histórica. A semântica da cognição musical nos indica que o êxito desta narração se encontrava vinculado à nossa própria capacidade de relatar a música e as sensações remetidas por ela através de metáforas explicativas. Os sons de uma canção podem revelar muito sobre nosso passado, e a música, compreendida em suas partes, é importante fonte para a pesquisa histórica, assim como todas as outras expressões artísticas. Esse conhecimento está à disposição daqueles que tiverem entendimento e se armarem com as ferramentas de análise adequadas.” (BATISTA, 2013, p.36)

A música “Sonho com a Liberdade” foi uma das canções aprovadas somente para o festival, o SCDP liberou a música, que foi escrita em agosto de 81 por Dida Nascimento. O SCDP liberou, a censora Teresa Guimarães Paternostro fez restrições não especificadas na música. Muitas vezes os censores não liberavam as músicas por julgarem ter um cunho político oculto na letra ou por julgarem ameaças aos bons costumes e a família.

A letra de Dida em questão, fazendo uma análise rápida, podemos perceber que o autor faz uma alusão às “fadas” para falar do povo que agia como se não estivesse com medo do que acontecia naquele momento em Nova Iguaçu e no Brasil. Mesmo já estando em um período mais brando da ditadura, ainda assim, o município de Nova Iguaçu era um município violento e a Igreja, na pessoa do bispo, era atacada. O autor, por exemplo, pode estar se referindo ocultamente na letra sobre isso. O trecho abaixo faz uma clara alusão de quem constrói o país. O título já era uma provocação à ditadura: sonho de liberdade.

Saíram pra imigrar por causa das secas
Na busca insolente de trabalho, e de sustento
Em outras região....
Cavaram buracos, construíram viadutos,
E esqueceram do sertão

São estes que constroem o verde
O amarelo, o azul
O branco da paz

A outra canção que foi censurada para o festival foi “Beth Camburão” de Andrea Rodrigues essa música foi apresentada no segundo festival de música do

Instituto de Educação Rangel Pestana em novembro de 1981, mas o censor em questão liberou com cortes nas siglas que fazem parte da letra.

A autora colocou ao lado da letra o significado das siglas que ela usou na música, mas mesmo assim o censor só a liberou com cortes. Fazendo uma análise rápida podemos perceber que o motivo do corte é as siglas e que os censores não aceitaram a observação contida na margem da letra, e a julgaram como podemos dizer, de sentido dúbio ou por conter um duplo sentido.

Já letra de Wilsinho, o título “servidores da força” e o trecho abaixo são uma clara alusão a oposição aos militares, afinal quem participa da guerra?

Ferem milhares de corações
Já não posso ouvir som de clarin
Isso é o fim

Citando Marc Bloch (2001, p.79), “Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo que toca, pode e deve informar sobre ele”. Com essa citação de Bloch podemos exemplificar muitas letras musicais escritas, por mais inocente que seja a letra ainda assim pode nos dizer ocultamente o que aquele autor estava pensando ou passando no momento que a escreveu.

Portanto a música popular urbana produzida na periferia de Nova Iguaçu estava sendo alvo da avaliação dos censores do SCDP, principalmente pela conjuntura de lutas sociais como vimos no segundo capítulo, Nova Iguaçu estava em evidência, pois associações de bairro e o Bispo Dom Adriano junto com a população lutavam por melhores condições de vida no município o que afetava de alguma forma o regime militar.

Então ao analisar as canções, observamos que os autores falavam de seu cotidiano, como cada um entendia o mundo, já que eram jovens e faziam suas músicas baseadas nos acontecimentos vividos. O que nos leva a fazer uma pergunta importante para esse trabalho: Qual o interesse do SCDP em canções “inocentes” de jovens da Baixada Fluminense?

Provavelmente podemos dizer que para o SCDP não eram tão “inocentes”, tanto que as letras das canções para os festivais só foram liberadas apenas para apresentarem nos festivais. Também é importante comentar que Nova Iguaçu, local onde aconteceram os festivais, estava sendo observado pelos militares, já que no município estavam se

instalando vários militantes de esquerda como vimos no segundo capítulo, além das várias manifestações dos movimentos de bairro que aconteciam justamente no ano em que ocorreram os festivais, o que nos leva a pensar que mesmo no final da ditadura, Nova Iguaçu ainda era muito controlada pelo governo autoritário, talvez por isso o interesse do SCDP nas canções e nos festivais.

Para os censores, por menor que fosse a insinuação nas letras de algo contra o governo já era motivo para o veto. Apesar das letras dos jovens iguaçuanos terem sido vetadas parcialmente, pois poderiam ser apresentadas nos festivais. Então entendemos que o SCDP tinha um grande controle de todo conteúdo produzido culturalmente em todo território brasileiro, pois até mesmo nos festivais da Baixada Fluminense observamos que a ditadura militar tinha olhos para as inofensivas letras criadas por adolescentes, como se diz “arte pela arte”, mas esta era interpretada de outra maneira pelos censores.

Conclusão

Como vimos no primeiro capítulo o SCDP foi um importante órgão do governo repressor atuando na censura cultural, o que ocasionou um grande controle, principalmente para cantores e compositores que tinham suas obras vetadas. A atuação do SCDP se deu de forma direta e repressora como vimos no capítulo. Observamos que a legislação foi várias vezes alterada para dar mais autonomia ao SCDP em relação censura de diversões públicas.

Os censores eram parte chave do SCDP e muito deles eram rígidos em relação a censura das canções, suas preocupações eram em torno da moral e bom costume do povo brasileiro, além de fazerem também uma varredura naquelas canções que mesmo indiretamente, na visão deles, pudessem está ofendendo o governo vigente.

Observamos também que houve uma grande mudança em relação as produções de músicas, a indústria fonográfica estava concretizando a nova cara da MPB vimos que Napolitano fala sobre a música engajada e sobre a mudança da MPB e de seu público, a nova MPB era revolucionária e estava falando sobre assuntos envolvendo de forma indireta a insatisfação com o governo. Por outro lado também observamos que a música brega era aquela que não estava adequada com a moral e os bons costumes, os censores tiveram olhos críticos para com a produção das canções brega, pois tinha uma postura profana em suas letras. As músicas apresentadas nos festivais de Nova Iguaçu podiam ser entendidas como engajadas como a de Wilsinho, mesmo quando não tinha a intenção como a do Dida, e brega por falar do cotidiano mais pobre, como a de Andreia Rodrigues.

Tratamos da história de Nova Iguaçu para entender melhor o contexto social em que se produziram as músicas, observamos que a cidade era palco de efervescência política, seja pelas atuações de Dom Adriano e do MAB lutas em prol de melhorias para a população, seja pelo descaso dos políticos locais..

Assim observamos ao longo do segundo capítulo que a Igreja Católica foi de grande importância para o aumento das manifestações populares, pois foi a partir da Igreja que nasceram as associações de bairro que foram essenciais na luta. Essas associações de bairro conseguiram ter uma enorme visibilidade, e tendo autonomia política alguns partidos acabam buscando em seus membros a formação de seus

quadros, no caso de Nova Iguaçu, fizeram parte o PT, frações de esquerda do PMDB e o PDT.

No terceiro capítulo observamos que no início dos anos 80 houve alguns festivais de música na cidade e que seus participantes eram em sua maioria jovens residentes do município. Esses festivais foram feitos com o intuito de diversão, produção cultural em uma área em que não havia nada em relação a cultura.

O que gerou a pergunta sobre o que motivava o SCDP a censurar letras de pequenos festivais e seus compositores, o que tinha de tão polemico nas letras das canções que só poderiam ser vinculadas dentro dos festivais? Observando o primeiro e o segundo capítulo podemos concluir que os censores tinham uma interpretação não só das letras, mas do local de onde proviam aquelas músicas, Baixada Fluminense, mais especificamente Nova Iguaçu, uma área onde havia uma enorme vigilância por parte dos militares em função das várias manifestações de militantes que atuavam no MAB. O que nos leva a pensar que por mais que as letras daqueles jovens fossem inocentes até mesmo para os próprios compositores que faziam arte pela arte, para os censores soava como uma letra engajada de protesto, principalmente porque era a cultura produzida na área de periferia.

Bibliografia

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ALVES, J. C. S. *Dos Barões ao Extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: APPH/ CLIO, 2003.

ALMEIDA, Renato Souza. "Cultura de periferia". In *Le Monde Diplomatique Brasil*. 08/2011.

www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=995&PHPSESSID=29a4a091c2abd7268b2e Acessado em 08/2016

ALEXANDRE, Maria Lúcia Bezerra da Silva. *Um cenáculo de letrados: Sociabilidade, Imprensa e Intelectuais a partir da Arcádia Iguassuana de Letras (AIL) (Nova Iguaçu, 1955-1970)*. Nova Iguaçu: UFRRJ, 2015. (dissertação de História)

BATISTA, Allofs Daniel. *Onze prefeitos em onze anos: O campo político iguaçuano nas páginas do correio da lavoura (1964-1975)*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. (dissertação de História)

BATISTA, Juliana Wendpap. *Pensando a música no tempo: reflexões sobre a pesquisa em história e música entre os séculos XX e XXI* in: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Souza e MEDEIROS, Hermano Carvalho (orgs). *História e Música popular*. Teresina: EDUFPI, 2013.

BLOCH, Marc. *Apologia da História—O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre História: ensaios*. Editora: Companhia das Letras. 2ª edição, 5ª reimpressão. São Paulo. Editora: Companhia das Letras, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: FAPESP, 2001.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, Cidade do México, abril de 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a Canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PINHEIRO Jr, Jefte da Matta. *A formação do PT na Baixada Fluminense: Um estudo sobre Nova Iguaçu e Duque de Caxias*. Niterói: UFF, 2007. (dissertação de História)

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In Brites, Blanca; Tessler, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

RIBEIRO, Adriana Maria. *Todo comunista tem que ir aonde o povo está. As experiências de inserção política da Ala vermelha na Baixada Fluminense (RJ) na década de 1970*. Seropédica: UFRRJ, 2013 (dissertação de História).

SERAFIM, Adriana da Silva. *A missa da unidade entre faixas e crucifixos: hierarquia e política na diocese de Nova Iguaçu (1982)*. Seropédica: UFRRJ, 2013. (dissertação de História)

SILVA, Alberto Moby. *Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937/45-1969/78)*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2007.

SOUZA, Amilton Justo. *‘É meu parecer’*: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969- 1974). João Pessoa: UFPB,. 2010. (Dissertação de História)