

UFRRJ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

***OS DONOS DA CANÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO
DAS GRAVADORAS COM A DITADURA MILITAR
BRASILEIRA, SOB A ÓTICA DA CENSURA (1966-1978)***

Graziele Marcela Balieiro Marques

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE HISTÓRIA

***OS DONOS DA CANÇÃO: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO DAS
GRAVADORAS COM A DITADURA MILITAR BRASILEIRA, SOB A
ÓTICA DA CENSURA (1966-1978)***

GRAZIELE MARCELA BALIEIRO MARQUES

Sob a orientação do Professor

Dr. Felipe Santos Magalhães

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestra em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura

Seropédica, RJ

Outubro de 2021

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M357
d

Marques, Grazielle Marcela Balieiro, 1990-
Os donos da canção: um estudo sobre a relação das
gravadoras com a ditadura militar brasileira, sob a
ótica da Censura (1966-1978) / Grazielle Marcela
Balieiro Marques. - Seropédica, 2021.
131 f.

Orientador: Felipe Santos Magalhães.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em
História, 2021.

1. Mercado fonográfico. 2. Música popular
brasileira. 3. Ditadura militar. 4. Censura. I.
Magalhães, Felipe Santos, 1973-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-Graduação em História III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GRAZIELE MARCELA BALIEIRO MARQUES

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em História, no Curso de Pós-Graduação em História, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 08/10/2021

Prof. Dr. Felipe Santos Magalhães – UFRRJ

(Orientador)

Prof. Dr. Pedro Henrique Pedreira Campos - UFRRJ

Prof.^a. Dr.^a. Beatriz Kushnir - UFF



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 1275 / 2021 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.086869/2021-07

Seropédica-RJ, 02 de dezembro de 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GRAZIELE MARCELA BALIEIRO MARQUES

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRA, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA DISSERTAÇÃO.

APROVADA EM 08 de outubro de 2021

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Professor Doutor FELIPE SANTOS MAGALHAES - Orientador - UFRRJ
Professor Doutor PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS - UFRRJ
Professora Doutora BEATRIZ KUSHNIR - UFF

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 15:48)
FELIPE SANTOS MAGALHAES
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
CoordCGHist (12.28.01.00.00.00.74)
Matricula: 1625588

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 19:09)
PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matricula: 1570625

(Assinado digitalmente em 02/12/2021 15:12)
BEATRIZ KUSHNIR
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 871.906.567-15

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **1275**, ano: **2021**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **02/12/2021** e o código de verificação: **aBc71ed275**

Este trabalho é dedicado à memória do vovô Balieiro e da vovó Brígida.

Ele me deu cadernos, cartolinas e tudo mais que fosse possível para os meus estudos. Ela, exemplo de força, bondade e sabedoria.

Ambos me mostraram que a saudade dói e não se cura com o tempo, ele em 2015 e ela no ano passado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a cada pessoa querida que contribuiu de algum modo para a conclusão desta pesquisa e pela minha jornada no mestrado. Não seria possível escrever a dissertação sem a minha rede de apoio, que me acompanha desde os meus primeiros anos na Rural.

Agradeço ao professor Felipe Magalhães por todo processo de orientação desde a graduação, pela paciência e dedicação, por ter me dado autonomia para cometer meus próprios erros e aprender com eles. Isso foi de suma importância para o meu amadurecimento como pesquisadora e pessoa ao longo desses anos. Obrigada por acreditar que seria possível, pela escuta, por entender as minhas dificuldades e me permitir desistir a qualquer momento.

O meu mestrado foi marcado por muitos percalços, mas tive a sorte de conhecer mulheres incríveis que estavam dispostas a colaborar com a minha trajetória. Agradeço a todas com quem tive oportunidade de compartilhar esta etapa, em especial, à Karollen Silva (Andarilha) e à Rayane Barreto, grandes companheiras, por toda paciência que tiveram por minhas infundáveis lamentações, pelos risos nos momentos de desespero e por todo suporte necessário, seja na leitura de um texto ou na lembrança constante de que eu podia contar com o apoio de vocês. Meu muito obrigada por todo momento de escuta nos momentos de crise.

Serei sempre grata às companheiras do alojamento de Pós-graduação da Rural, Aline, Ayalla, Michele, Iza, Lu e Tamiris. Sem dúvida, vocês tornaram a moradia estudantil menos tóxica e me fazem sentir saudades. Sinto falta de nossos cafés, das trocas de figurinhas dessa vida louca de fazer pesquisa e até dos nossos surtos coletivos.

Agradeço à Meine por ter me ajudado a manter a sanidade, por mostrar que a distância não é nada quando se existe amizade e pelos áudios enormes com histórias que me fizeram rir. À Carla por ser meu porto seguro, por me acolher e fazer com que sua família fosse de certo modo a minha, quando eu estava no Rio de Janeiro. À Ana por todo carinho e paciência, seja por me ouvir sempre falar da mesma coisa ou por ter sempre uma resposta para todas minhas conversas. Também agradeço a ela (e aos demais) por entender que precisei me ausentar alguns meses quando a minha defesa estava incerta e eu precisava de um momento só para mim. Aos amigos Jéssica, Suzi, Marina, Cassia, Geison, Rodrigo, Diego, Paulinha e Bruna, meu muito obrigada pela amizade, pelas conversas e pelo acolhimento de sempre em todos esses anos durante a minha estadia em Seropédica.

À minha mãe sem dúvida não saberei pagar por tudo que faz por mim, por não me deixar desistir nos momentos em que eu mesma não mais acreditava em mim, por todo apoio nesses últimos anos e pela paciência nesses anos de ausência em que precisei sair de casa para estudar na Rural. Às minhas irmãs agradeço também pela paciência, por todo amor e companheirismo. À pequena Sophia, minha linda sobrinha, por me encantar com sua ânsia de conhecimento e por toda esperteza nos seus 5 anos de vida. Ao meu pai pelo apoio financeiro em muitos momentos, então essencial para a minha permanência na UFRRJ. A vocês, minha homenagem.

Esta dissertação é fruto de um longo período de resistência, muitas vezes confundida por teimosia, que me atravessou de inúmeras formas, marcada pela pandemia, além de ser uma luta contra todo obscurantismo presente nos últimos anos. Por último, dedico este trabalho à Universidade Pública Brasileira, em especial à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, por me formar como pesquisadora e pessoa. Um viva à Educação Pública e à Ciência

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO

MARQUES, Grazielle M. Balieiro. **Os Donos da Canção: um estudo sobre a relação das gravadoras com a ditadura militar brasileira, sob a ótica da censura (1966-1978)**. 2021. 200p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

Este trabalho tem por objetivo compreender como se deu a relação das gravadoras com a ditadura militar, sendo a censura um importante elemento para isso. Foi necessário buscar entender como a indústria fonográfica brasileira estava se organizando nos anos de 1966 a 1978 e estudar sobre as táticas utilizadas pelas gravadoras na venda de compactos simples, compacto duplo e LP. Optei por não seguir a dicotomia de que a indústria fonográfica se consolidou em favorecimento da música nacional ou da música internacional. Penso que o interesse era vender música prensada, não importa se era música nacional ou estrangeira, mas sim tornar rentável o produto que viesse a ser lançado no mercado. Presumo não ser possível unificar o consumo do mercado durante a ditadura militar, diante dos dados obtidos nas listas de pesquisas de mercado do IBOPE. Também vale lembrar que se tratava de um mercado fonográfico que vivia tempos de censura e outras repressões políticas. Por essa razão, busquei falar como as gravadoras estavam se articulando com a ditadura militar, para ter seus discos autorizados pela Censura. Os artistas também estão presentes nessas discussões, quando esses de algum modo negociam com os censores e recorrem a autocensura para continuarem produzindo. Viu-se o Estado na postura contraditória de controlar o que vinha sendo produzido no cenário cultural, adotando o papel de tutelador da infraestrutura necessária para a instalação de indústrias de cultura. Incluindo as empresas da indústria da música e o crédito gerado a partir da isenção fiscal, que de certa forma permitiu o financiamento da música brasileira através da chamada Lei Disco é Cultura. Também foi discutido a respeito da preocupação da Censura em não causar prejuízos econômicos para determinadas gravadoras e seus artistas. Mas que a mesma complacência não se viu, no tratamento de artistas que tinham uma imagem vinculada a opositor da política vigente. Isso também refletiu não apenas na censura de capas de discos, onde abordei a imagem estampada nos LPs, como mais um elemento catalisador de público e lucro para as gravadoras.

Palavras-chave: Mercado fonográfico. Música popular brasileira. Ditadura Militar. Censura

ABSTRACT

MARQUES, Grazielle M. Balieiro. **The Song Owners: a study on the relationship between recording companies and the Brazilian military dictatorship, from the perspective of censorship (1966-1978)**. 2021. 200p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

This work aims to understand how the relationship between recording companies and the military dictatorship occurred, with censorship being a crucial element for that. It was necessary to seek to understand how the Brazilian phonographic industry was organizing itself in the years 1966 to 1978 and to study the tactics used by record companies in the sale of single, double and LP records. I chose not to follow the dichotomy that the recording industry was consolidated in favor of national music or international music. The interest was to sell press music, no matter if it was national or foreign music, but to make profitable the product that was launched in the market. I assume that it is not possible to unify market consumption during the military dictatorship given the data obtained from IBOPE's market research lists. It is also worth remembering that it was a phonographic market that was experiencing times of censorship and other political repressions. For this reason, I tried to talk about how the record companies were articulating with the military dictatorship to have their records authorized by the Censura. Artists are also present in these discussions when they somehow negotiate with the censors and resort to self-censorship to continue producing. The State was seen in the contradictory posture of controlling what was being produced in the cultural scenario, adopting the role of guardian of the infrastructure necessary for the installation of cultural industries, including music industry companies, and the credit generated from the tax exemption that somehow allowed the financing of Brazilian music through the so-called Disco é Cultura law. It was also discussed the Censorship's concern with not causing economic damage to certain record companies and their artists, but that the same complacency was not seen in the treatment of artists who had a linked image of opponents of the current policy. This was also reflected not only in the censorship of record covers, where I also addressed the image stamped on LPs yet another catalyst for audience and profit for record labels.

Keywords: Phonographic market. Popular Brazilian Music. Military dictatorship. Censorship.

LISTA DE ABREVIACES

Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP

Departamento Federal de Segurança Pública - DFSP

Departamento de Polícia Federal – DPF

Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP

Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – IBOPE

Lei de Segurança Nacional – LSN

Ministério da Justiça – MJ

Nelson Oliveira Pesquisa e Estudo de Mercado - NOPEM

Polícia Federal de Segurança - PFS

Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP

Turma de Censura de Diversões Públicas - TCDP

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – VOCÊ CORTA UM VERSO, EU ESCREVO OUTRO: O FUNCIONAMENTO DA CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS	17
Legislação e estruturação da censura de diversões públicas na ditadura militar	17
Censores: quadro de funcionários, formação e função	30
A sociedade civil e a censura de diversões públicas	36
CAPÍTULO 2 – O DONO PRENSA A VOZ, A VOZ RESULTA UM PRATO: ESTRUTURAÇÃO DO MERCADO FONOGRÁFICO BRASILEIRO NA DITADURA MILITAR (1966-1978)	43
Indústria Cultural e música-mercadoria	43
Reflexões iniciais sobre a indústria fonográfica brasileira.....	47
Conhecendo um pouco a indústria fonográfica brasileira	56
A venda de compactos simples e a canção internacional do mercado brasileiro	63
O mercado de música nacional no consumo de compactos duplos e de LPs	70
Lei “Disco é Cultura”	77
CAPÍTULO 3 – EU SOU A MOSCA NA SOPA: GRAVADORAS, ARTISTAS E OS DISCOS SOB CENSURA	92
Gravadoras e artistas.....	92
A canção estrangeira e a censura.....	107
A imagem dos discos.....	111
CONCLUSÃO	126
FONTES	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

CENSURA

(Plebe Rude, 1987, EMI-Odeon)

Unidade repressora oficial

A censura, a censura

Única entidade que ninguém censura

Hora pra dormir

Hora pra pensar

Porra meu pai

Deixa me falar

Unidade repressora oficial

A censura, a censura

Única entidade que ninguém censura

Contra a nossa arte está a censura

Abaixo a postura, viva a ditadura

Jardel com travesti, censor com bisturi

Corta toda música que não vão ouvir

Unidade repressora oficial

A censura, a censura

Única entidade que ninguém censura

Nada para ouvir, nada para ler

Nada para mim, nada pra você

Nada no cinema, nada na TV

Nada para mim, nada pra você

Unidade repressora oficial

Unidade repressora oficial

INTRODUÇÃO

Eu me arrisco a afirmar, que a grande maioria de pesquisadores não admitem os tropeços e os erros cometidos durante as inúmeras etapas da realização de um trabalho acadêmico. Tenho apego emocional ao pensar na minha trajetória no mestrado, onde teria surgido praticamente da leitura equivocada de uma fonte. O documento ao qual me refiro, se tratava do requerimento da gravadora Phonogram, para que a canção *A festa é nossa* de Luiz Melodia fosse examinada pela Censura em 1974. Não entendendo a escrita oficial e o *modus operandi* do Serviço de Censura, interpretei que a gravadora tinha solicitado a censura do seu próprio artista. Foram muitos os erros cometidos até aqui, mas guardo em minha memória que esse foi o meu primeiro grande erro e que serviu de norte para esta pesquisa. O erro apenas foi reconhecido como tal, após meu orientador mostrar outros pareceres da Censura no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. A minha pesquisa estava no início e eu já me encontrava desesperada, por acreditar que eu não tinha o que pesquisar. Ao voltar a minha atenção para o meu objetivo geral e buscar compreender como as gravadoras se relacionaram com a ditadura militar na década de 1970, utilizando a censura como elemento para isso, caiu a ficha de que eu ainda não tinha todas as respostas e, possivelmente, chegaria ao fim da pesquisa sem tê-las.

Algumas idas ao Arquivo Nacional de Brasília foram necessárias para acessar o fundo documental da *Divisão de Censura de Diversões Públicas* (DCDP), utilizados nesta dissertação. Bem como a busca por novas fontes, devido ao fato de não ter conseguido entrevistar os dirigentes das gravadoras, como tinha proposto no projeto inicial do mestrado. Nesse sentido, além dos documentos da DCDP, recorri aos editoriais da imprensa num recorte temporal de 1952 a 1980, analisando as notícias divulgadas sobre as gravadoras no *Jornal do Brasil*, *Diário de Pernambuco*, *Revista do Disco* e *Revista do Rádio*. Embora tenha olhado para esses veículos da imprensa, foram utilizados dados do *Jornal do Brasil* e *Diário de Pernambuco* na construção do meu texto. As listagens das pesquisas de mercado realizadas pelo *Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística* (IBOPE), nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, foram de grande importância para compreender a organização do mercado fonográfico de 1966 a 1978, sendo aqui apresentado como meu recorte temporal.

Importantes trabalhos acadêmicos foram essenciais para que eu pudesse analisar as minhas fontes e me localizar nos debates sobre a censura e a indústria fonográfica brasileira. Destaco os principais autores aqui utilizados sobre a indústria fonográfica, como: Marcia Tosta Dias (2008), Rita Morelli (2009), Eduardo Vicente (2014) e Claudio Oliveira (2018). O acesso ao material disponibilizado por Claudio Oliveira, das suas entrevistas realizadas com os dirigentes das gravadoras em sua dissertação de mestrado, permitiu-me entender a ação desses sujeitos. E assim diminuir a angústia, por não ter conseguido eu mesma realizar minhas próprias entrevistas.

Os principais dados obtidos dessas entrevistas estão presentes aqui, como a discussão do impacto da chamada Lei “Disco é Cultura” (Lei Complementar nº 4/1969) sobre a indústria fonográfica brasileira, resultado da articulação entre as gravadoras e o ministro da Fazenda Antônio Delfim Netto (1967-1974). A ditadura militar assumiu a função de financiar as gravadoras, através do crédito gerado pela isenção fiscal dessa lei. A ideia de que a música

brasileira se encontrava menosprezada diante da grande presença de músicas internacionais, foi recorrente nos editoriais do *Jornal do Brasil*, apresentando de certo modo uma continuidade do discurso nacionalista tão presente no cenário cultural dos anos de 1950. Alguns artistas tornaram-se porta-voz, Sérgio Ricardo em suas constantes reclamações de que a música nacional não recebia a devida atenção do mercado fonográfico é um exemplo disso.

A Lei “Disco é Cultura” surge como uma possível resposta para estas reclamações e também, para contornar a situação em que as gravadoras brasileiras se encontravam, diante da grande presença de gravadoras multinacionais presentes no mercado fonográfico. Com o apoio do Estado ao capital internacional, a situação das gravadoras brasileiras se torna ainda mais discrepante na indústria fonográfica, assim sendo necessário criar táticas para atenderem à demanda do mercado. A criação dos chamados pseudoestrangeiros, serve de exemplo de como essas empresas buscavam meios para continuarem no mercado. E foi a partir da atenção dada a essa e a outras estratégias das gravadoras, que analisei o consumo dos três principais suportes da indústria fonográfica: o compacto simples, o compacto duplo e o LP.

Esses suportes são de suma importância para saber como a indústria fonográfica estava se estruturando na ditadura militar. Ao buscar fugir da dicotomia de que a indústria fonográfica se consolidou ou em favorecimento da música nacional ou da música internacional, penso que o interesse era vender música prensada. Nesse sentido, interessava a essa indústria o lucro e tornar rentável o produto que viesse a ser lançado no mercado. Presumo não ser possível unificar o consumo do mercado durante a ditadura militar, pois se percebe o maior consumo de música internacional nos compactos, que não se deu no mesmo modo com o consumo de compactos duplos e LPs. A música nacional foi mais consumida nesses dois últimos suportes e assumo o risco de dizer que o mercado de LP era um mercado de música brasileira, tendo a MPB como um importante nicho.

É válido destacar que o consumo desse mercado fonográfico se deu em dois núcleos urbanos, das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Embora as principais gravadoras do país estivessem instaladas nessas cidades, sendo também os principais mercados de consumo, esforço-me para não estender a análise às demais regiões do Brasil. Entendo que o consumo desses dois núcleos urbanos até poderia refletir nas outras cidades do Brasil, mas que cada mercado apresentava sua particularidade e a ausência de fontes me impediram olhar para eles. Assim sendo, não me cabe aqui interpretar o consumo de música prensada nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo em escala nacional.

Dito isto, a presente dissertação encontra-se dividida em três capítulos, para que seja possível entender como as gravadoras estavam se relacionando com a ditadura militar. Com isso, perpasso por três importantes pontos colocados na minha escrita: as gravadoras estão interessadas em vender música prensada e tornar seus produtos rentáveis; a articulação artistas e gravadoras com a ditadura com a finalidade de obter a aprovação da censura; o papel do Estado no financiamento da música brasileira, da repressão e o apoio ao capital estrangeiro.

Em 1972, com a mudança estrutural ocorrida no Departamento de Polícia Federal (DPF), criou-se a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) pelo Decreto nº 70.665/72, antes chamado de Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Essa trajetória e o novo caráter de divisão do órgão federal de censura, é também discutido no início desta dissertação. Através dos relatórios de atividades da censura que tratam sobre a atividade burocrática dos órgãos censórios, entre outros assuntos, como a falta de estrutura para a realização do serviço de censura e a falta de funcionários para a cumprimento do exame de censura e fiscalização, então essencial para as ordens estabelecidas pelos censores.

Os fiscais de censura visitavam as lojas de discos, entre outros estabelecimentos de diversões públicas, em busca de encontrar alguma irregularidade. No âmbito da censura musical, o principal interesse deste estudo, a fiscalização era essencial para se constatar a comercialização de discos proibidos. Não apenas canções proibidas era motivo para o recolhimento do disco, mas também a capa gerava problemas com a repressão. Capas de discos consideradas impróprias eram cobertas por algum material plástico, como estratégia de impedir que a imagem estivesse à vista de todos.

Nesse caso, encaixam-se os discos justificados no parecer da censura como imorais, com a fotografia de pessoas despidas ou em poses sensuais. Apesar de a Censura justificar seus atos repressores na defesa da moral e dos bons costumes, reflexo de censura moral que a SCDP/DCDP não tinha constrangimento para realizá-la, ao contrário de uma censura estritamente política. Entendo que essas duas censuras, tanto a censura moral quanto a censura política, estavam relacionadas e ambas eram políticas. De tal modo, a censura moral também se tratava de uma censura política.

O uso do invólucro foi recorrente nos discos ditos “imorais” não sendo uma regra, mas não foi vista a mesma complacência com discos que tinham uma mensagem política ou nos quais o artista era entendido como opositor ao regime. A Censura argumentou que buscava utilizar o invólucro com o objetivo de não trazer prejuízo para as empresas, limitando o acesso do disco para determinado consumidor. Essa negociação entre gravadora e a censura está presente no segundo e terceiro capítulos, mas com maior destaque neste último, ao tratar das capas e da autocensura realizada por artistas e gravadoras.

No capítulo 1, *“Você corta um verso, eu escrevo outro”*: o funcionamento da censura de diversões públicas, busco saber sobre o funcionamento da censura musical executada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Para isso, foi necessário olhar para a produção historiográfica sobre censura. Estudar o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão antecessor da DCDP, e o Decreto nº 20.493/46 que deu majoritariamente amparo legal para o controle de diversões públicas, durante a ditadura militar. Nesse sentido, utilizei os documentos disponíveis sobre a censura no fundo da DCDP: Administração Geral (ofícios de comunicação e solicitação, informações sigilosas, manifestações da sociedade civil e relatórios de atividades); Coordenação e Controle (fiscalização e direito autoral) e Orientação (normatização e recursos).

O capítulo 2, *“O dono prensa a voz, a voz resulta um prato”*: estruturação do mercado fonográfico brasileiro na ditadura militar (1966 – 1978), traz a discussão sobre a indústria fonográfica e os mercados de consumo no Rio de Janeiro e São Paulo. O objetivo é compreender como a indústria fonográfica estava se organizando em tempos de censura. Para isso, foram analisadas as listas de pesquisas de mercado do IBOPE, que permitiram entender como as gravadoras estavam se comportando e os produtos mais consumidos. Além disso, no mesmo capítulo trato sobre o crescimento do mercado de disco e o apoio estatal através da Lei “Disco é Cultura”. Os dados do IBOPE permitiram-me perceber como o consumo de música estrangeira foi maior na venda de compacto simples, mas o mesmo não pode ser visto nas vendas de compacto duplo e LP. Embora, a canção internacional tenha tido uma boa participação no compacto duplo e tenha tido um papel importante para a expansão da música brasileira.

O capítulo 3, *“Eu sou a mosca na sopa”*: gravadoras, artistas e discos sob censura, busca abordar como as gravadoras estavam se articulando com a ditadura militar. Nesse sentido, o capítulo reflete sobre importantes questões na relação entre o mercado fonográfico e repressão, buscando compreender como a Censura se preocupava em não causar prejuízos

financeiros para determinadas gravadoras e artistas. Também exponho a utilização da autocensura de artistas e gravadoras, como recurso para se conseguir a liberação de canções e discos. De antemão, o leitor perceberá que não trato a medida como colaboração de artistas e gravadoras com a ditadura militar, mas sim como estratégia de mercado em tempos de censura. Logicamente, tiveram artistas que colaboraram de algum modo com a política vigente e caberia um estudo para melhor compreender esse campo, como se viu com as ditas canções ufanistas e utilizadas como propaganda dos governos militares. Que podem trazer luz a essa abordagem, mas que não foi objeto desta pesquisa. Posto isto, também antecipo que sinalizo a participação da gravadora RCA ao admitir o uso da autocensura, como uma forma de manter uma boa relação com a Censura. O que até poderia ser entendido como um possível colaboracionismo com o regime autoritário e não demonstrar uma forma de resistência à ação repressora do Estado, mas que não é o foco aqui.

CAPÍTULO 1 – “VOCÊ CORTA UM VERSO, EU ESCREVO OUTRO”: O FUNCIONAMENTO DA CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

1.1) Legislação e estruturação da censura de diversões públicas na ditadura militar

Estão me aporrinhando muito. Esse negócio de desligar o som não estava no programa. Claro, estava no programa que eu não posso cantar a música [Cálice] nem *Anna de Amsterdam*. Não vou cantar nenhuma das duas. Mas desligar o som não precisava não.¹

O desabafo acima, feito por Chico Buarque após ter seu microfone desligado ao tentar cantar com Gilberto Gil a canção *Cálice* no Phono-73, primeiro festival realizado por uma gravadora, a Phonogram, entre os dias 11 e 13 de maio de 1973, na cidade de São Paulo. Preciso e irritado com a repressão, o cantor encerrou a sua apresentação dizendo “censura filha da puta!”. A censura vivenciada ali, se tratava de um instrumento autoritário utilizado pelo Estado para dificultar as livres manifestações culturais. Aprimorada ao longo dos anos da ditadura militar, sobretudo, com maior rigor e controle após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968. Ela foi legalizada, institucionalizada, praticada pelo funcionalismo público, aceita e requerida por parte da sociedade. A legislação indicava o exame prévio e a fiscalização de filmes, peças teatrais, letras musicais, novelas, rádio e televisão. E assim, tornando obrigatório a verificação por censores de todo e qualquer espetáculo e diversão pública e somente após a aprovação seria divulgado.

Sinalizar o aumento da censura a partir do AI-5, não significa aqui, dizer a ausência de controle nos meios de comunicação e produções culturais nos primeiros anos do Golpe civil-militar.² Beatriz Kushnir explicita a ação da censura no início do golpe, destacando que a imprensa não esteve livre da censura até promulgação do AI-5, opinião diferente do coronel Jarbas Passarinho.³ Para isso, a historiadora traz à tona o caso da revista *Pif-Paf* que encerrou as suas atividades ainda em 1964, meses depois do golpe. Onde a repressão não se fez presente apenas no campo da imprensa nos primeiros anos da ditadura militar, outros setores também não tinham liberdade antes do final de 1968, como se viu acontecer com a atriz Maria Fernanda

¹ Folha de São Paulo, “Phono-73” registra momento histórico da MPB, Luiz Fernando Vianna, acesso: 15/10/2021.

² Para o uso do conceito golpe civil-militar, apoio-me na perspectiva apresentada pelo historiador Carlos Fico (2014). Fico reconhece que houve apoio político e a participação da sociedade civil na articulação e efetivação do golpe, por esse motivo entende ser correto o uso da expressão golpe civil-militar ao se abordar sobre os eventos ocorridos no golpe de 1964. No entanto, o historiador entende que o apoio político dos civis não dá conta de explicar a natureza dos acontecimentos durante a ditadura, tendo a eminente participação e efetivação dos militares nos anos de ditadura, após a tomada do Estado pelos golpistas. Logo, de antemão, assim como Carlos Fico, utilizo a expressão ditadura militar por compreender a real participação efetiva dos militares no pós-golpe de 1964. Ver: FICO, Carlos. O golpe de 1964: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

³ Jarbas Gonçalves Passarinho (1920-2016) foi um militar e político, com importante papel na articulação do golpe e da ditadura militar. Passarinho ocupou dois ministérios na ditadura, o Ministério do Trabalho (1967-1969) e o Ministério da Educação (1969-1974). Cf.: verbete biográfico de Jarbas Passarinho, por Amélia Coutinho, Gisela Moura e Eduardo Junqueira, Dicionário histórico-biográfico brasileiro (Rio de Janeiro/CPDOC/FGV).

ao ser impedida pela censura de encenar a peça *Um bonde chamado desejo*, em fevereiro de 1968.⁴

O presente trabalho, também segue a perspectiva da existência da censura e a falta de liberdade nas produções culturais e jornalísticas desde o início da ditadura militar. Olhar para o que era noticiado na imprensa, após o Golpe civil-militar ser instalado, foi importante para traçar a trajetória da censura nos anos de ditadura e também preencher algumas lacunas presentes no fundo documental da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).⁵ Para isso, foram utilizados os periódicos da *Manchete*, *A Luta Democrática*, *Revista do Disco*, *O Cruzeiro*, *Realidade* e *Jornal do Brasil*. Os dados reunidos permitem a compreensão do funcionamento da censura na ditadura militar, então objetivo do presente capítulo.

A partir dessa documentação, é possível afirmar que a cultura, a imprensa e as diversões públicas já estavam sob censura nos primeiros meses do golpe, não sendo uma novidade nesse período. A censura é um elemento há muito tempo utilizado pelo Estado brasileiro, para controlar e reprimir a sociedade.⁶ Ao buscar a trajetória da atividade censória, se verifica que é extensa em governos ditatoriais, como se notou nas experiências do Estado Novo (1937-1945) e da Ditadura Militar (1964-1985). Constantemente é lembrado o seu uso nesses dois recortes históricos, todavia, também pode ser vista a manutenção e o aprimoramento repressivo em governos democráticos.⁷ Como ocorreu com a criação do Serviço de Censura de Diversões

⁴ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 21-22. Outra obra que contribui com a visão de que a censura já se fazia presente assim que o Golpe foi instalado, mas oscilando até 1968, pode ser encontrado no artigo de Gláucio Soares. Ver: SOARES, Gláucio Ary Dillon. *A censura durante o regime autoritário*. RBCS, nº 10, vol. 4 jun. de 1989.

⁵ O fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) encontra-se disponível para consulta local no Arquivo Nacional com sede em Brasília-DF. Mas, também há alguns documentos que podem ser consultados na sede do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro/RJ. Os documentos da seção “Administração Geral” já foram digitalizados e estão disponíveis no site <https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/resultado_pesquisa_new.asp>, onde consegui obter a maioria das fontes utilizadas neste capítulo. Esses mesmos documentos também foram utilizados pela historiadora Beatriz Kushnir em seu doutorado, como pode ser consultado em seu livro (KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012). Outras fontes do fundo da Divisão de Censura foram utilizadas por mim, que não se encontram digitalizados no SIAN até então. Para isso, realizei duas viagens à Brasília para a coletar desses documentos que foram utilizados não apenas no primeiro capítulo, mas também na construção do terceiro capítulo desta dissertação. A primeira viagem ocorreu nos dias de 16 a 18 de maio de 2018, quando fotografei alguns arquivos das décadas de 1960 e 1970, com destaque para a “Seção Orientação”, que se encontra subdividida em “cursos”, “normatização” e “recursos”. A maioria desse material foi fotografado por mim e me permitiu compreender como se dava a solicitação de recursos pelas gravadoras e seus artistas com o objetivo de reverter a decisão da censura no veto ou cortes parciais das obras. Sem uma seção específica, há alguns documentos disponíveis em “caixas avulsas”, onde consultei a subdivisão “legislação censória”. Os documentos encontrados mostram decretos e leis da censura utilizados durante a ditadura militar, a estrutura de organização de alguns setores da Divisão de Censura, nomes de seus agentes e a formação dos técnicos de censura. Na segunda viagem, em missão de pesquisa ao Arquivo Nacional, realizada nos dias de 14 a 17 de agosto do mesmo ano, consultei a documentação disponível na subsérie “programação de música”, da série “Música” localizada na seção “Censura Prévia”. Na seção “coordenação e controle”, consultei as séries “direito autoral”, “fiscalização” – que me permitiram entender sobre a fiscalização da censura em espaços de diversões públicas e a apreensão de discos pela DCDP – e “autorização especial”, encontram-se autorização de filmes estrangeiros lançados no Brasil, mas, apesar de consultados, não foram utilizados nesta dissertação. Em consulta online, também no SIAN, acessei diversos pareceres musicais que contribuíram para o debate e ação da atividade censória na ditadura militar para presente no decorrer deste trabalho.

⁶ A historiadora Miliandre Garcia apresentou estudo sobre a censura das diversões desde o Império em: GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. 2009. 77 p. Trabalho de Conclusão à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

⁷ Instituições que realizaram a censura e antecederam ao SCDP: Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) criado pelo decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934; Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)

Públicas (SCDP) em 1945, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Além disso, segundo Gláucio Soares, ocorre a “preocupação dos Estados autoritários em ocultar o seu próprio autoritarismo e manter uma aparência democrática é comum”⁸, recorrendo a censura e a propaganda para criar uma imagem que não corresponde com a realidade.⁹

O regulamento do SCDP indicava que o objetivo da Censura era proteger a formação moral, social e espiritual de crianças e jovens. Deste modo, informava que se pretendia “preservar o espírito infantil ou juvenil de impressões excitantes ou deprimentes e de influências perturbadoras da sua formação moral ou intelectual”.¹⁰ Para isso, o órgão podia aprovar a obra com corte parcial ou total, a aplicação de multas, suspensões de atividades e a fiscalização de estabelecimentos para assegurar que a norma censória vinha sendo cumprida.

Embora seja possível perceber que os governos militares se esforçaram para tornar a censura eficiente e adaptá-la a conjuntura da ditadura, entendo o processo de funcionamento da censura de diversões públicas, como uma forma de continuidade de todo aparelhamento repressivo e de controle que estava sendo articulado desde o início dos anos de 1960, isso ainda na efêmera gestão de Jânio Quadros.¹¹ O artigo 1º do Decreto nº 50.518/1961 determinou que “ficam as autoridades policiais encarregadas da censura, controle e fiscalização das diversões públicas nos Estados, autorizadas, para o efeito de aprovação dos programas cinematográficos dos cinematógrafos e das emissoras de televisão”.¹² O historiador Douglas Attila Marcelino destaca em sua pesquisa, que as diversões públicas sempre esteve relacionada com as instituições policiais, seja na defesa da moralidade ou como fonte de recursos para o Estado.¹³

Meses depois da publicação do Decreto nº 50.518/1961, em agosto do mesmo ano, Jânio Quadros promulgou a censura prévia dos espetáculos de teatro, rádio e televisão (inclusive, o exame das novelas) sob a competência dos Estados. As questões morais foram utilizadas como respaldo para a realização desse controle, proibindo “cenas imorais, expressões indecentes,

criado pelo decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939; Departamento Nacional de Informações (DNI) criado pelo decreto-lei nº 7.582, de 25 de maio de 1945.

Artigo 14, do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

⁸ SOARES, 1989, p. 30.

⁹ Essa é uma das questões encontradas na pesquisa de Creuza Berg ao tratar sobre a imagem que a ditadura militar pretendia criar ao instrumentalizar a censura no seu aparelhamento repressivo. A censura e a propaganda foram (e são) necessárias para a manutenção do poder vigente, sobretudo a primeira, um instrumento ideológico do Estado autoritário com a finalidade de legitimar a sua ação e assegurar a imagem idealizada de uma ditadura. O estudo discorre sobre a mentalidade militar como uma forma de padronizar e uniformizar o pensamento, buscando entender o funcionamento e o procedimento da censura a partir da formação do censor nos cursos oferecidos na Escola Superior de Guerra (ESG), na doutrina da Segurança Nacional e na sua contribuição para o serviço de censório. Ver: BERG, Creuza. Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

¹⁰ Artigo 14, do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

¹¹ Jânio Quadros renunciou à Presidência da República quando tinha por volta de 7 meses de mandato em 1961. Sobre a renúncia e articulação do golpe, ver: SENADO FEDERAL. “Há 60 anos, Congresso aceitou renúncia e abortou golpe de Jânio Quadros”, por Ricardo Westin, publicado em 6/8/2021 em Senado.leg.br, disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-60-anos-congresso-aceitou-renuncia-e-abortou-golpe-de-janio-quadros> acesso em: 16/10/2021.

¹² DECRETO nº 50.518, de 2 de maio de 1961. Dispões sobre a fiscalização e controle da entrada de filmes destinados à projeção nos cinemas e nas emissoras de televisão.

¹³ MARCELINO, Douglas Attila. Subversivos e Pornográficos: Censura de livros e diversões públicas nos anos de 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011, p. 29.

frases maliciosas, gestos irreverentes capazes de ofender os princípios da sã moral”.¹⁴ Também foi proibido os conteúdos que trouxessem perigo para o público infante-juvenil, maus costumes e que ofendessem as religiões, orientações essas localizadas no Decreto 20.493/1946.

A transferência da execução da censura federal para Brasília aconteceu em 1º de janeiro de 1962. Antes disso, “a censura federal vinha sendo exercida no Rio de Janeiro até a data da transferência da capital para Brasília”. Havia sido acordado entre a União e o Estado da Guanabara, que os serviços seriam realizados por essa federação até a censura ser estabelecida na nova capital federal, em Brasília. Em 15 de dezembro de 1961, Alfredo Nasser, ministro da Justiça, enviou ofício ao governador da Guanabara ‘agradecendo a colaboração prestada na execução da censura federal e dispensando-a a partir de 1º de janeiro de 1962’.¹⁵ Esse processo se deu através de obstáculos e como lembrou o Chefe do SCDP, Edísio Gomes de Matos, “quase tudo, desde sua precária organização a sua não menos rudimentar estrutura passou a ser feita praticamente de ‘boca’, exceto as nomeações, que se fizeram através de Portaria”.¹⁶ Foi nesse cenário que o Serviço de Censura se estabeleceu em Brasília, com a competência de exercer a censura prévia em todo território nacional – amparado na Constituição Federal de 1946, art. 146, § 5º. Para Miliandre Garcia, esse processo não se deu de forma tranquila, pois os estados não atenderam a orientação da Censura Federal, como pode ser visto com a instalação de órgãos descentralizados em São Paulo e Rio de Janeiro.¹⁷ Na segunda metade dos anos de 1960, quando o golpe já fazia parte da realidade brasileira, a imprensa relatou os problemas enfrentados nos campos do teatro e do cinema com essa duplicidade da censura, realizada em Brasília e demais estados.

Iniciado o ano de 1962, João Goulart era o novo presidente do Brasil, após Jânio Quadros renunciar em agosto de 1961. Com isso, o controle das diversões públicas se estendeu a outras áreas com a publicação do Decreto 1.023/1962:

Qualquer espetáculo público (representações, execuções, irradiações, funções esportivas, recreativas e beneficentes, etc.) realizado em teatro, cinema, estações de rádio e televisão, circo, parque, cassino, clube, associações recreativas ou esportivas, salões de dependências adequadas, depende de aprovação do respectivo programa, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas [SCDP], no Distrito Federal, e pela autoridade policial nos Estados e Territórios, seja o espetáculo ou função promovido por pessoa física ou jurídica, ou por entidade de organização comercial ou organização civil.¹⁸

O SCDP teve suas atividades regulamentadas pelo Decreto 20.493/1946, sendo utilizado majoritariamente para a realização do serviço censório durante a ditadura militar. Esse órgão foi o antecessor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) até 1972, momento em

¹⁴ Decreto nº 51.134, de 3 de agosto de 1961. Regula os programas de teatro e diversões públicas através do rádio, televisão e alto-falante. In: CENSURA FEDERAL (conjunto de leis). Brasília: Editor Carlos Rodrigues, 1971, p. 195.

¹⁵ Ofício n. 391/64-SCDP, do Chefe do SCDP ao Chefe de Polícia do DFSP, 12/05/1964, CSO.

¹⁶ Ofício n. 391/64-SCDP, do Chefe do SCDP ao Chefe de Polícia do DFSP, 12/05/1964, CSO.

¹⁷ GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. Tese (Doutorado em História), p. 40. Para compreender todo esse processo de disputa entre a censura federal e as censuras estaduais, ver: FAGUNDES, Coriolano. Censura & liberdade de expressão. São Paulo: Edital., 1974, p. 30 e segs.

¹⁸ DECRETO nº 1.023, de 17 de maio de 1962. Altera e revoga os dispositivos do regulamento aprovado pelo Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928, e ampliou os campos de diversões públicas atingidos pela censura. In: CENSURA FEDERAL (conjunto de leis). Brasília: Editor Carlos Rodrigues, 1971, p. 185.

que o SCDP adquiriu o caráter de “divisão” com a publicação do Decreto nº 70.665/1972¹⁹, tornando-se responsável pela execução do controle das diversões até 1988. A mudança para “Divisão” foi em decorrência do “reconhecimento, por parte da Direção Geral, da importante missão que a Censura Federal teria a cumprir, envolvendo aspectos de interesse da Segurança Interna do país”²⁰

A partir disso, em 1972, o DCDP se tornou um órgão de “direção, coordenação e controle”.²¹ Coriolano Fernandes, ao falar sobre essa estruturação da Censura, citou a Portaria 359-B/1974 do Ministério da Justiça, que atribuía à DCDP a alçada de ‘planejar, coordenar, executar e controlar as atividades de censura de diversões públicas, em todo território nacional’.²² Para o censor deveria ser incluído “privativamente” após a palavra “controlar”, pois, as autoridades regionais ainda realizavam censura no início dos anos de 1970, inclusive após o processo de centralização do serviço censório.

Com as atividades iniciadas nos anos de 1940, a tradição censória do SCDP, sobretudo no âmbito das questões morais, permite traçar o curso do funcionamento da censura durante a ditadura militar. As memórias de Coriolano Fagundes muito contribuem para o objetivo deste capítulo, proporcionando também maiores esclarecimentos sobre a atividade da censura no âmbito das questões políticas, desde o início dos anos de 1960. De acordo com ele, que foi o primeiro censor nomeado para a censura em Brasília em 1961,

a legislação de censura falava em moral e bons costumes, conteúdo político e violência. [Nosso trabalho era redigido pelo] Decreto 20.493/46, que veio da ditadura Vargas. Acho que por isso dava enfoque ao conteúdo político. E o governo sempre se valeu da censura, os chamados governos democráticos também valeram-se da censura, faziam pressão. Só que a apoteose da censura foi no Governo Militar.²³

E iniciados os governos militares, em novembro de 1964, muito se debateu na imprensa e pelos órgãos censórios de quem era a responsabilidade para a execução de censura. Foi quando a Lei 4.483/1964 determinou ser competência da censura de diversões do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), “quando transponham o âmbito de um Estado”.²⁴ De acordo com Coriolano Fagundes, “embora fosse já pensamento do governo federal trazer para a sua alçada a atividade censória”, o legislador mostrou cuidado com os órgãos estaduais ao editar a norma. As diversões públicas que se “destinasse à exportação para outras unidades federativas” estariam sujeitas ao exame da censura federal.²⁵

¹⁹ O SCDP foi criado na gestão de José Linhares através do Decreto-lei nº 8.462 em 26 de dezembro de 1945. Enquanto o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, regulamentou o SCDP, do Departamento Federal de Segurança Pública, foi a principal legislação utilizada para justificar a ação da censura durante a ditadura militar. E através do Decreto nº 70.665, de 2 de junho de 1972 ocorreu provisoriamente a estrutura do Departamento de Polícia Federal e o SCDP ganhou o caráter de “Divisão”, denominando-se de Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

²⁰ Relatório de atividades anual de 1972 da DCDP, 15/12/1972, RAT.

²¹ Decreto nº 70.655, de 2 de junho de 1972. Alterou em caráter provisório o DPF, entre outras providências.

²² FAGUNDES, Coriolano. Censura & liberdade de expressão. São Paulo: Edital., 1974, p. 85.

²³ KUSHNIR, B. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro, n.7, 2013, p. 322. Disponível em: < <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/depoimento-de-coriolano-de-loyola-cabral-fagundes/>>

²⁴ Lei nº 4.483, de 16 de novembro de 1964, reorganizou o DFSP.

²⁵ FAGUNDES, 1974, p. 83.

Tal solução, com o objetivo de não contrariar [os] interesses da autoridade estadual, sem dúvida alguma não satisfazia o governo central que, sobretudo por razões políticas e de segurança interna, tem [a] necessidade de tomar conhecimento e vetar, sempre que julgar conveniente, as mensagens contrárias aos interesses nacionais, à formação intelectual, moral e cívica do povo, a este eventualmente levadas, em qualquer ponto do território nacional, sob a forma de espetáculo público.²⁶

Em dezembro de 1964, a revista *A Cigarra* questionou se a censura de diversões públicas estava na alçada federal.²⁷ Após o filme *A meia noite levarei sua alma*, de José Mojica Marin, contrariar a decisão de Brasília e ser proibido pela censura do Estado da Guanabara.²⁸ O desencontro das decisões dos órgãos da censura também sofreu intervenção de civis para a Censura ser mais criteriosa ao examinar as diversões públicas. Por exemplo, na proibição do filme *Bebel, garota-propaganda*, após um deputado federal comentar que a obra era ‘um insulto ao Congresso’, por exhibir um personagem que encenava um deputado sendo espancado e atirado no lixo.²⁹

A ação censura foi além dessa violência simbólica, ao proibir as obras culturais e determinar o que podia ser consumido. O filme *Fábula* (ou *Meu lar em Copacabana*, título conhecido no exterior)³⁰, do sueco Arne Sucksdorff, foi alvo da repressão nos primeiros meses do Golpe civil-militar, quando as gravações foram interrompidas pela polícia que prendeu a equipe de filmagem por oito horas. O motivo do ato se deu porque a “história do filme fala em miséria e infância abandonada, assuntos que, divulgados no exterior, poderiam apresentar uma imagem negativa do nosso país”.³¹ Apesar de ter enfrentado esses obstáculos, o filme foi finalizado, mas recebeu a acusação de “promover imagem indesejada do país”, permanecendo

²⁶ Ibid., p. 84.

²⁷ Agradeço a historiadora Beatriz Kushnir pela contribuição ao chamar a minha atenção para tal questão, quando afirmou que a censura sempre esteve sob a alçada federal. Nesse sentido, segundo o censor Coriolano Fagundes, “a censura de espetáculos de diversões públicas foi exercida praticamente pela União” até a criação de Brasília. Assim sendo, coube a antiga capital federal a execução dessa atividade, no caso da Guanabara, onde o SCDP se encontrava estruturado. A nova capital federal (Brasília) precisou lidar com as dificuldades na execução da censura por não haver estrutura e funcionários para a realização do exame censório, fatos esses que dificultaram o processo de centralização da censura, bem como a falta de clareza da Constituição Federal de 1946 em não dizer “se a censura seria exercida por unidades federativas ou pela União, com a tolerância desta, o Estado da Guanabara continuou suas atividades censórias”. Iniciado o ano de 1962, com a tentativa de evitar que a censura continuasse sendo executada pela Guanabara, o ministro da Justiça (Alfredo Nasser) tentou notificar todas as censuras regionais que o DFSP seria responsável pela censura. “Começou então a fase de desentendimento total no que diz respeito à matéria. O SCDP declarava-se único órgão com competência de fazer censura e multava, sobretudo os exibidores de filmes, todo aquele que se submetesse a censura estadual. As polícias estaduais (especialmente da Guanabara e São Paulo, depois imitadas pelas de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás e outras), por seu turno, não desembarçavam programa algum de cinema cujos filmes não houvessem sido liberados por seus respectivos serviços de censura. Isto porque – argumentavam – o poder de polícia é atribuído ao estado-membro, pela Constituição. (...) Além disso, os juizados de menores, encabeçados pelos do Rio e de São Paulo, também começavam a se interessar e a exercer censura. Resultava daí que um filme, era censura pelo governo federal em Brasília, onde pagava taxa, pelo Executivo estadual, que também taxava e, finalmente, pelo Juizado de Menores local”. FAGUNDES, 1974, p. 30-31.

²⁸ A CIGARRA, dezembro de 1964, p. 87, ed. 12.

²⁹ MANCHETE, 16 de dezembro de 1967, p. 161.

³⁰ DESTRI, Luisa, in: Um cineasta sueco em Copacabana, em 15/08/2018, in: < <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-cineasta-sueco-em-copacabana/>> Acesso em: 30/10/2021.

³¹ MANCHETE, 22 de agosto de 1965, p. 94.

em cartaz por apenas uma semana no Rio de Janeiro e ainda enfrentou “ameaças de bomba no cinema onde foi exibido”.³²

O debate sobre a dispersão da censura ganhou outra proporção em 1965, no governo de Humberto Castelo Branco (1964-1967), quando foi publicado o Decreto 56.510³³ com as atribuições dos órgãos descentralizados (Turmas de Censuras de Diversões Públicas) e do órgão de censura federal (SCDP).³⁴ Olhar essa legislação censória, nos proporciona compreender como a censura se estruturou em Brasília e o esforço dos órgãos estaduais para continuar executando as atividades censórias. Os episódios de censura citados pela imprensa, mostram que o curso da censura já se encontrava estabelecido no início do golpe, mas também sinalizou a ação da censura na contramão do proibido, ao liberar obras censuradas antes de 1964. Em 1965, o filme *Canalha em crise*, de Miguel Borges, foi liberado para ser exibido no Rio de Janeiro, após a sua proibição ter ocorrido há mais de dois anos. O motivo do veto foi “por causa das cenas de amor, vividas com todo o realismo por Teresa Raquel e Flávio Migliaccio e porque os bandidos saem ganhando no fim”.³⁵ Outro evento ainda mais curioso aconteceu com a liberação da peça *Álbum de Família*, em 1967, de Nelson Rodrigues, quando conseguiu a aprovação da censura em plena ditadura, após 22 anos do veto.³⁶ O anúncio no periódico *Realidade* melhor explicita esse fato, ao dizer que a peça estava “liberada finalmente pela censura, esta confusão de incestos e taras de uma família, que enlouqueceria o próprio Freud, representa fase inicial, inferior, de Nelson Rodrigues”³⁷,

Mas voltando a nossa atenção para o serviço censório de 1966 e o clamor de civis que exigiam maior controle das diversões. O filme *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, foi proibido em Minas Gerais após ser considerado imoral pelas senhoras mineiras, que estavam insatisfeitas com a exibição do nu da atriz Norma Bengell, representadas pelas Associação das Donas de Casa de Minas Gerais e a Tradicional Família Mineira.³⁸ A interferência de parcela da sociedade para que os filmes e as outras diversões públicas fossem proibidas, foi em decorrência da comunicação estabelecida entre os civis e o Juizado de Menores, a exemplo desse episódio em Minas Gerais e nas ações de Flávio Cavalcanti no Rio de Janeiro.

Em 1966, a *Revista do Rádio* publicou a matéria *Flávio Cavalcanti “colecciona” inimigos* ao falar como o Flávio Cavalcanti³⁹ criticava alguns artistas em seu programa *Um instante, Maestro* da TV Excelsior. O apresentador rasgava as letras musicais, quebrava discos dos “maus letristas” e dos cantores que faziam “interpretações defeituosas”. Esse modo escolhido para tratar os cantores e compositores lhe rendeu alguns desafetos, em sua lista estavam os cantores Roberto Carlos, Nara Leão, Wilson Simonal, Néelson Gonçalves e Roberto Audi, entre os artistas elogiados se encontravam Tom Jobim e Billy Blanco. Flávio Cavalcanti

³² DESTRI, *op. cit.*

³³ Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965. Aprova o regulamento geral do DFSP.

³⁴ FAGUNDES, *op. cit.*, p. 85.

³⁵ A LUTA DEMOCRÁTICA, 1 de dezembro de 1965, p. 4.

³⁶ MANCHETE, 5 de agosto de 1967.

³⁷ REALIDADE, agosto de 1967, p. 22.

³⁸ O CRUZEIRO, 26 de julho de 1966, p. 39.

³⁹ Para mais dados sobre a trajetória de Flávio Cavalcanti, ver: <<https://dicionariompb.com.br/flavio-cavalcanti/dados-artisticos>>; “*Um instante, Maestro! E Flávio Cavalcanti quebrava os discos*. In: Museu da TV, 08/02/2019. Disponível em: <<https://www.museudatv.com.br/um-instante-maestro-e-flavio-cavalcanti-quebrava-os-discos/>>. Acesso em: 22/10/2021; O homem-extremo. Livro aborda relação entre Flávio Cavalcanti e militares e traz de volta personagem controverso que só sabia amar ou odiar, por Gabriela Goulart. In: Jornal do Brasil, 22/08/2001. Acesso em: 23/10/2021 e OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. Nossos comerciais, por favor!: a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca, 2001.

não se envergonhava de sua postura em relação aos artistas criticados, que ele preferia chamar de “contrariados”. Na verdade, isso era motivo de orgulho, por acreditar que as críticas favoreciam alguns artistas. Por exemplo, ele relatou que as críticas feitas a Silvinho permitiram o cantor vender mais discos e que episódio semelhante tinha acontecido com outros artistas, aproveitando o espaço na imprensa para avisar a todos: “se a letra for bonita eu a elogio. Se, calhorda ou imoral, eu rasgarei frente às câmeras!”.⁴⁰

A imoralidade apontada na marcha de carnaval de Roberto Audi, resultou na censura da música. Muito além de uma crítica que partia do seu gosto, presente em sua interpretação pessoal das composições, Flávio Cavalcanti denunciava as canções consideradas impróprias à Censura. Sem nenhum mal-estar com essas denúncias, o apresentador se vangloriava de ter conseguido a proibição de 42 músicas de carnaval. A colaboração dele com o Serviço de Censura ao apontar as músicas que ele acreditava que deveriam ser proibidas, exemplifica a participação da sociedade civil ao requerer maior rigor da censura, além da participação de civis ao enviar cartas à DCDP.⁴¹ Líder de grande audiência na TV brasileira nos anos de 1960, ele também dizia não se incomodar com a pressão que algumas gravadoras faziam em decorrência de suas críticas e muito menos com as lamentações dos seus “contrariados”, que aproveitavam a situação para exibirem a imagem de vítimas e assim, ter maior publicidade e vender mais discos. Em 1967, o cantor Orlando Dias acusou Flávio Cavalcanti de ser o ‘dedo-duro do rádio brasileiro, que outorgou a si o direito de censurar as músicas para o carnaval, passando por cima das autoridades competentes, federais e estaduais’.⁴² A iniciativa de censura não poupou nem mesmo as músicas já liberadas pela Censura, levando-as para um novo exame censório. Tal ação era possível em decorrência da censura realizada pelo do Juizado de Menores⁴³ e da boa relação do apresentador com esse órgão.

Os desencontros dos pareceres entre a censura federal e as censuras estaduais ganhou um novo debate a partir de 1967, quando os serviços foram centralizados em Brasília.⁴⁴ Segundo Coriolano Fagundes, ocorreu uma primeira tentativa de concretizar a centralização de censura através do Decreto-lei nº 43/1966, quando se criou o Instituto Nacional de Cinema (INC) e ficou determinado que a “censura de filmes cinematográficos, para todo o território nacional, tanto para exibição em cinemas, como para exibição em televisão, é da exclusiva competência da União”.⁴⁵ Mas foi com a outorga da Constituição de 1967, artigo 8º, que ficou decidido ser da competência da União a censura de diversões públicas.

Todo o controle da censura tomou maior proporção, sobretudo em 1968, o que levou alguns artistas⁴⁶ protestarem em desacordo com o rigor na liberação de peças e filmes em todo

⁴⁰ REVISTA DO RÁDIO, s/d, 1966, p.16 – edição 864.

⁴¹ Ver: FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, dez. 2002, pp. 251-286.

⁴² A LUTA DEMOCRÁTICA, 11 de janeiro de 1967, p. 7.

⁴³ A execução da censura pelo Juizado de Menores foi motivada pelo recolhimento das taxas cobradas pelos requerentes dos exames censórios. Nesse sentido, também houve a cobrança de taxas da censura pelo governo federal e pelas censuras estaduais. Ver: FAGUNDES, 1974, P. 30-31.

⁴⁴ JORNAL DO BRASIL, 11 de junho de 1968, Caderno B, p. 2. Em 1965, o Tribunal Federal de Recursos determinou que a Censura Federal era a única competente para executar a censura em todo o país e que os estados não podiam realiza-la de forma autônoma. Porém, ainda pode ser visto a realização de censura nos órgãos estaduais nos anos seguintes. Ver: A CIGARRA, janeiro de 1965, p. 87, ed. 01.

⁴⁵ Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Cria o INC, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, entre outras providências.

⁴⁶ Nos atos ocorridos em São Paulo e Rio de Janeiro, participaram Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Marieta Severo, Oduvaldo Vianna Filho, Odete Lara, Claudio Marzo, Fernando Torres, Tônia Carrero, Betty Faria, Ferreira Gullar, Bárbara Heliadora, Eva Wilma, Plínio Marcos, Norma Bengell, entre tantos outros.

país. As manifestações tiveram como objetivo a defesa da cultura e contra a repressão do Estado, assim como:

1º) Liberação dos textos e filmes proibidos pela Censura; 2º) Suspensão da pena imposta à atriz Maria Fernanda; 3º) Descentralização da Censura Federal, permitindo novamente que as delegacias regionais possam emitir alvarás de liberação das peças, válidos para todo o Brasil; 4º) Revogação da atual portaria da Censura e sua reformulação de acordo com os princípios de liberdade de criação artística; 5º) Reorganização do grupo de trabalho encarregado de rever a legislação da Censura, incluindo na sua composição elementos realmente representativos do Teatro e do Cinema; 6º) Revogação da resolução do Instituto Nacional do Cinema que, na prática, cria a censura estética ao Cinema Brasileiro.⁴⁷

As manifestações “cultura contra a censura” exigiam que a censura fosse classificatória e o fim da censura proibitiva, porque essa gerava inúmeros prejuízos financeiros para a classe cultural. Também gerava prejuízos econômicos o alto custo do exame da censura na capital federal, a demora para liberação do certificado e o envio do elenco da peça para o ensaio geral da Censura,⁴⁸ por esse motivo se exigia a descentralização. Os produtores do teatro também argumentavam ser mais fácil o diálogo quando a censura era descentralizada.⁴⁹ Razão que os levavam a pedir que os órgãos estaduais voltassem a realizar a censura de diversões, visto que exigir o fim da censura era mais utópico. Os manifestantes enxergaram uma esperança quando Gama e Silva, ministro da Justiça, alguns dias depois do início dos protestos, disse que o “O teatro é livre!”⁵⁰ e que a censura não mais importunaria.⁵¹ Osaná Rocha, produtor de *Tropeiro, cruzada da esperança*, também relatou ser possível negociar com a Censura para obter a liberação do seu filme em 1964. Inicialmente, esse filme tinha sido liberado em Brasília e proibido pela censura da Guanabara após ter sido considerado imoral.⁵² A autorização foi concedida após o produtor conseguir um acordo com o Serviço de Censura da Guanabara para que as cenas imorais fossem cortadas, o que possibilitou o filme ser autorizado.⁵³

O que podemos perceber diante de todos esses fatos era como o meio cultural buscava lidar com a Censura, para obter a autorização das diversões públicas. Um dos grandes problemas enfrentados por toda a classe artística, sobretudo pela teatral, e pelo empresariado cultural se encontrava na duplicidade da censura e na falta de uniformidade para entender os critérios que permitiriam o requerente obter o certificado de aprovação da sua obra. Miliandre Garcia trata esse processo como um período de “nostalgia” por parte da classe teatral, ao solicitar que a censura teatral voltasse a ser descentralizada após ter ocorrido a transferência das atividades para Brasília.⁵⁴

Houveram momentos que se exigiu a descentralização da Censura, por acreditar que isso possibilitaria a negociação com os censores e consequentemente a liberação das diversões. Mas isso não foi uma decisão unânime, pois ocorreu reclamação da falta de coesão e

⁴⁷ O CRUZEIRO, 24 de fevereiro de 1968, p. 143.

⁴⁸ Idem, 22 de janeiro de 1975, p. 7.

⁴⁹ JORNAL DO BRASIL, 12 de julho de 1968, p. 4.

⁵⁰ O CRUZEIRO, 2 de março de 1968, p. 33.

⁵¹ Ver: GARCIA, Miliandre. As contradições de Gama e Silva na esfera da censura de costumes. In: “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). *op. cit...*

⁵² A LUTA DEMOCRÁTICA, 17 de setembro de 1964.

⁵³ Idem, 22 de setembro de 1964, p. 5.

⁵⁴ GARCIA, 2008, p. 41.

convergência entre as decisões da censura federal e as censuras estaduais assim que o Golpe foi instalado. A descentralização da censura se tornava um grande incômodo quando se necessitava exibir o espetáculo em diferentes estados, necessitando para isso que a decisão de Brasília prevalecesse. Por exemplo, o filme *Asfalto Selvagem* dirigido por J. B. Tanko, uma história de Nelson Rodrigues, foi vetado pela censura da Guanabara por questões morais, ação essa incompreendida, porque o filme já tinha sido liberado pela censura em Brasília.

Nelson Rodrigues considera um absurdo essa dualidade, ‘que só se justificava quando havia divergência entre os Governos da União e da Guanabara’. Estranha que os dois serviços de censura continuem agindo como antigamente, ‘em prejuízo da população carioca, que está deixando de assistir a um filme de qualidade inegáveis que nada tem de imoral, pois reflete a liberdade de criação artística’.⁵⁵

Embora a censura já fosse uma realidade nos anos de 1960, ainda se notou certa liberdade artística, motivo que resultou no debate sobre o florescimento cultural experimentado nesse período. Assim, na segunda metade da década de 1960, Millôr Fernandez fez o seguinte comentário que explicita todo esse cenário cultural: ‘se continuarem permitindo peças como *Liberdade, Liberdade*, vamos acabar caindo em uma democracia’.⁵⁶ A democracia não veio, o teatro não conseguiu a liberdade artística para produzir as peças e a descentralização dos serviços censórios também não aconteceu (nesse momento). Pelo contrário, em julho de 1968, o Chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, tratou sobre a unificação dos critérios de liberação de letras musicais:

serão censuradas exclusivamente na sede do SCDP, em Brasília, DF, podendo as partes dar entrada nos respectivos requerimentos de censura através dos órgãos das delegacias e subdelegacias regionais do Departamento de Polícia Federal nos Estados. Ao requerimento de censura, o autor ou seu procurador deverá anexar original e duas cópias, sem borrão ou rasura, da letra a ser examinada. Após dada a entrada ao requerimento de censura, o SCDP terá 30 (trinta) dias para a tramitação e exame da letra.⁵⁷

Meses depois, em novembro de 1968, o esforço dos governos militares em atualizar a legislação censória a partir dos seus interesses também foi visto na promulgação de inúmeras portarias e de leis, como a Lei nº 5.536/1968 e o Decreto-lei nº 1.077/1970 – que regulamentou a censura prévia de publicações, em livros e periódicos.⁵⁸ A primeira norma de 1968, determinou que a censura de peças teatrais e filmes seria classificatória, com exceção das obras que atentassem contra o regime.⁵⁹ Contudo, a “obra cinematográfica poderá ser exibida em versão integral, apenas com censura classificatória de idade, nas cinematecas e nos cineclubes,

⁵⁵ A LUTA DEMOCRÁTICA, 14 e 15 de junho de 1964, p. 12.

⁵⁶ NAPOLITANTO, Marcos. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 97.

⁵⁷ Ordem de Serviço nº 22/68 – SCDP, 11 de julho de 1968. Determinou os critérios para a censura de letras musicais. Pasta disponível: Ofícios de comunicação e solicitação (CSO) / Arquivo Nacional – BSB.

⁵⁸ Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Regulamentou a censura prévia de publicações na esfera da moral e dos bons costumes. Tal decreto não anulou a Lei 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, que tratava sobre a apreensão de impressos que incitavam a desordem política e social, moral e os bons costumes e da suspensão dos estabelecimentos que não seguissem às normas censórias. Além disso, de acordo com Coriolano Fagundes, foi o Decreto-lei nº 1.077/1970 que promulgou a censura de imprensa. FAGUNDES, 1974, p. 32.

⁵⁹ Artigos 1, 2 e 3 da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Sobre censura de peças teatrais e filmes, também criou o Conselho Superior de Censura (CSC), entre outras providências.

de finalidades culturais”.⁶⁰ As obras seriam proibidas se atentassem contra a segurança nacional, ferissem os princípios éticos ou se manifestassem contrárias aos direitos e garantias individuais – no caso dos princípios éticos, a moral também se enquadrava no interesse em proteger a coletividade.⁶¹

A censura de publicações⁶² passou a ser estruturada a partir da gestão de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), devido ao empenho de Alfredo Buzaid, ministro da Justiça, que se colocava como defensor da moral e dos bons costumes. Ainda nos anos de 1960 ocorreu uma tentativa de controle nesse campo com a Lei nº 5.250 de 1967⁶³, mas só veio a ser consolidada com o Decreto-lei nº 1.077/1970. A diferença para essa norma se encontra na estruturação da censura de publicações sob a jurisdição do SCDP, determinando que caberia a esse órgão examinar a obra e depois enviar o parecer para o ministro da Justiça, então responsável por vetar ou liberar a obra. Diferente do que acontecia com a prática censória das outras diversões que era função do Chefe do SCDP.

Como pode ser notado, as manifestações em defesa da cultura e contra a censura não impediram o enrijecimento da repressão a partir de 1968. Uma matéria da revista *A Cigarra* explicita o cenário que a cultura se encontrava nos anos de ditadura militar, desde os primeiros anos do golpe:

A arte no Brasil, cada vez mais, torna-se marginal, por imposições de uma Censura hostilizante, inepta, arbitrária, e que, com a mais espantosa semcerimônia, mutila peças e filmes, e, simplesmente, proíbe a exibição de obras famosas da literatura brasileira. [...] O que mudou, senhores? Mudou, de mau para pior, a incapacidade e a burrice desses espantalhos da arte e da cultura brasileira. É preciso que o público tome conhecimento disso e não fique alheio a esses atentados que, por incrível que pareça, tem passado despercebidos aos

⁶⁰ Artigo 5º, idem.

⁶¹ O Teatro, por ter alto custo, isso já limitava o público-alvo. Desse modo, “o censor podia ser mais condescendente com espetáculos de palco em geral”; a televisão exige maior rigor pelo número de indivíduos que podia alcançar; no caso do cinema, exigia uma censura “menos liberal”, visto a preocupação com o menor receptor que ainda se encontrava no processo de formação psíquica e intelectual. FAGUNDES, 1974, p. 143 e seg.

⁶² A pesquisa de Douglas Attila Marcelino tem como objeto de pesquisa a censura de livros abordando a atuação das censuras de costumes e política. A censura de publicações foi instituída nos anos de 1970 e apresentou o auge de controle na gestão do ministro da Justiça Armando Falcão (1974-1979) – período que também demarcou grande ação de censura política, quando a DCDP manifestou preocupação na defesa da segurança nacional. A censura política de livros apresentou algumas particularidades: amparada na Lei de Segurança Nacional, após passar pela análise da DCDP precisava do parecer do Ministério da Justiça, onde respaldado por argumentos jurídicos deveria realizar a proibição da publicação. Falcão se empenhou em tornar mais rigorosa a censura de publicações em 1975, pedindo a colaboração de outras instâncias do governo para executar tal serviço – por exemplo, do SNI. Entre as questões levantadas por ele, encontrava-se a entrada de publicações estrangeiras por acreditar que ameaçavam à moralidade brasileira e de tons subversivos. Nisso a censura prévia se tornava frágil por realizar sob publicações já comercializadas e para evitar que as obras impróprias continuassem circulando, utilizou-se o Decreto nº 9085/1946 para suspender as atividades de estabelecimentos que não estavam de acordo com as normas, ou seja, que comercializassem obras contrárias à coletividade, ordem pública, moral e bons costumes. O final da década de 1970 demarcou as tentativas de tornar a censura de conteúdos políticos mais eficiente em livros e revistas, sendo ainda utilizada a moralidade como justificativa para a proibição. Em 1980, ocorreu a suspensão de censura prévia as publicações no âmbito moral e costumes. Tal ato não significou o fim do controle da DCDP, pois continuou sendo obrigatório o envio de publicações para fins de registro. Segundo Marcelino, “embora essa prerrogativa pareça irrelevante, ela foi bastante utilizada para controle, tornando-se um mecanismo do qual a DCDP não queria abrir mão”. Ver: MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos: Censura de livros e diversões públicas nos anos de 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

⁶³ Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. De acordo com essa Lei, regulamentava a liberdade de manifestação do pensamento e de informação.

poderes oficiais encarregados de zelar pela Educação e pela Cultura em nosso país.⁶⁴

A democracia não veio, o teatro não conseguiu a liberdade artística para produzir as peças e a descentralização dos serviços censórios também não aconteceu em 1968. O que se viu acontecer foi a promulgação do AI-5 com a suspensão dos direitos políticos, maior rigor da censura, prisões, tortura e exílio. Mas a discussão sobre descentralização não parou com o AI-5, em 1970 o Chefe de Censura, Wilson Aguiar, declarou que retirar a competência dos serviços censórios de Brasília era “absolutamente inviável”.⁶⁵

Em 1975, Rogério Nunes, diretor do DCDP, determinou a descentralização da censura teatral. Com isso, inicialmente, ficou decidido que a censura poderia ser realizada nas estaduais do Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse sentido, segundo Miliandre Garcia:

(...) a censura em Brasília transferia o exame de peças teatrais para os dois estados com maior volume de trabalho e corpo técnico especializado, mas não abdicava de exercer o controle nacional da produção teatral, seja através da manutenção de arquivo com cópias de textos, pareceres e relatórios ou da emissão do certificado de censura definitivo.⁶⁶

No âmbito da censura musical, em 8 de janeiro de 1980, José Vieira Madeira, o diretor da DCDP relatou que a gravadora Polygram “valendo-se da descentralização” solicitou a liberação das letras musicais da peça *Ópera do Malandro* no SCDP de São Paulo. E anexou a liberação do espetáculo aprovado no Rio de Janeiro para obter a autorização para a trilha sonora. Na visão da Censura, “a empresa, intencionalmente, solicitou a liberação da trilha musical de todo o espetáculo que, forçosamente, teria sido feito, mantendo-se a impropriedade da peça. Mas, ao contrário, apresentou as letras isoladamente, embora já carimbadas no SR/RJ”.⁶⁷ As músicas foram liberadas em São Paulo, mas tal ato não deixou o diretor da DCDP satisfeito:

deveria o técnico de censura, encarregado do exame, tido o cuidado de solicitar mais documentos. Entretanto o sistema de aprovação de letras musicais vinha demonstrando falhas face a sua descentralização, fato esse que será agora corrigido com a centralização na Sede da DCDP, evitando-se burlas como essa, onde não se pode responsabilizar somente o TC [técnico de censura], mas toda a estrutura em utilização.⁶⁸

A Censura buscou impedir que o desencontro de decisões entre os órgãos fosse uma prática censória, buscando também informações dos artistas com outras instituições e a tentativa de criar dificuldades para que determinada obra proibida fosse liberada através de recursos. Houve solicitação para que o Conselho de Segurança Nacional pudesse interferir a favor do Departamento de Polícia Federal (DPF) e não permitir que as programações consideradas subversivas e pornográficas, conseguissem a liberação após a proibição na DCDP. A Justiça permitiu em certos casos que as peças teatrais conseguissem a reconsideração do proibido e fossem liberadas após o recurso jurídico. Para Raul Lopez Munhoz, diretor-geral (em exercício)

⁶⁴ A CIGARRA, de setembro de 1966, p. 80, ed. 9.

⁶⁵ JORNAL DO BRASIL, 28 de abril de 1970, Caderno B, p. 3.

⁶⁶ GARCIA, 2008, p. 190.

⁶⁷ Ofício n. 03/80-DCDP, do Diretor da DCDP ao Chefe de Gabinete, 08/01/1980, CSO, p. 1.

⁶⁸ Idem, p.1-2.

do DPF, esse tipo de ação causava “desprestígio do órgão censório, favorecendo os grupos teatrais interessados na baderna e na subversão”.⁶⁹ Munhoz solicitou a colaboração do Serviço Nacional de Informações (SNI) para que a peça teatral *Roda Viva* não fosse liberada, o que a levou a ser considerada imprópria. Ele acreditava que as peças proibidas pelo SCDP, ao serem liberadas através de recursos colocavam em risco a “ordem pública, visto que eram subversivas e pornográficas”.⁷⁰ Por esse motivo, se precavia ao denunciar de antemão as obras que se encontravam no processo de utilizar este pedido.

A comunicação da Censura com outros órgãos também se deu na vigilância de artistas suspeitos, com a elaboração de dossiês e fichas dos opositores da ditadura militar. Foi assim que o SCDP solicitou a ficha do cantor Sérgio Ricardo na Divisão de Ordem Política e Social (DOPS), em decorrência de sua canção *Dia de graça* ser lida como subversiva pela Censura.⁷¹ No entanto, conforme Maika Carocha explicitou, não apenas os temas estritamente políticos foram motivos de vigilância, por exemplo, a cantora Ângela Rô Rô foi vigiada e fichada no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) por causa de questões morais.⁷²

Embora os temas considerados contestatórios e subversivos demandassem maior atenção da censura durante a ditadura militar, vimos que as questões morais também resultaram no veto de obras pelo SCDP/DCDP. A historiografia por muito tempo contribuiu para a imagem de que a censura musical se dava estritamente no âmbito das questões políticas, para isso a MPB foi o segmento musical preferido em muitos estudos.⁷³ A MPB ficou relacionada à censura política com suas canções contestatórias, sendo utilizada como elemento de resistência e oposição à ditadura militar. Para o historiador Douglas Âttila Marcelino, a própria origem da MPB talvez explique a razão disso, por ela estar associada à música política. Além disso, a “construção de uma memória que somente privilegia a dimensão política da censura”⁷⁴ e os artistas deste gênero musical, reforçou o imaginário de que apenas eram censuradas as composições políticas. No entanto, vale enfatizar que os cantores da não-MPB também foram censurados, artistas que não se encontravam relacionados com a música engajada, nem com o círculo de artistas da MPB, que tinham temas comportamentais mais recorrentes em suas composições.⁷⁵

⁶⁹ Ofício n. 381/68, do Diretor-geral do DPF ao Secretário do Conselho de Segurança Nacional, 09/10/1968, ISI.

⁷⁰ Ofício n.382/68-SCDP, do Diretor-Geral do DPF ao Chefe do SNI, 09/10/1968, CSO.

⁷¹ Ofício n. 393/68-SCDP, do Chefe do SCDP ao Diretor do DOPS, 16/10/1968, ISI.

⁷² CAROCHA, *op. cit.*, p. 44.

⁷³ A obra *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)* de Alberto Moby Ribeiro da Silva, originalmente sua dissertação defendida em 1993, faz uma abordagem sobre a censura da música popular no Estado Novo e na Ditadura Militar, comparando esses dois períodos históricos. A obra é um exemplo de trabalho historiográfico que valorizou a perspectiva que destaca a dimensão política da censura na MPB e destacou as composições com conteúdo político-ideológico. Assim, contribuiu a cristalização de uma memória da resistência deste meio musical. O estudo trata da atuação da Censura com o objetivo de apresentar o que levava o Estado a censurar determinada canção, os pontos em comum e as diferenças entre os dois recortes escolhidos. Também mostra que ambos os regimes apresentaram projetos no campo da música popular com suas especificidades e a ação da Censura se deu após o Estado reconhecer a importância dela. Desse modo, discorre sobre as “relações entre Censura e música”. Ver: SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal Fechado: a música popular sob censura (1937-45/ 1969-78)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê 2007, 2007.

⁷⁴ MARCELINO, 2001, p. 26

⁷⁵ Ver: ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: a música popular cafon e a ditadura militar*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015. Paulo César Araújo realizou um estudo na contramão de muitas pesquisas historiográficas, que se debruçaram no campo da MPB, optando por abordar sobre a censura e a música “brega”. O historiador expõe que os cantores populares também contribuíram com canções contestatórias e sócio-políticas para os movimentos ocorridos durante esse período, que eram um reflexo da marginalização e classe de origem desses artistas. As dificuldades enfrentadas desde a infância são retratadas em suas canções, como o autoritarismo

Viu-se a cooptação de artistas de esquerda pela indústria cultural, vinculados a grandes empresas de comunicação durante a ditadura. O “florescimento cultural” de esquerda, manteve-se no mercado em decorrência da demanda de público consumidor, oriundo da classe média intelectualizada, que buscava por esses produtos mesmo sob intensa repressão.⁷⁶ Foram esses produtos que receberam maior atenção dos censores, o que não significa aqui dizer a ausência da verificação de outros segmentos. Mas, de acordo com a própria Censura, “observada a persistência de certos produtores e diretores esquerdistas, algumas das quais produzidas com recursos cedidos por órgãos do próprio governo da Revolução e de estabelecimentos bancários particulares e estatais”.⁷⁷

1.2) Censores: quadro de funcionários, formação e função

Todo esse conjunto de legislação foi utilizado para construir o aparelhamento repressivo da ditadura militar. De acordo com Beatriz Kushnir, sempre ocorreu a necessidade de reformular a legislação e a atividade da censura durante esse período. A promulgação de portarias, leis e decretos refletiram essa necessidade e os interesses dos militares na manutenção do controle das diversões e da imprensa. Para isso, “a postura de vigiar e reprimir, nesse parâmetro, teve (e tem) a intenção de manter uma (imaginária) harmonia social”.⁷⁸ O anseio em tornar a censura eficiente e eliminar o perigo que pudesse causar a desordem social e política no país, fizeram com que o SCDP/DCDP se mantivesse em vigilância. Assim, cobrando dos censores uma “ação mais enérgica contra os que desejam promover a subversão social por impactos negativos lançados na mente da juventude, utilizando-se de peças teatrais, filmes cinematográficos ou publicações”.⁷⁹ O fundo documental da DCDP também demonstra que havia a preocupação com uma nova legislação que atendesse as demandas geradas pelo serviço de censura.⁸⁰ No entanto, o Decreto 20.493/1946, utilizado majoritariamente nos serviços censórios, foi considerado obsoleto para a conjuntura da ditadura militar pelos dirigentes da Censura. A falta de uniformidade censória, segundo Moacyr Coelho, diretor da DCDP, impactava no parecer dos censores. Isso porque os “critérios variam de acordo com a opinião pessoal, a formação moral ou intelectual de cada servidor”.⁸¹

e a segregação social. Assim sendo, a abordagem da injustiça social nas obras comprovava que o gênero musical não estava alheio à política e que os cantores bregas não eram conformistas, muito menos alienados. Na visão de Araújo, uma canção política não seria fundamentalmente revolucionária, podendo a mesma abordar assuntos de “críticas sociais e de costumes”. O historiador defende que a música brega também teve uma abordagem política, mas sem o reconhecimento da MPB e do seu público. As questões abordadas na pesquisa também permitem compreender o lugar social no qual a música popular estava inserida, o silenciamento da historiografia diante desse gênero musical, a atividade da censura oficial e a não-oficial exercida pelo público e pela esquerda. Além disso, demonstra que ocorreu um favorecimento à artistas preferidos pela elite, sobretudo da MPB, ignorando os cantores e compositores populares.

⁷⁶ Ver: NAPOLITANO, Marcos. Políticas culturais, Estado e sociedade nos anos 1970. In: *Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

⁷⁷ Ofício n. 530/69-SCDP, do Diretor-Geral do DPF ao ministro de Estado da Justiça, 30/09/1969, CSO.

⁷⁸ KUSHNIR, 2012, p. 35.

⁷⁹ Ofício n. 793/76-DCDP, correspondência enviada ao ministro da Justiça Armando Falcão, 29/06/1976, RAT.

⁸⁰ Ofício n. 057/78-DCDP, do Diretor da DCDP ao Presidente da República, 31/01/1978, CSO.

⁸¹ Ibid.

Os diretores da DCDP frequentemente relatavam a falta de censores para a realização das atividades da censura, embora eles sugerissem o número ideal de servidores, esse número nunca foi alcançado. A demanda de serviços da censura aumentou no decorrer da ditadura, muito em decorrência da ampliação de diversões que seriam examinadas. Mas o quadro de censores para executar as atividades não acompanhou o mesmo ritmo.⁸² Coriolano Fagundes ao ser questionado por Beatriz Kushnir sobre a quantidade de censores que atuaram de 1961 até 1988, respondeu:

Lá no clímax, tinha uns 250 censores no Brasil todo. Hoje [1998], tem uns 70 em atividade. Em Brasília, tinha concentrado uns 150, eu acho. O trabalho pesado mesmo era em Brasília porque eles obrigavam as televisões, os produtores e importadores de filmes a trazerem esses produtos para serem examinados aqui. Havia um fluxo de filmes, [que obrigava o departamento de] Censura [a ter] ali embaixo, [no subsolo do prédio], uma cabine de 35 mm. Eram pelo menos quatro filmes [examinados] por dia. Além dessa sala de projeção grande, [por] Brasília [ser] uma cidade atípica, [Capital Federal], houve um tempo em que esses filmes chegavam aqui, [refiro-me] as grandes produções, e [o departamento de] Censura fazia a sessão de cinema para a elite brasileira. Eram disputadíssimos os convites do [departamento de] Censura. Era uma questão de *status*, vinha todo mundo ver, em primeiríssima pré-estreia.⁸³

A falta de funcionários para realizar a fiscalização das casas de diversões também foi um problema vivenciado pela Censura. De acordo com Moacyr Coelho, então diretor do DCDP em 1976:

Conhecedora desse aspecto do problema, a DCDP procura, em muitos casos, recorrer a cortes, mandar proceder remontagens, determinar alterações, para buscar, dentro da legislação em vigor, condições de autorizar a colocação do produto nacional no mercado interno. Ocorre que pela falta de pessoal para fiscalizar todas as casas de espetáculos existentes no território nacional é comum a inobservância desses cortes, por parte dos exibidores, motivando as reclamações chegadas ao conhecimento das autoridades superiores. Como a multa para esse tipo de infração é atualmente insignificante, variando, conforme dito anteriormente, entre Cr\$ 0,10 e Cr\$ 5,00, os exibidores preferem desrespeitar as determinações censórias e pagar a multa, buscando alcançar maior resultado de bilheteria.⁸⁴

⁸² Os anos se passaram e o número de censores oscilou sem jamais atingir a meta autorizada de aumentar o quadro pessoal de 30 censores para 50 em 1972. Assim, nos anos seguintes se seguiu o quadro de funcionários tendo baixas e altas. Apenas em 1974, ao falar da década de 1970, o quadro pessoal teve um significativo crescimento. A DCDP contava com 34 censores no início do ano e conseguiu alcançar o total de 54, esse cenário foi possível devido ao Curso de Transformação realizado pela Academia Nacional de Polícia. Apesar disso, ainda não estava dentro do ideal de 147 censores solicitados para a realização da censura em relatórios do Diretor da instituição. Em 1975, o órgão apresentou uma diminuição de censores, sendo informado que 46 realizavam a censura. O ano de 1976 começou sem alteração, mas chegou a 36 censores no final do ano. Essa redução foi em decorrência da reprovação no exame psicotécnico de alguns censores e na transferência de outros 3 para a Superintendência Regional do Distrito Federal, nos anos seguintes: 48 censores em 1977, 45 em 1978 e 48 em 1980. Ver: Relatório de atividades anual da DCDP de 1974, 13/12/1974, RAT; Relatório de atividades anual da DCDP de 1975, 15/01/1976, RAT e Relatório de atividades anual da DCDP de 1976, 17/01/1977, RAT.

⁸³ KUSHNIR, 2013, 324.

⁸⁴ Ofício n. 793/76-DCDP, correspondência enviada ao ministro da Justiça Armando Falcão, 29/06/1976, RAT, p. 3.

Nesse sentido, em 1970, foi publicado no *Jornal do Brasil* uma estimativa do quadro ideal de funcionários que a censura deveria ter:

para atender às suas atuais preocupações com a moral pública, o Serviço de Censura Federal precisa de 120 censores com nível universitário e 400 fiscais. Mas só tem 17, sendo quatro emprestados pelo Estado da Guanabara. Em Brasília, centro das decisões, só havia quatro funcionários durante a semana passada. (...) o presidente Médici autorizará a contratação, por sete meses, de 30 censores e 100 fiscais.⁸⁵

Durante a atuação da DCDP foi sobrecorrente a reclamação das condições que os funcionários enfrentavam para a realização de suas atividades. As péssimas instalações prediais onde funcionava a Censura, seja no órgão central ou nos regionais, eram motivo de constante crítica dos chefes dos departamentos. No entanto, após detalhar a situação precária enfrentada nos seus locais de trabalho, os funcionários sempre falavam da eficiência na realização da censura, enfatizando que isso muitas vezes acontecia graças ao empenho de seus superiores. Os obstáculos não se restringiam apenas a falta de pessoal, mas também na falta de equipamentos e instalações adequadas para o serviço de censura e, com o passar do tempo, a demanda da censura cresceu cada vez mais.⁸⁶ O cenário mudou quando foi inaugurada a sede da DCDP, deixando de funcionar no 3º do Edifício do BNDE e a partir disso, não encontrei mais nenhuma reclamação documentada a partir de 1978.⁸⁷

A principal atividade exercida pelo do censor abarrotava a Censura com inúmeras diversões que deviam ser verificadas e ainda surgiam as funções extras, por exemplo, a cobrança de direito autoral das diversões públicas.⁸⁸ Mas era a emissão de certificados da censura que causava o “estrangulamento do complexo burocrático”. A solução encontrada para reverter esse quadro e evitar o acúmulo de trabalho, foi tornar a censura mais eficiente com o fornecimento de um documento em branco, que seria preenchido pelo requerente do exame da censura. A partir disso, diminuiu a quantidade de reclamações pela demora em obter o certificado da censura, liberado junto com o filme censurado.⁸⁹ Quando os dirigentes passaram a pensar em outras estratégias para desafogar a Censura, foi proposta a descentralização da censura teatral. A solução sugerida foi orientar que as peças teatrais da Guanabara deveriam dar entrada na TCDP/GB, tendo os textos e ensaios verificados pelos censores desse órgão e apenas depois os pareceres seriam encaminhados para a obtenção do certificado na Censura Federal. Essa tática de descentralização da censura teatral foi um recurso encontrado para agilizar o exame das peças teatrais e diminuir o trabalho dos censores federais.⁹⁰

Mesmo com a constante falta de censores para executar as atividades da censura, os serviços oferecidos pelos órgãos estaduais e federal foram mantidos até a outorga da Constituição Federal de 1988. Beatriz Kushnir debruça-se sobre essa questão ao falar como a censura se manteve eficiente, mesmo com a baixa de funcionários. Para isso, a historiadora

⁸⁵ JORNAL DO BRASIL, maio de 1970. Apud Beatriz Kushnir, 2004, p. 113.

⁸⁶ Relatório de atividades anual da DCDP de 1973, 15/03/1974, RAT.

⁸⁷ Relatório de atividades anual da DCDP de 1977, 16/01/1978, RAT.

⁸⁸ Ofício n. 532/69, do Chefe substituto do SCDP ao Diretor da Divisão de Operações do DPF, 21/11/1969, RAT. Sobre a cobrança de direitos autorais, ver: CAROCHA, 2007, p.73.

⁸⁹ Relatório de atividades anual de 1972 da DCDP, 15/12/1972, RAT.

⁹⁰ Relatório de atividades da TCDP/GB enviado pelo Censor Carlos Lúcio Menezes ao Chefe da SCDP, 27/03/1971, RAT.

apresenta a experiência de Wilson de Queiroz Garcia, que atuou como diretor na Censura do Estado da Guanabara (1974 a 1977), diz que o censor-jornalista

compunha uma engrenagem que explica por que a censura podia contar com um número reduzido de censores. De forma semelhante as diretrizes da autocensura que a grande imprensa instituiu para si, algumas empresas de comunicação foram além e montaram um aparato paralelo que lhes garantisse não ter problemas com o governo nessa seara. Para tal, por exemplo, Queiroz Garcia expõe o que ocorreu na Rede Globo, substituindo um colega, censor aposentado.⁹¹

A contratação de ex-censores pela Rede Globo surgiu como uma estratégia para lidar com o Serviço de Censura, com a finalidade em ter suas programações aprovadas e, como Kushnir citou, o uso da autocensura também se fez presente durante o controle das diversões públicas e da imprensa. Ao contrário da tese da historiadora, que trata a autocensura como uma forma de colaboracionismo dos jornalistas no período de censura à imprensa, no caso da música, entendo que a adoção da autocensura foi uma tática encontrada pelo o artista, para continuar ativo no mercado fonográfico e cumprir o contrato que tinha com sua gravadora.

Deste modo, voltando para o debate aqui proposto, por muito tempo permeou no imaginário coletivo que a formação dos censores era estulta. Ainda mais quando não se compreendia os motivos da Censura para vetar determinadas obras, mas esses funcionários públicos foram preparados para exercer tal ofício. Para Beatriz Kushnir, nos estudos sobre a censura na ditadura, “criou-se que o censor é um tirano, um algoz, ou é incompetente, um despreparado intelectualmente para a função”⁹², mas:

Os censores eram, portanto, a expressão de uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante à de muitos outros brasileiros. Nesse sentido, o governo que os empregava definia as exigências relativas ao seu perfil. Nem sempre as demandas do Estado quanto ao trabalho por eles executado confluíram com as de outros estratos dessa mesma sociedade. No âmago desse desencontro, a imagem do censor incapaz fortaleceu-se ante o absurdo, para quem preza a liberdade de expressão, das ordens que cumpriam. Esses funcionários públicos foram sempre executores de medidas, nunca os seus formuladores.⁹³

As reflexões de Coriolano Fagundes são explicativas e nos permite entender sobre a formação dos censores e dos profissionais civis, que realizavam os cursos internos para aqueles que seriam responsáveis pela censura de diversões públicas. Inclusive, muitas vezes esses seriam as próprias vítimas desses agentes da censura, que eles contribuía na formação:

Tínhamos [cursos] de cinema, de teatro [ministrado pelo] pessoal de teatro, atrizes, diretores. Mas [os professores] não vinham por convívio com a censura, não. Eles vinham com a esperança de uma censura mais arejada, mais bem preparada, maior conhecedora de teatro. Vinham com o intuito de obter censores mais bem preparados para o exercício. [Neste sentido,] a Censura se consolidou como um órgão que zelava pelo bem-estar do menor, pela moral política e intelectual. Ela começou voltada para isso. A situação nova foi no Governo Militar, quiseram que ela voltasse às características que já tivera

⁹¹ KUSHNIR, 2004, p. 115.

⁹² KUSHNIR, 2012, p. 38.

⁹³ Ibid., p. 23.

durante o governo Vargas, no Estado Novo. Em síntese é isso. E a Censura funcionou até o advento da Nova República, quando os civis recuperaram o poder. Aí se extingue a censura à imprensa e o ministro [Lyra] veio com a ideia de extinguir a censura.⁹⁴

Os censores eram ensinados a executar a censura com as técnicas utilizadas na produção de um filme cinematográfico e das outras diversões. A Lei nº 5.536/1968 definiu a profissão e a formação necessária para ocupar tal cargo na Censura, ao determinar no artigo 14, “fica alterada para Técnico de Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, Código PF-101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal”. Para isto, o técnico de censura deveria ter diploma em curso superior de “Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia”.⁹⁵ Nesse momento de organização da Censura, além de formação universitária especificada em lei, os censores também tiveram outros cursos internos para completar a formação técnica e, no início dos anos de 1970, passou-se a ser realizado concurso público como critério para ocupar o cargo.

Na análise de Coriolano Fagundes⁹⁶ “censurar é examinar e classificar, dentro de determinada faixa etária, o espetáculo de diversão pública”, seguindo o que estava previsto no regulamento do SCDP, proteger o indivíduo contra obras que pudessem afetar a sua “formação intelectual, psíquica, moral e cívica”.⁹⁷ O Estado justificava ter como objetivo cuidar do menor para que este tivesse uma “boa formação” ao impedir o seu acesso aos conteúdos de violência, sexo e doutrinação política, não podendo o interesse individual sobrepor o coletivo. “Conseqüentemente, ao classificar o espetáculo, o censor está selecionando-o para determinada categoria de público, contribuindo, em última análise, para a educação popular”.⁹⁸ Entre as atividades realizadas pelo técnico de censura, estava a função de fiscalizar as diversões públicas e elaborar os relatórios de suas atividades direcionados ao Chefe de Censura, informando as programações e as casas verificadas. Conforme Beatriz Kushnir, ao definir essa profissão:

o censor é o que pratica o ato censório, o crítico, o julgador, o funcionário público encarregado da revisão e dos cortes de obras literárias e artísticas ou do exame dos meios de comunicação de massa (jornais, rádio, TV e outros). O seu papel também é apreendido como o defensor, guardião, vigilante e zelador.⁹⁹

Além disso, é importante esclarecer uma definição que muitas vezes não é tão óbvia sobre o que poderia significar uma obra estar censurada. De acordo com as experiências de Coriolano Fagundes, o “censurado é um termo mais abrangente do que proibido. Por exemplo, tem uma cena que você manda excluir, esse filme está censurado, embora ele seja liberado. [Apenas] não vão ver esse filme no país na versão integral”.¹⁰⁰ Ou seja, dizer que uma diversão

⁹⁴ Idem, 2013, p. 323-324.

⁹⁵ Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de peças teatrais e filmes, também cria o Conselho Superior de Censura (CSC), entre outras providências.

⁹⁶ A historiadora Beatriz Kushnir apresenta a trajetória dos censores e ex-diretores da Divisão de Censura, Coriolano de Loyola Fagundes e de Solange Hernandez em: KUSHNIR, B. The end: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. Proj. História, São Paulo, (29) tomo 1, p. 107-124, dez. 2004. Disponível em: << <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9948/7388>>>

⁹⁷ FAGUNDES, Coriolano. Censura & liberdade de expressão. São Paulo: Edital. 1974, p. 137.

⁹⁸ Idem, p. 138-139.

⁹⁹ KUSHNIR, 2004, p. 108.

¹⁰⁰ Idem, 2013, p. 314.

havia sido censurada podia significar que tinha sido examinada pelos órgãos censórios e não necessariamente que ela foi proibida.

Em tese, o censor deveria ser objetivo no exame censório, não analisar uma obra nos seus preceitos pessoais, mas sim em defesa da coletividade. Devendo-se atentar ao local de apresentação do espetáculo, pois, o público alvo também podia vir a determinar o nível de censura e isso se deu desde os primeiros meses do Golpe civil-militar.¹⁰¹ Como ocorreu com a peça teatral *O anjo do meu marido*, de Téo Drummond, proibida para a televisão pelo SCDP da Guanabara.¹⁰² Em 1965, a matéria “*Mais uma burrice*” publicada no jornal *A Luta Democrática*, noticiou:

A censura, querendo ser sabida, mas desonesta consigo mesma, proibiu a apresentação da peça ‘Brasil pede Passagem’ com roteiro marcada nas manchetes publicadas nos jornais. Ora, o que já foi publicado nos jornais, como pode ser censurado num ‘show’? viram só que burrice? E temos outra maior ainda para contar. O ‘show’ Opinião, que tanto sucesso fez no Teatro de Arena, com Zé Kéti, Nara Leão e João do Vale, virou disco, o que era lógico, pois as músicas ali apresentadas e cantadas foram da melhor safra de 65. Mas o que não se esperava era que a censura, só agora, pudesse achar que Opinião cheire a subversivo. Pois, foi o que alegaram para vetarem a venda do disco. Vão ser burros assim no inferno.¹⁰³

O controle da censura se tornaria mais rigoroso se o espetáculo ou programação cultural atingisse um maior número de espectadores. Não havia a garantia de que uma obra liberada pela censura, teria novo certificado se esta fosse exibida em espaço diferente do autorizado inicialmente. Foi o que se viu com algumas peças de teatro aprovadas pela censura, porque o espetáculo atingiria um público mais restrito. Porém, quando requerido a liberação para ser transmitido na televisão, o programa foi proibido pelo SCDP por atingir maior público. Assim como ocorreu com a televisão, a Censura também demandou o mesmo cuidado com as programações que seriam divulgadas na rádio, por “atingirem maior camada da população”.¹⁰⁴ O humorista Costinha¹⁰⁵ se torna um excelente exemplo para a compreensão de como isso ocorria, quando ele foi alvo da censura e enfrentou obstáculos para atuar, embora conseguisse fazê-lo no teatro, o cenário era diferente na televisão a ponto de ser proibido pela censura de trabalhar.¹⁰⁶

Costinha teve problemas com a Censura carioca, resultando em suspensão de suas atividades artísticas em teatros e boates. Mas, de algum modo, isso contribuiu para que o público fosse instigado a conhecer seus espetáculos em São Paulo. Ele chegou a comentar que “seu melhor amigo é o pessoal da Censura do Rio”, importante para o seu sucesso em 1965.¹⁰⁷ Não foi a primeira vez que o humorista teve problemas com os órgãos censórios. Em junho de

¹⁰¹ A pesquisa de Creuza Berg aborda sobre a mentalidade militar e o impacto disso na censura de diversões públicas. A historiadora apresenta uma visão da censura tecnicista, padronizada na segurança nacional e como isso refletiu nas expressões artísticas e culturais durante a ditadura militar. Ver: BERG, Creuza. Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EdUFSCar, 2002.

¹⁰² A LUTA DEMOCRÁTICA, 15 de maio de 1964, p. 4.

¹⁰³ Idem, 24 e 25 de outubro de 1965, p. 3.

¹⁰⁴ A LUTA DEMOCRÁTICA, 26 de abril de 1968, p. 7.

¹⁰⁵ Para mais informações sobre a vida de Lírio Mario da Costa, conhecido como Costinha, ver: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/costinha-comediante-das-caretas-palavroes-foi-censurado-pela-ditadura-22519544>> Acesso: 25/10/2021.

¹⁰⁶ A LUTA DEMOCRÁTICA, 10 e 11 de outubro de 1965, segundo caderno, p. 15.

¹⁰⁷ REVISTA DO RÁDIO, /d, 1965, p. 18, edição 827.

1964, Costinha foi suspenso por 90 dias pelo SCDP/RJ, que justificou a penalidade em decorrência do atentado à moral, ao utilizar expressões e gestos contrários ao regime vigente quando se apresentou no programa *Viva o Vovô Deville* (TV Excelsior).¹⁰⁸ O produtor desse programa também recebeu advertência da censura, enquanto outro humorista também contratado pela TV Excelsior, Walter Stuart foi multado no valor de 40 mil cruzeiros. Em 1966, a censura passou a ser mais rigorosa com Costinha, levando-o a pedir clemência e dizer que não entendia o que estava acontecendo:

Vejo que estou sendo mal interpretado... Fiz um exame de consciência e cheguei à conclusão de que ganhei uma fama de deturpar os tipos que caracterizo e pago por isso. Saibam todos que ao entrar no palco, não tenho outro intuito, senão o de divertir o público que me assiste. Porém, levando uma diversão pura. Não quero nem de longe ferir uma pessoa que gosta de me ver. E, se falo que é uma diversão pura é porque sei perfeitamente, que tenho um grande público infantil. (...) Atiram contra mim uma culpa, que julgo não ser, pelo menos, exclusivamente minha. Está claro que acato qualquer crítica, com respeito muito as determinações da Censura¹⁰⁹

A censura como um catalisador de público não foi vista apenas nos espetáculos de humor, como destacado na fala de Costinha em 1965. A peça *A navalha da carne*, de Plínio Salgado, fez enorme sucesso no início do ano de 1968. O teatrólogo relacionou isso à ação da censura, que após criar muito caso para aprovar a peça, instigou o público a querer assisti-la. Também porque o espetáculo chegou a ser anteriormente proibido pelo SCDP/SP, ao considerar que a ‘peça é pornográfica e subversiva, contém sequências obscenas, termos torpes, é desprovida de mensagem construtiva, de sanções e impulsos legítimos’. Após intervenção do General Silvio Correia de Andrade, delegado regional da Polícia Federal de São Paulo, a peça foi liberada para apresentação e divulgação por ‘traduzir em tristes problemas sociais uma mensagem construtiva de alta significação’.¹¹⁰

O cantor e humorista Ary Toledo¹¹¹ teve problemas com a censura para divulgar a canção *Liberdade*, feita em parceria com Jô Soares. No dia 2 de julho de 1966, a revista *Manchete* relatou que o artista era o Bob Dylan brasileiro, que fazia músicas de protestos ao cantar as mazelas do povo e que até aquele momento nenhum problema dele com a censura tinha sido registrado. O mesmo editorial informou que o artista estava triste por pensar que as suas canções de protestos não eram recepcionadas do modo que ele esperava, porém, com a proibição da canção, Ary Toledo desabafou que finalmente a censura tinha entendido como o seu “protesto é eficaz”.¹¹²

1.3) A sociedade civil e a censura de diversões públicas

Através da atividade exercida pelo censor, agente da repressão e do autoritarismo do Estado, é possível construir a trajetória da censura brasileira. Era esse funcionário público quem

¹⁰⁸ A LUTA DEMOCRÁTICA, 4 de junho de 1964, p. 1.

¹⁰⁹ REVISTA DO RÁDIO, s/d, 1966, p. 16, edição 860.

¹¹⁰ MANCHETE, 3 de fevereiro de 1968, p. 138-142.

¹¹¹ Ary Christoni de Toledo é um cantor, compositor, humorista e teatrólogo. Ver: <https://dicionariompb.com.br/ary-toledo>.

¹¹² MANCHETE, 2 de julho de 1966, p. 34.

determinava o que era digno de permissão ou de veto a partir da legislação censória então vigente, impedindo que a sociedade tivesse a liberdade de escolha e decisão do seu próprio consumo. A função desses servidores foi aceita e requerida por parcela da sociedade, que também contribuiu para a imagem do censor como zelador da moral ao indicar quais obras deveriam passar pela tesoura da censura. Essa participação de parte da sociedade não isentava os censores de críticas, quando estes não atendiam às expectativas de zeladores da moral e bons costumes da sociedade brasileira.¹¹³

Foi a partir do pacto entre esses dois polos – governo e sociedade – que a necessidade e materialidade desse ‘defensor’ se concretizaram antes do arbítrio e se mantiveram por tanto tempo. Persistia, ainda, uma parcela de habitantes ansiosos por tutela, como também um controle interventor na seara pública e privada. Uma fatia mais conservadora solicitava do Estado, além disso, indicação sobre o que ver, ‘proteção’ e retirada de seu mundo de algo que lhe ficou como pornografia.¹¹⁴

A participação da sociedade civil no requerimento e maior rigor da censura pode ser percebida também na ação do Governador do Rio de Janeiro, quando ele proibiu a peça *O berço do herói*, de Dias Gomes, por considerá-la subversiva e imoral”. O Governador ainda deixou avisado que outras peças seriam censuradas caso insistissem em conteúdo contrários à moral. O jornal *A Luta Democrática*, em matéria escrita na coluna *Destaques da Semana* assinada por Milton de Moraes Emery, acusou o político de estar usando a legislação censória e causar prejuízo econômico para o espetáculo que ainda não tinha sido estreado. Sendo que o Serviço de Censura apenas havia suspenso a sua estreia, mas sem proibi-lo. Nesse sentido, era noticiada uma “tentativa de exercer pressão sobre as outras companhias teatrais na escolha do futuro repertório. O sr. Governador declara que proibirá qualquer peça que ele considere subversiva: mas como saber os critérios que definem, para o sr. Governador, o conceito subversivo?”¹¹⁵

A partir da leitura realizada dos periódicos *A Luta Democrática* e *Manchete*, percebe-se um discurso favorável à censura moral das diversões públicas no pós-golpe, sobretudo nas programações das emissoras de televisão. Em nota com o título “*Censura na TV*” na revista *Manchete*, texto assinado pelo civil Elídio Gonçalves, escreveu: “como pai de família, quero deixar assinalado o meu mais veemente protesto contra o baixo humorismo utilizado pelas estações de televisão, com piadas empregando termos de baixo calão e gestos obscenos. O que fazem, afinal, os censores?”¹¹⁶ A análise realizada nas fontes do fundo da Divisão de Censura também possibilita afirmar que a televisão era um veículo de grande queixa da sociedade civil, quando os civis solicitavam maior rigor da censura moral pelos órgãos competentes.

A matéria na *Revista do Rádio* foi ainda mais direta ao dizer no título “*TV violenta*” para alertar que os filmes exibidos na televisão extrapolavam o limite da moral. A preocupação se dava com os espectadores mais novos, menores de idade, que ainda se encontravam em processo de formação e eram influenciados por tantas “cenas de lutas brutais, com as inevitáveis

¹¹³ Parte da sociedade escrevia cartas para o Serviço de Censura solicitando que determinada obra foi vetada e que a atividade da censura fosse mais rigorosa ao resguardar os brasileiros da imoralidade e pornografia. Sobre essa questão, as obras de Beatriz Kushnir (2004 e 2012) – já citadas aqui – permitem compreender como se deu essa manifestação. O artigo do historiador Carlos Fico também contribui para o debate, ver: FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, dez. 2002, pp. 251-286;

¹¹⁴ KUSHNIR, 2004, p. 108.

¹¹⁵ A LUTA DEMOCRÁTICA, 15 e 16 de agosto de 1965, p. 4.

¹¹⁶ MANCHETE, 19 de fevereiro de 1966, p. 103.

demonstrações de força física e o condenável uso de armas”.¹¹⁷ A insatisfação da sociedade com a programação da televisão pode também ser notada através da intensa correspondência de civis à Censura. Em resposta ao civil Emílio Bassoi, o diretor da DCDP, Rogério Nunes, desabafou que a censura era pouco compreendida em meio a tantas críticas. Todavia, o Serviço de Censura se utilizou das reclamações dos civis sobre a falta de rigor no exame da censura para legitimar a repressão e manter maior controle nos meios de comunicação.¹¹⁸ Foi nesse cenário que se percebeu a manifestação civil sendo recorrente através das correspondências, que majoritariamente relatavam a falta de maior critério da censura no exame das programações da televisão. O mesmo pode ser visto com o pedido de Maria das Dores Campos¹¹⁹ para a DCDP ser mais rigorosa com a televisão. Assim, sinalizando a dificuldade inicial que a Censura enfrentou por não encontrar amplos direcionamentos de sua atuação da forma como ocorria com as demais diversões públicas, citadas no Decreto nº 20.493/1946. Embora tenha acontecido esse empecilho, a censura tinha autorização para vetar toda e qualquer obra que estivesse contra a moral, os bons costumes e a ordem vigente.¹²⁰

Segundo a denúncia de Gama Lima, Deputado Estadual da Guanabara, os veículos de comunicação social vinham sendo abusivos, em especial à televisão, com programas que contrariavam as normas da censura. Em resposta, Rogério Nunes, reconheceu que a censura ainda enfrentava tais problemas porque a legislação vigente era ultrapassada.¹²¹ As reclamações de que as emissoras de TV não seguiam as normas estabelecidas pelo SCDP eram frequentes, em particular as de São Paulo, sendo que as principais infrações estavam no não cumprimento dos horários estabelecidos pela Censura para a exibição dos programas e novelas. O documento elaborado por Rogério Nunes, mostra certo problema para colocar em prática o que era decretado pelo órgão. Com isso, recorrendo a ajuda de outras instâncias, nesse caso, ao ministro das Comunicações. Conforme o Diretor-geral do DPF, José Bretas Cupertino, “parece-nos, consternadamente, que as empresas de televisão intentam desborear o bom conceito do SCDP e provocar a sua ação repressiva, achincalhando as insignificantes penalidades de sua competência, desacatando, afrontosamente, as determinações legais desse órgão”.¹²²

Em 1966, o jornal *Luta Democrática* publicou as normas para a censura de televisão do SCDP. Essas novas medidas podem ser entendidas como uma tentativa da Censura lidar com os problemas gerados pelas programações de TV, devido ao fácil acesso, havendo a preocupação com o conteúdo das obras poderia “acarretar condições de exercer influências prejudiciais à juventude”.¹²³ Embora Rogério Nunes tenha relatado dificuldade da censura nesse campo em 1968. Entre as determinações, encontrava-se o envio de *scripts* dos programas exibidos na televisão que seriam examinados pelo SCDP, a proibição de

cenas imorais, expressões indecentes, frases maliciosas e gestos irreverentes, capazes de ofender os princípios da sã moral; possa exercer influência nefasta

¹¹⁷ REVISTA DO RÁDIO, s/d, 1965, p. 50, edição 824.

¹¹⁸ Carta do Diretor da DCDP a Emílio Bassoi, resposta a solicitação de maior rigor da censura nos veículos de comunicação de massa, 20/01/1977, CSO.

¹¹⁹ Carta do Diretor da DCDP ao pedido de Maria das Dores Campos para que houvesse maior rigor a censura da televisão, 08/10/1976, CSO.

¹²⁰ No artigo 10, da Lei 5.536/1968: “o certificado de censura para teatro, cinema e novelas ou teatro para radiofusão terá validade, em todo território nacional, pelo prazo de 5 (cinco) anos, tanto para o mesmo ou outro empresário, quanto para o mesmo ou outro elenco, e, dentro deste prazo, só poderá ser revisto o limite de idade se for introduzido elemento novo no espetáculo, que justifique outra classificação”.

¹²¹ Ofício do Diretor da DCDP ao assessor-chefe do DPF, 31/07/1972, CSO.

¹²² Ofício n. 473/69-SCDP, referente à insubmissão das emissoras de televisão às normas da censura, 08/09/1969, CSO.

¹²³ A LUTA DEMOCRÁTICA, 1º de agosto de 1966, Segundo Caderno, p. 4.

pelas cenas de crueldade ou desumanidade, de vícios ou crime; seja motivo de escárnio às religiões; possa prejudicar a cordialidade das relações com outros países; ferir, por qualquer forma, a dignidade e o interesse nacional; for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes, ou de induzir as desprestígio das Forças Armadas.

As diretrizes sinalizam a preocupação da Censura no âmbito das questões políticas, também presentes nas demais legislações, – o Decreto nº 20.493/1946 e a Lei nº 5.536/1968¹²⁴ – apontam o aprimoramento dos órgãos censórios para atender as demandas das diferentes diversões públicas e que não havia incômodo para a realização de uma censura política durante a ditadura militar. A censura em nome da segurança nacional e da ordem pública permite o entendimento da ação do Estado, além das questões morais e dos costumes. Embora o Serviço de Censura tenha tido uma longa trajetória nessa área. Compreendo que todo o controle realizado pelo SCDP/DCDP também estava entranhado na realização de uma censura política, mesmo que a justificativa tenha se dado muitas vezes sob as questões morais, mas com a real finalidade em proteger os interesses das forças dominantes e da ordem vigente. Visão parecida pode ser encontrada nos estudos de Beatriz Kushnir, nesse sentido, para a historiadora: “sob a capa do ‘resguardo à moral e os bons costumes’ ou defendendo questões de ‘interesse da nação’, considero a censura sempre política”.¹²⁵ Outro estudo que discorre sobre essa questão foi realizado por Maika Carocha, ao afirmar que a censura moral e a censura política não funcionavam de formas separadas, mas sim “relacionadas”. Assim sendo, “a censura, portanto, estava imbuída de dupla função, saneadora e disciplinadora”.¹²⁶

Há marcas da censura política e seu endurecimento antes da promulgação do Ato Institucional nº 5 em diferentes áreas das diversões públicas, principalmente no cinema, teatro, música e televisão. As reflexões de Coriolano Fagundes contribuem nesse ponto, quando o censo diz que a ação da censura no âmbito das questões políticas se deu ainda nos primeiros anos de 1960, nas vésperas do golpe, quando o serviço censório estava se estabelecendo em Brasília.¹²⁷ O documento da DCDP, datado em janeiro de 1968, também aponta essa

¹²⁴ O Decreto nº 20.493/1946 e a Lei nº 5/366/1968 permitem o entendimento de como funcionava a censura de diversões públicas nos anos de ditadura militar, alcançando as letras músicas, filmes, peças teatrais, novelas, etc. A partir dessa legislação censória há a descrição de como deveria ser o requerimento do exame das obras, as cópias necessárias por cada trabalho, prazo de retorno da censura, validade do certificado da censura, faixa de público das diversões, entre outras ações. Embora a legislação trate de diferentes diversões, espetáculos e veículos de comunicações, percebe-se o interesse comum com todo esse controle a ser alcançado ao controlar as manifestações culturais: proteger o menor, zelar a moral e os bons costumes, a defesa da Segurança Nacional e do governo vigente. Dito isso, as normas de censura de televisão não divergiram das outras diversões públicas de modo geral, salvo algumas especificidades de cada diversão pública. Por exemplo, para a censura teatral ficou determinado o envio de duas cópias da peça que seria examinada, uma cópia ficaria arquivada no SCDP e a outra seria devolvida ao requerente. A peça não poderia sofrer qualquer tipo de alteração após ser analisada pela censura e mesmo após a liberação, ainda deveria ser apresentada num ensaio-geral no dia e horário escolhido pela Censura. Caberia aos fiscais de censura saber se as normas censórias estavam sendo seguidas. Caso contrário, os responsáveis pelo ato sofririam penalidades através de suspensão de atividades ou multas. A solução ideal encontrada para pôr fim a essa subversão seria deixar um fiscal para as peças teatrais em cada casa de espetáculo, porém, isso era inviável em decorrência de falta de pessoal – presente durante todo o exercício da censura de diversões públicas na ditadura militar. Cf.: Ofício n. 793/76-DCDP, correspondência enviada ao ministro da Justiça Armando Falcão, 29/06/1976, RAT, p. 6.

¹²⁵ KUSHNIR, 2012, p. 38.

¹²⁶ CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de mestrado. UFRJ, 2007, p. 75.

¹²⁷ KUSHNIR, 2013, p. 322.

preocupação em localizar as obras com conteúdo político, quando diz que se buscava “saber se existe exploração do momento político atual, críticas ao Governo, às instituições, à democracia”.¹²⁸ Assim sendo, a prática censória agiu além da moral e dos bons costumes por maior que fosse esse tipo de suporte na legislação.¹²⁹

Para o Diretor-geral do DPF, Moacyr Coelho, permitir a circulação e comercialização de obras com a justificativa de que estariam cumprindo com a liberdade de pensamento seria estar contra a Constituição, a ordem pública, a segurança nacional e os bons costumes. A finalidade era não deixar valer a individualidade, enquanto a censura tinha o objetivo de resguardar a coletividade.¹³⁰ A censura contra as diversões públicas e a imprensa foi rejeitada pela outra parcela da sociedade civil, sobretudo pelos sujeitos que sofreram prejuízos econômicos com as mutilações da tesoura censória e pelos limites de criação artística impostos pela ditadura militar. A canção *Hermoza* de Paulo Sérgio Valle e Marcos Valle que precisou substituir a palavra *parir* por ter sido considerada imprópria pelos censores, como sugestão da Censura, a composição foi liberada para divulgação após a mudança. Todavia, Paulo Sérgio Valle estava inconformado com a ação de impedir que a música fosse liberada por causa dessa palavra, tentou recurso judicial para aprovar a canção original, sem utilizar as medidas que ainda cabiam. O uso do recurso era uma espécie de reconsideração da decisão da censura, direcionada ao Diretor-geral do DPF, antes do funcionamento do Conselho Superior de Censura (CSC) no final dos anos de 1970.¹³¹

A censura continuou até o final dos anos de 1980, mantendo-se criteriosa e preocupada com as questões morais ou mais estritamente políticas durante a ditadura militar. O exercício censório agiu na tentativa de expurgar o mal, com “providências saneadoras”,¹³² zelador da moral e bem-estar da sociedade. A realização de produções culturais vivenciou anos de dificuldades para conseguir a aprovação da censura, acompanhada de muita incompreensão por quem tinha que lidar com o limite do permitido e com as sequências de tantas normas proibitivas do Estado. Isso fez com que muitos pensassem que a Censura era incompetente para examinar as obras artísticas, como pode ser visto na declaração de Ruy Guerra: “A censura brasileira é burra, drástica e totalitária. Prejudica a todos que querem (e têm) alguma coisa para dizer.

¹²⁸ Relatório de atividades da SDR/RN, Processo 1831/68-DPF, 16/01/68, RAT.

¹²⁹ O campo da censura à imprensa é comumente associado a ação da censura estritamente política. O artigo de Gláucio Ary Soares, *A censura durante o regime autoritário*, contribuiu com o debate de que a censura política era exercida exclusivamente à imprensa e que a censura de diversões não atuou diretamente nesse sentido, mas sim no âmbito da moral e dos costumes. Ver: SOARES, Gláucio Ary Dillon. *A censura durante o regime autoritário*. RBCS, nº 10, vol. 4 jun. de 1989. Tese contrária é possível localizar nos estudos de Carlos Fico, que afirma ser possível discernir essas duas censuras, no caso da censura de diversões e da censura de imprensa, sendo que a censura estritamente política esteve presente em governos autoritários do Estado Novo e Ditadura Militar. Nesse sentido, Fico distingue a ação do regime no âmbito da política e da moral, a falsa impressão de que não ocorria censura nessa área nos primeiros do Golpe de 1964 e a mudança no cenário após o decreto do AI-5. A censura da imprensa teria se sistematizado, tornando-se rotineira passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder, debruçou-se sob os censura de assuntos políticos, enquanto a censura de diversões também se preocupou com as obras que atacavam a “moral e bons costumes”. Ver: FICO, Carlos. *“Prezada Censura”: cartas ao regime militar*. Topoi, Rio de Janeiro, dez. 2002, pp. 251-286; FICO, Carlos. *O Estado contra o povo. In: Como eles agiam: subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹³⁰ Ofício n. 053/77-DCDP, do Diretor-Geral do DPF ao Ministro da Justiça, 31/01/1977, CSO.

¹³¹ Ofício n. 327/72-DCDP, trata sobre o mandado de segurança impetrado pelo compositor Paulo Sérgio Valle, que teve sua canção “Hermoza” censurada e pedia a liberação da mesma, 21/07/1972, CSO.

¹³² Relatório de atividades da TCDP/GB enviado pelo Censor Carlos Lúcio Menezes ao Chefe da SCDP, 27/03/1971, RAT.

Nossas artes, em geral, estão cobertas por um moralismo primário e antiquado que chega a doer”.¹³³

A obra podia sofrer corte parcial ou total, em decorrência da desaprovação da censura com o conteúdo ali exposto. O censor deveria ir além da mensagem presente na obra, preocupando-se também com a ideia e a linguagem utilizada. Caso a obra não apresentasse aspectos suficientes para a proibição, o censor podia realizar cortes das sequências que estavam em desacordo com a legislação ou limitar o acesso ao público, através da classificação de faixa etária.¹³⁴ Para Coriolano Fagundes, a preocupação da Censura era contra os “excessos” que iam contra a moral e os bons costumes da sociedade. Os assuntos ditos “maléficos” eram proibidos antes do espetáculo se tornar público e “os efeitos prejudiciais ao espectador” não poderiam causar danos ao público.¹³⁵ Assim, o serviço preventivo da Censura teria agido como uma autoridade sanitária, impedindo a proliferação de um “vírus”. Em meio a isso, alguns artistas e compositores com o *status* de opositores do regime, sofriram maior rigor na análise censória e vigilância dos órgãos repressivos. Bem como, sofrendo maior perseguição e veto em suas obras, como ocorria com as composições de Chico Buarque que eram frequentemente interditadas pelos censores.¹³⁶

Percebe-se um acúmulo de capital simbólico¹³⁷ depositado pelo regime sobre alguns artistas, estabelecendo quem apresentava algum perigo para o Estado. A apresentação do cantor Claudio Fontana no programa *Presença de Aziza* (TV Tupi) explicitou isso em 1971, quando determinados artistas eram vistos com desconfiança pela censura. O artista apresentou a canção *Meus ídolos* e sofreu a interferência da censura na letra original por constar “vultos como Luther King, políticos como Kennedy e de um ex-Presidente cassado”.¹³⁸ A canção chamou a atenção da censura para o que estava sendo cantado e também para a sua performance, o que levou a ser proibida em decorrência da “conotação política”. A solução sugerida pela própria censura foi alterar os “ídolos” identificados como esquerdistas, por outros que não representavam nenhum perigo, substituindo-os para Roberto Carlos e Marília Pêra.

A projeção do perigo na imagem de alguns artistas e intelectuais foi muito recorrente durante esse período, a mensagem que o artista pretendia transmitir em sua obra, classificando quais palavras não deveriam ser usadas. Essa também foi uma tática utilizada para facilitar o trabalho dos censores ao examinar as letras musicais. Em 1973, informava-se que existia um grupo com a finalidade de promover as canções de protesto: “essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967”. Para a Censura, as palavras

¹³³ O CRUZEIRO, 24 de fevereiro de 1968, p. 108.

¹³⁴ Faixa etária: Livre, proibido para menores até 10 anos/autorizado a transmissão após as 19h, proibido para menores até 14 anos/autorizado a transmissão após as 21h, proibido para menores até 16 anos/autorizado para transmissão após as 22h, proibido para menos até 18 anos/autorizado para transmissão após as 23h. FAGUNDES, 1974, p. 154.

¹³⁵ Entre os assuntos proibidos: aborto, adultério, controle de natalidade, doutrinação, divórcio. Ibid., p. 149-152.

¹³⁶ KUSHNIR, 2004, p. 112.

¹³⁷ O conceito está amparado no estudo do sociólogo Pierre Bourdieu sobre o capital simbólico, entendendo o acúmulo prestígio ou valores que as obras e artistas adquiriam ao longo do seu curso. Foi esse capital simbólico que permitiu um “lucro de distinção” entre diferentes grupos sociais, no caso da música e da censura, isso também refletiu com a autonomia na produção artística que os cantores relacionados à MPB tiveram. Ver: BOURDIEU, P. Capital Simbólico e Classes Sociais. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n96/a08n96.pdf>>; NETO, José Rada. O campo musical dentro do campo do poder: limites da autonomia artística. In: As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967-1974). Florianópolis, SC, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, p. 152 e seg.

¹³⁸ Memorando s/n, do Chefe da Seção de Fiscalização da DCDP ao Diretor da DCDP, 15/09/1972, CSO.

“sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros”¹³⁹ demandavam maior atenção, por acreditar no duplo sentido delas quando citadas por determinados artistas, entendidos como opositores dos governos militares.

Em determinado momento, a própria Censura demonstrou preocupação com a consequência da repressão em gerar prejuízos financeiros às empresas, o que levou a canção *Paiol de pólvora* de Toquinho e Vinícius de Moraes ser liberada pela censura mesmo ela não estando apta para os censores. A canção já tinha sido gravada e inserida em trilha sonora de novela da TV Globo, gerando incômodo à DCDP pelo alto alcance de pessoas. Mas, segundo Nilo Caneppe Silva, “a fim de evitar prejuízos consideráveis, para a gravadora, determinou que a referida música fosse liberada, apenas, para a venda ao público. ficando, porém, proibida a sua divulgação através do rádio ou da televisão, (...) apresentação em qualquer espetáculo de diversão”.¹⁴⁰ Tal decisão não impediu o censor responsável pela liberação da composição ser punido, em decorrência da “sua falta de atenção no desempenho das funções”.

A censura de diversões públicas sofreu especificidades para atender as diferentes áreas culturais que a DCDP se propôs a examinar. Observou-se certo afrouxamento ou intensidade de atividade a depender do período estudado, mas não a sua ausência da censura, posto que seu funcionamento estava legalizado até a promulgação da Constituição de 1988. No caso do Teatro, houve experiência de menor rigor na década de 1970,¹⁴¹ principalmente nos anos de 1973 e 1974, período em que o historiador Alberto da Silva destacou como de maior intensidade da Censura. A imprensa também apresentou características de que a Censura agiu com menos rigor, mas foi consequência da autocensura assumida por muitos jornais. Também seu viú as emissoras de Rádio e Televisão recorrem a autocensura, com o interesse em manter as concessões estatais para o funcionamento e patrocínios de empresas pró-ditadura. Esses dois últimos veículos foram os mais utilizados pelo Estado para a continuidade de interesses próprios, sendo que a TV recebeu muitos recursos que possibilitaram seu desenvolvimento, também com influência da criação da Embratel, resultando em muitos benefícios para as emissoras.¹⁴²

¹³⁹ Informe n. 01/73, tratava sobre a canção de protesto, 27/04/1973, ISI.

¹⁴⁰ Ofício n. 197/73, do Diretor-geral do DPF ao Superintendente Regional do DPF/GB, 20/03/1973, CSO.

¹⁴¹ A historiadora Miliandre Garcia apresenta dados que informam o início da descentralização da censura teatral nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo na metade da década de 1970. Isso resultou de pressões vistas nesse meio após o atraso da censura e aos procedimentos que vinham sendo adotados pelo Ministério da Justiça. No processo de abertura política, o teatro não era mais visto como um perigo à segurança nacional. A descentralização iniciou de forma parcial desde meados da década de 1970, mas o mesmo não ocorreu com as outras diversões. As peças proibidas eram exibidas à noite, assim menores não teriam acesso por causa do horário de exibição e o público também era limitado em decorrência do custo. Ao contrário da televisão que alcançava muitas pessoas, o que demandava maior atenção da censura. GARCIA, *op. cit.*, p. 4 e 44. A censura no meio artístico teve suas particularidades como se notou, em contramão a censura teatral, a censura aos livros ganhou mais corpo nesse mesmo período. Cf.: MARCELINO, *op. cit.*...

¹⁴² SILVA, 2007, p. 93 e seg.

CAPÍTULO 2 – O DONO PRENSA A VOZ, A VOZ RESULTA UM PRATO: ESTRUTURAÇÃO DO MERCADO FONOGRAFICO BRASILEIRO NA DITADURA MILITAR (1966 – 1978)

2.1) Indústria cultural e música-mercadoria

O conceito de *indústria cultural* foi proposto por T. Adorno e T. Horkheimer¹⁴³ em 1947 e o objetivo era entender o uso da cultura como mercadoria na sociedade capitalista. Em oposição ao termo de *cultura de massa*, que surgia de modo espontâneo das massas, como um tipo contemporâneo de arte popular. A substituição dele por indústria cultural melhor se adequou ao ser compreendido que o produto da indústria divergia disso.

De tal forma,

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.¹⁴⁴

A cultura é feita para o consumo dentro desse sistema. Como ocorre em outras indústrias, os produtos culturais também sofrem uma padronização em série, feitos para o consumo e para a diversão. Segundo Adorno e Horkheimer (1947), ao se consumir esses produtos não seria possível a reflexão pessoal, resultando no conjunto de reproduções de consumo que controla os indivíduos. Então, esse tipo de mercadoria seria um direcionamento para a vida dos consumidores rumo ao conformismo e a alienação.

Ou seja, “a unidade evidente do macrocosmo e microcosmo demonstra para os homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular”.¹⁴⁵ Ao se tornar um produto, deixa de ser arte e passa a fazer parte do mesmo, tornando-se “bens padronizados”. Dessa forma, “o esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa”.¹⁴⁶ A uniformização do produto industrializado apresenta uma “distinção ilusória” que faz o consumidor acreditar que tem o poder de escolha.

Logo, “a indústria cultural permanece a indústria da diversão” e “divertir-se significa estar de acordo. [...] Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado”.¹⁴⁷ E dentro desse sistema, o homem é substituível. A indústria

¹⁴³ ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos, 1947.

¹⁴⁴ ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: Público, massa e cultura. 1963, pp. 287-288, Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1093512/mod_resource/content/1/Adorno_IndustriaCultural.pdf>>

¹⁴⁵ ADORNO, T. HORKHEIMER, M., 1947, p. 57.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 58.

¹⁴⁷ ADORNO, T. HORKHEIMER, M., 1947, pp. 64 e. 67.

cultural o vê como cliente e empregado, enquanto o indivíduo acredita ser sujeito, mas é objeto sem autonomia de pensamento crítico. Nessa tese, a consciência é substituída pelo conformismo.

O que se percebe nesse estudo foi que o capitalismo fez uso das formas culturais e passou a comercializá-las. O cultural se tornou um produto, que resultou na perda da contemplação comum às artes. De acordo com Adorno, “as mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada”.¹⁴⁸

A música como mercadoria é produzida para ser consumida, rentável e lucrativa. Sem dúvidas um mercado que trouxe bastante lucro sobretudo nos anos de 1970, quando a indústria fonográfica brasileira oscilava entre o 5º e o 6º lugar do mercado mundial. E essa indústria, bem como seus produtos, estava inserida na indústria cultural. Trazer essa discussão do conceito de indústria cultural, surgiu da necessidade de compreender como o mercado brasileiro estava se estruturando na ditadura militar. Entende-se as limitações que o debate pode trazer diante do pessimismo com que a teoria de Adorno é recebida atualmente. Ainda mais quando se considera o período vivenciado por ele, que o levou a chegar a tal conclusão sobre os produtos culturais.

As gravadoras estavam se organizando para atender aos diferentes nichos da sociedade brasileira na ditadura. O primeiro passo foi dado com o surgimento da *Bossa Nova* e adesão dela como música jovem pela gravadora *Odeon*, no final dos anos de 1950. Não havia um produto musical direcionado para os jovens antes disso, sendo esse movimento inaugural nessa experiência de consumo. E foi nos anos de 1960 que ocorreu a consolidação de um mercado de discos voltado para o consumo da juventude.¹⁴⁹ A *Jovem Guarda* e o *Tropicalismo* são dois exemplos de movimentos musicais que efervesce a cultura na sociedade brasileira. Cada um com a sua particularidade e contestação, são importantes para compreender a organização do mercado fonográfico e a discussão sobre alienação *versus* engajamento no cenário ditatorial.

Assim, a partir do conceito de indústria cultural e das reflexões que ele possibilitou, surgem algumas questões: se os produtos culturais trazem o conformismo com a finalidade de diversão e consumo para os indivíduos, como se explica a experiência brasileira da música de protesto e da música brega, está classificada como alienada? Como a cultura foi utilizada como elemento de resistência na ditadura, seria uma falsa ilusão de consciência? A música não teria trazido consciência política aos brasileiros, mesmo aos universitários de classe média que consumiam os festivais e a MPB? Quais as limitações do uso do conceito no cenário musical brasileiro?

A música brasileira tem sido utilizada como um importante instrumento para compreender a sociedade e a cultura na ditadura militar. Sendo a MPB e a música brega, os dois produtos mercadológicos nacionais de grande consumo ao longo do processo histórico estudado. A sigla MPB surgiu no final dos anos de 1960 com uma carga de “identificação político-cultural” para aqueles que estavam vinculados a ela, tanto para os seus artistas como

¹⁴⁸ ADORNO, 1963, p. 288.

¹⁴⁹ Alguns textos que contribuem para uma discussão sobre a juventude em uma abordagem conceitual, comportamental e consumo cultural. Cf.: DIAS, L. A. D. e SOUSA, R. L. *Modos de ser da juventude ocidental*. Revista Lumen Et Virtus, Vol. VI, nº 13, set/2015. GROppo, L. A. *Dialética das juventudes modernas e contemporâneas*. Revista de Educação Cogeime, ano 13, nº 25, dez/2004; GUMES, N. V. C. *RG: Jovem – Culturas juvenis e a formação das identidades da juventude*. INTERCOM, Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, MG, 2003.

para seus consumidores. Carlos Sandroni¹⁵⁰ traz luz para esse debate da MPB como sigla, localizando-a como uma espécie de defesa do nacional e do povo brasileiro. O consumo desse produto passou a simbolizar uma identificação de povo e, a vinculação com esse segmento musical resultou numa recusa por parte do público consumidor por outros gêneros que não estavam conectados com a sua estética-política. A era dos festivais de canções nos permite o entendimento de como isso se deu. E também, da abrupta reação do público ao vaiar os artistas que não estavam enquadrados no círculo da MPB. Nesse cenário surgiram os grandes nomes desse segmento, como símbolos de engajamento político e de resistência contra a repressão. Sandroni chama atenção para o que acontecia com Chico Buarque, onde a relação do público com suas canções não era apenas com as letras políticas, ocorrendo também uma identificação simbólica com a imagem do artista. Foi assim que “gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na 'MPB'” e, em tempos de censura, o artista se tornou um dos alvos da repressão.

Acredito ser válido fazer uma observação sobre a colocação de Carlos Sandroni. Embora Chico Buarque pertencesse ao grupo de artistas de MPB lidos como representantes da resistência política, isso não impediu que a sua canção *Sabiá* (em parceria com Tom Jobim) fosse vaiada no III Festival Internacional da Canção (FIC) em 1968.¹⁵¹ Momento em que a expressão *música popular brasileira*, que caracteriza as músicas urbanas de discos e tocadas em rádios, foi sendo deixada no passado e substituída pela sigla MPB.¹⁵² Sabe-se que a imagem de Chico Buarque praticamente como líder de resistência cultural foi consolidada nos anos de 1970, mas aqui pretendo chamar atenção para que os artistas da MPB também recebiam críticas do seu próprio público consumidor.

Entendo que um artista vinculado a MPB tinha uma imagem engajada cristalizada, que impedia que determinada canção interpretada como alienada pelos consumidores e consequentemente fosse motivo de exclusão do segmento musical. Tal pensamento também pode ser refletido com os artistas da música brega. Nesse sentido, fazer uma canção com conteúdo mais político geralmente não era garantia de que os cantores bregas seriam identificados com a canção de protesto. Muito menos esses seriam recepcionados positivamente pelo público consumidor da MPB. No entanto, aos olhos da Censura, enquadrar um artista como perigoso para o país acontecia sem grandes obstáculos e sem a mesma resistência dos consumidores da música brega e da MPB. Um excelente episódio disso foi a recepção do público do festival Phono 73 quando o cantor Odair José tentou cantar *Eu vou tirar você desse lugar*. Paulo César Araújo¹⁵³ apresenta um rico debate sobre os cantores bregas e a censura, defendendo que foram esses artistas os maiores vendedores de discos, garantindo a sobrevivência da MPB no mercado e que eles não estavam inertes ao movimento político do período.

¹⁵⁰ SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Aramo, 2004, p. 23-35.

¹⁵¹ Ver: MARQUES, Grazielle. *III Festival Internacional da Canção: esquerda e engajamento artístico em 1968*. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/RJ, p. 65, 2017.

¹⁵² SANDRONI, 2004, p. 25.

¹⁵³ Ver: ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: a música popular cafona e a ditadura militar*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

A música brega e a MPB traçaram perfis de consumos e foram produtos do mercado fonográfico com grande relevância nas décadas de 1960 e 1970. Percebo a música como parte do mesmo sistema da indústria cultural, um produto cultural inserido para ser consumido, rentável e lucrativo. Basta lembrar que as gravadoras são empresas dentro de um mecanismo capitalista e que a consolidação da indústria fonográfica se deu nos anos de 1970, período que a ditadura militar apoiava e favorecia o capital estrangeiro. Assim sendo, a música é aqui entendida como um importante ramo da indústria brasileira.

Nesse sentido da *música-mercadoria* e suas especificidades que a pesquisa de Marcia Tosta Dias traz luz a essa discussão, onde a música é um produto cultural que se difere dos outros por causa das particularidades socioculturais. “No processo histórico, a música tem se apresentado como importante elemento de expressão cultural em várias sociedades, aparecendo sempre circunscrita a espaços sociais e políticos definidos”.¹⁵⁴

O processo teria sido limitado sem a racionalização que a música tem passado ao longo dos anos,

entendido como instituição e posterior universalização de normas técnicas específicas que transformaram ‘as formas sonoras tradicionais’ na música ocidental contemporânea. A racionalização está baseada em critérios estéticos e musicais, segundo Max Weber. Mas, por mais que a música conserve durante esse processo suas particularidades artísticas, estéticas e culturais, essa racionalização deve ser entendida como parte de um amplo movimento que, para Weber, tem lugar na sociedade ocidental e está estreitamente ligado às origens do capitalismo. (DIAS, 2008, p. 28)

Adorno e Horkheimer partiram inicialmente dessa teoria weberiana, “mostrando como o homem, em sua marcha obcecada pelo domínio do desconhecido, vai realizando o ‘descontentamento do mundo’ pelas mãos da razão instrumental, processo que denominaram esclarecimento”.¹⁵⁵

A dominação da indústria sobre a cultura resultou na perda de suas particularidades, segundo essa teoria. O que antes pertencia à cultura passou a ser um produto industrial no sistema da economia capitalista. E, nesse sistema, absorve-se o que pode trazer algum retorno lucrativo, até o que apresenta mais resistência vai sendo envolvido pela produção mercadológica. Ao se tornar uma mercadoria, não necessariamente o produto industrial perde seu conteúdo crítico. Como bem pode ser visto na ditadura militar, a MPB era um produto e também classificada como veículo de contestação, crítica da repressão e do autoritarismo vigente.¹⁵⁶

O Brasil por ser um país de grande extensão territorial é rico em diferenças culturais, com isso a cultura se manifestou de várias formas e nem todas sempre foram absorvidas pelo mercado. Aliás, qual cultura é o produto ideal para ser comercializado? E qual é marginalizada por empresas de músicas presentes no eixo Rio-São Paulo? O presente trabalho não tem a pretensão de dar conta de todas as questões que surgem no estudo da música e da empresa musical, mas elas funcionam como uma orientação para o mesmo. Visto que no final dos anos de 1970, alguns gêneros musicais (vendidos como músicas regionais) vão conquistando maior

¹⁵⁴ DIAS, M. T. Indústria fonográfica: pressupostos teóricos e históricos. In: Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 27.

¹⁵⁵ Idem, p. 28.

¹⁵⁶ DIAS, 2008, p. 30.

espaço no mercado fonográfico brasileiro. O que antes não era comercial passa a ser um produto cultural da indústria.

2. 2) Reflexões iniciais sobre a indústria fonográfica brasileira

A música como um produto cultural é comercializada em diversos meios de comunicação, assim está presente na publicidade, rádio, cinema, teatro, computadores, etc. Diferentemente de outros produtos culturais, a música se manifesta em várias formas de consumo e produtos da indústria cultural, por conseguinte da iniciativa proporcionada pelo olhar da indústria sobre ela. Esse processo recebeu forte influência de investimento do Estado, sob uma perspectiva que pode ser entendida como autoritária e conservadora, que possibilitou o crescimento e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa na década de 1960, a ascensão do mercado de bens de consumo e a consolidação da indústria fonográfica nos anos de 1970. Segundo alguns pesquisadores que realizaram estudos sobre as indústrias cultural e fonográfica, apoiando-se na tese de modernidade tradicional brasileira de Renato Ortiz, ao contrário do que se viu na Era Vargas, o projeto de ‘integração nacional’ se deu “majoritariamente pelo empreendimento privado” na ditadura militar. Tal afirmação não significa a ausência do Estado, mas, como defende Eduardo Vicente, “seu papel passará a ser o tutelador das ações, provedor da infraestrutura necessária ao desenvolvimento das atividades empreendidas pela iniciativa privada”.¹⁵⁷ O resultado foi de um quadro ‘formidável de expansão do nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura’¹⁵⁸, em que a indústria fonográfica brasileira se encaixa e se torna um bom exemplo para entender esse procedimento.

Essa modernização sob a tutela dos militares, acima de tudo conservadora¹⁵⁹, teria ocorrido em nome da ideologia Segurança Nacional. Sendo responsável pela infraestrutura que estabeleceu a indústria cultural. Entre as iniciativas ocorridas em 1965, tem-se a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) e a associação do Brasil à Intelsat (Sistema Internacional de Satélites) – que contribuiu para a interligação do sistema de micro-ondas¹⁶⁰ em 1968 – a criação do Instituto Nacional do Cinema e da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) em 1966 e do Ministério de Comunicações em 1967.

Outro estudo que segue a perspectiva de Ortiz (2001) foi o realizado por Marcia Tosta Dias, que afirma:

‘A ideia de integração nacional’ é central para a realização [da] ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das

¹⁵⁷ VICENTE, Eduardo. Da vitrola ao *ipod*: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014, p. 49.

¹⁵⁸ VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. Vol. VIII, n. 3, sep-dic. 2006, p. 115.

¹⁵⁹ O desenvolvimento de indústrias possibilitou a modernização vivenciada durante as décadas de 1960 e 1970, mas isso não possibilitou um rompimento das estruturas tradicionais da sociedade brasileira, mantendo a desigualdade social e o poder concentrado nas mãos da burguesia. Para compreender esse processo de modernização da sociedade brasileira, ver: ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Braziliense, 2001; RIDENTI, Marcelo. A indústria cultural brasileira na formulação de Renato Ortiz. Ciências Sociais Unisinos, vol. 54, núm. 2, p.156-160, 2018.

¹⁶⁰ Uma espécie de transmissão através de ondas eletromagnéticas de alta frequência. As micro-ondas são utilizadas nas comunicações, tendo sido de suma importância para o avanço dos setores de telefonia e televisivo. Disponível em: <<<http://www.coladaweb.com/fisica/ondas/microondas>>>

comunicações'. Sintonizando uma variada gama de interesses, grupos empresariais de vários setores da indústria cultural foram beneficiados, tais como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e sobretudo o da televisão. Portanto, 'o que caracteriza a situação cultural dos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais'. O mercado torna-se a grande referência dos rumos da produção e 'se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais'.¹⁶¹

Foi nesse período, nas décadas de 1960 e 1970, que ocorreu a consolidação do mercado de bens culturais, onde os diferentes setores apresentaram desenvolvimento ao longo dos anos. Antes, nos anos de 1950, a televisão atuava mais no eixo Rio-São Paulo, com poucas emissoras e de caráter regional, nos anos de 1960, ela passou a atingir outros locais. Também não foi diferente nos outros campos de cultura popular de massa, como na música, na publicidade, no cinema e no mercado editorial que foram se estruturando como indústria ao longo do período ditatorial.¹⁶²

Para Renato Ortiz, o Golpe de 1964 é importante para compreender essas mudanças ocorridas na sociedade brasileira, onde a política adotada pelo Estado resultou em censura, repressão, exílios e prisões. Enquanto na economia, trouxe outras transformações, a partir desse momento, viu-se um "movimento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário [permitiu] consolidar no Brasil o 'capitalismo tardio'".¹⁶³ O crescimento que vinha ocorrendo no setor industrial foi acompanhado pelo crescimento do mercado interno de bens materiais, o que possibilitou o fortalecimento da produção cultural e do mercado de bens culturais.

Nesse sentido, os pesquisadores ORTIZ (2001), DIAS (2008) e VICENTE (2014), defendem que a integração nacional se deu por meio da industrial cultural. A construção de uma identidade nacional, com fins mercadológicos, foi otimizada por essa integração com aumento de consumidores potenciais em todo o país. Assim, a ideia de nacional estará entrelaçada com o mercado e a cultura industrializada ganha cada vez mais espaço. O que se viu foi o aumento do consumo de cultura, expansão e consolidação do mercado de bens culturais, bem como a instalação e fortalecimento dos conglomerados que dominaram os meios de comunicação e cultura de massa nas décadas de 1960 e 1970. Nesse período, também se deu o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira e a instalação de diversas gravadoras multinacionais, que começaram a atuar no mercado brasileiro e na consolidação desse setor. Creio que tal cenário possibilitou ao mercado fonográfico a infraestrutura inicial necessária, que permitiu a organização de gravadoras e tempos depois na consolidação da indústria nos anos de 1970. A articulação entre empresários da música e a ditadura militar com a promulgação da Lei conhecida como "Disco é Cultura" talvez seja reflexo dessa política em 1969.

A atuação de empresas multinacionais fez parte da política de desenvolvimento na busca por agilizar o crescimento econômico no Brasil, sendo as gravadoras parte desse processo. A inserção de capital financeiro e tecnologia era aprovada pelos militares, mas os próprios sabiam dos atritos que elas poderiam ocasionar no mercado brasileiro. No relato do manual da Escola Superior de Guerra (ESG), fala-se sobre possíveis "tensões políticas e econômicas" nas relações

¹⁶¹ DIAS, 2008, p. 55-56.

¹⁶² ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Braziliense, 2001.

¹⁶³ ORTIZ, 2001, p. 114.

entre o país sede da empresa e o local de atuação, diante de objetivos diferentes, caberia a interferência do Estado para solucionar os problemas e ter maior controle sobre as empresas.¹⁶⁴

Acredito ser possível afirmar que em determinados momentos os interesses da ditadura militar e empresários se entrelaçavam, o que não significa dizer a ausência de divergências. Visto que o Estado tinha como objetivo legitimar a política vigente e os empresários buscavam o lucro. Sendo assim, enquanto o primeiro assegurava grande parte de suas ações na ideologia da Segurança Nacional, transvestida no campo da censura moral, os empresários teriam se concentrado na esfera mercadológica, segundo Renato Ortiz.¹⁶⁵ O decreto nº 20.493/46¹⁶⁶ que regulamentou o Serviço de Censura de Diversões (SCDP) apontava para a atuação da censura na defesa da moral e dos bons costumes, sinalizando uma tradição censória nesse sentido. Entendo não ser plausível a separação do controle experimentado nas diversões públicas em dois campos da censura: política e moral. A divisão é interessante para localizarmos o que está sendo motivo do veto, mas compreendo que as duas censuras estão relacionadas e que a ação da censura moral também se tratava de um ato político.

Ortiz afirma que os interesses de ambos os grupos se cruzam quando se entende que a “indústria cultural opera segundo um padrão de despolitização dos conteúdos”. Logo, a relação entre empresariado e a ditadura se encontrava em conflito quando a prática censória sobre os produtos culturais interferia nos ganhos econômicos, resultando em perdas para o setor. De acordo com o relato da Associação de Empresários de Teatro em 1973, temos que:

‘Não nos cabe analisar nesse documento os efeitos do excessivo rigor da Censura sobre a permanente e legítima aspiração de liberdade de expressão, para que os artistas e intelectuais formulem, de maneira cada vez mais íntegra, sua visão pessoal da temática que abordam em seu trabalho. Neste documento, o problema da Censura está sendo ventilado porque sua ação excessivamente rigorosa é um fato dos fatores conjunturais que prejudicam a sobrevivência econômica da empresa teatral’.¹⁶⁷

O mesmo se viu no setor empresarial do cinema em 1972, no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, quando se propôs que a Censura fosse reformulada e agisse de acordo com a realidade daquele momento, que não estava de acordo com o que era visto nos costumes da sociedade e no desenvolvimento da cultura. A reação dos empresários se deu no período em que a censura se tornava ainda mais rigorosa, assim como a repressão política. Para Renato Ortiz, a censura trouxe problemas para a indústria cultural, principalmente pelos seus excessos, com prejuízos pelos produtos que foram proibidos e impedidos de circularem no mercado. Mas que não ocorreu “um conflito aberto entre desenvolvimento econômico e censura” e que o “incômodo” dela era “o preço a ser pago pelo fato de ser o polo militar o incentivador do próprio desenvolvimento brasileiro”.¹⁶⁸

O incentivo da ditadura militar no setor da indústria cultural, possibilitou o seu desenvolvimento em diferentes áreas culturais em pouco tempo. No caso do mercado de discos, houve um aumento de 813% nas vendas para o período, acompanhado de um incremento tecnológico que tornava a audição ainda mais agradável e com menos ruídos.¹⁶⁹ A indústria

¹⁶⁴ Escola Superior de Guerra. A empresa e a mobilização nacional. Departamento de Estudos, CE-II, 76.

¹⁶⁵ ORTIZ, 2001, p. 119.

¹⁶⁶ Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do DFSP, de 24 de janeiro de 1946.

¹⁶⁷ ORTIZ, 2001, p. 119.

¹⁶⁸ Ibid., p. 121.

¹⁶⁹ Ibid., 2001, p. 127.

fonográfica se mostrou empenhada em atender seus públicos com diferentes segmentos musicais, contudo, não ocorreu sempre dessa forma. Foi no final dos anos de 1950 que essa indústria esboçou produtos para os jovens, antes disso, não havia participação deles na indústria de disco. De tal modo, a Bossa Nova inseriu os jovens como consumidores de discos nesse período, o que resultou em mudanças para o setor e também em seu público. Ao longo da década de 1960, a juventude ganhou mais atenção desse mercado e, no geral, também da indústria cultural. No processo de modernização da sociedade brasileira, a juventude foi essencial para essa articulação. Com isso, se viu uma mudança de comportamento de jovens desde o uso de roupas ao consumo de músicas, com interferência da indústria.

O movimento Jovem Guarda é um excelente exemplo disso, ao agregar diferentes ramos da indústria cultural, como roupas, acessórios, músicas, filmes, etc. O jovem consumidor ao se tornar um segmento do mercado, tem uma espécie de “poder jovem” através desses diversos produtos direcionados a ele. Adriana Oliveira¹⁷⁰ é certa ao afirmar que ocorrem diferentes formas de se vender os mesmos produtos através da Jovem Guarda, em diversos veículos de comunicação. Sendo que o programa de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, também chamado de mesma denominação foi transmitido pela Rede Record (1965-1968) e teve um importante impacto no mercado ao vender comportamento, estilo, roupas, discos e tudo mais que o imaginário do ser jovem permitia e que a indústria cultural conseguia tornar rentável. Nesse sentido, Oliveira defende que a indústria cultural se “utiliza de símbolos aceitos pelos públicos e os reinventa”.¹⁷¹ A indústria orienta e influencia para que os seus produtos tenham boa recepção e consumo, mas também ocorreu que o mercado precisou se adequar ao gosto do público para tornar o produto lucrativo.

Dez anos após o surgimento desse movimento da Bossa Nova, o Brasil vivenciava um maior rigor da censura e repressão da ditadura militar. O impacto do AI-5 trouxe consequências ao ser outorgado em dezembro de 1968, o que fez a cultura brasileira sentir ainda mais o peso da ditadura nos movimentos artísticos. A saída de alguns artistas brasileiros, obrigados a sair do país nos meses seguintes, foi um reflexo da política vigente que também refletiu na indústria da música. Contudo, vale destacar que isso tudo não impediu a expansão da indústria nos anos de 1960 e a sua consolidação na década de 1970, que deu ao Brasil a 5ª colocação no mercado mundial de discos. Foi num mercado doméstico, marcado por empresas estrangeiras que se deu o crescimento da indústria fonográfica no Brasil.

A tabela abaixo demonstra brevemente o crescimento da indústria fonográfica, com o aumento da venda de discos durante esse período.

¹⁷⁰ OLIVEIRA, Adriana Mattos de. A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 110 p., 2011.

¹⁷¹ Idem, p. 68.

Número absoluto do mercado fonográfico brasileiro nos anos de 1970 – em milhares de unidades vendidas¹⁷²

Ano	LPs	Compacto simples	Compacto duplo	Fitas K7 ¹⁷³
1972	11700	9900	2500	1000
1973	15000	10100	3200	1900
1974	16000	8200	3500	2800
1975	16900	8100	5000	3900
1976	24000	10300	7100	6800
1979	39252	12613	5889	8481

Fonte: ORTIZ, 2001, p. 127.

Pode-se dizer que 10 anos após a criação da Bossa Nova, a chamada música popular brasileira tornou-se uma importante representante da cultura popular, tornando-se muito lucrativa para o mercado de disco. O consumo chegou a 65% de música nacional e 35% de música internacional no período que vai do final dos anos de 1950 até meados de 1969, segundo Júlio Hungria afirmou que esse crescimento do mercado foi prejudicado pela saída dos artistas do Brasil.¹⁷⁴ Apesar desse cenário, no início de 1970, o jornalista se encontrava otimista sobre a produção musical e acreditava que os artistas teriam mais liberdade de criação após o movimento iniciado por Caetano Veloso e Gilberto Gil com o Tropicalismo.¹⁷⁵ O viés otimista de Hungria foi mantido mesmo com a saída desses dois cantores para o exílio. Ele defendia que a MPB estava dando continuidade à “linha evolutiva” iniciada por Caetano e Gil em 1967. O jornalista acreditava na liberdade de criação das canções. Para André Midani, em uma perspectiva próxima, a evolução da música não foi interrompida em 1968, enquanto para Gutemberg Guarabira (diretor do FIC), a MPB retomava a linha evolutiva a caminho da “universalização” da música.¹⁷⁶

As gravadoras não eram empresas despreocupadas com a evolução da música brasileira. Não se pretende afirmar o oposto disso aqui. A intenção é trazer para a discussão, sempre que possível, os principais debates que cercavam o mercado fonográfico na ditadura militar, para compreender como ele estava se estruturando nesse período. Assim sendo, é válido pontuar a preocupação das gravadoras em vender seus produtos e manter o funcionamento do negócio.

¹⁷² Tabela retirada dos dados apresentados por Renato Ortiz (2001). Todos os números são em milhares de unidades vendidos nos anos citados. ORTIZ, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷³ A Philips lançou o *compact cassette* em 1964 e chegou no Brasil em 1970, tornando-se em mais um suporte da indústria fonográfica. As gravadoras e editoras de música passaram a oferecer ao consumidor mais uma forma de produto. De tal modo, que o álbum musical prensado em compactos e LP passaram a ser lançados também nesse novo suporte. As fitas cassetes permitiram uma inovação e liberdade do consumo de música com o surgimento dos toca-fitas para automóveis e do walkman no final década de 1970. A fita cassete permitiu ao consumidor ouvir música em seu carro que não fosse a música tocada no rádio, também possibilitou a gravação caseira de suas canções preferidas e o fortaleceu a pirataria de música. VICENTE, 2012, p. 202-204. Conferir também: “A evolução do som automotivo ao longo das décadas”. In: Quatro Rodas, <https://quatrorodas.abril.com.br/noticias/a-evolucao-do-som-automotivo-ao-longo-das-decadas/> consultado em 20.09.2021.

¹⁷⁴ JORNAL DO BRASIL, 1º de janeiro de 1970. Caderno B, p. 8.

¹⁷⁵ JORNAL DO BRASIL, 3 de janeiro de 1970. Caderno B, p. 5.

¹⁷⁶ JORNAL DO BRASIL, 24 de novembro de 1970. Caderno B, p. 4.

Visto que estamos falando de empresas, e portanto, a preocupação essencial destas era inicialmente com o lucro possível a ser gerado pelo negócio. Nesse sentido, o produtor da gravadora Copacabana esclarece a atuação das empresas de música: “desde que os discos resultem em dinheiro, muito dinheiro, a música é o de menos”.¹⁷⁷ E isso não impediu que alguns obstáculos fossem vivenciados pela indústria, o que levou à queda nas vendas de discos em dois momentos dos anos de 1970: nos primeiros anos da década, ocasionado pelo excesso de lançamentos de produtos que não sensibilizavam o público¹⁷⁸ e, em meados da década, a falta de matéria-prima na produção de discos. Porém, esse cenário não impediu a consolidação da indústria fonográfica durante a década de 1970.

O cenário musical entre 1966 e 1978 possibilita compreender o processo de desenvolvimento e estruturação da indústria fonográfica brasileira. Sob a ditadura militar, tivemos o período de maior investimento na indústria cultural e isto foi essencial para a instalação de inúmeras gravadoras estrangeiras no Brasil, principalmente na década de 1970. Assim sendo, a indústria brasileira se consolidou e deu ao país a 5ª posição no mercado mundial de discos durante esse período, demarcando não apenas o crescimento do mercado de discos, mas, também, o maior consumo de cultura.

A tabela abaixo expõe o aumento de produção da indústria fonográfica brasileira, abrangendo o território nacional, onde é possível visualizar os suportes mais consumidos e o período de menor venda, à exemplo dos anos de 1974 e 1975, quando as gravadoras se viram preocupadas com a falta de matéria prima para a produção de discos.

Vendas da indústria fonográfica brasileira de 1966 a 1979 (em milhões de unidades)

Ano	Compacto Simples	Comp. Duplo	LP	K7	Total (mi)	Var. %
1966	3,6	1,5	3,8	-	5,5	-
1967	4,0	1,7	4,5	-	6,4	16,4%
1968	5,4	2,4	6,9	0,02	9,5	48,4%
1969	6,7	2,3	6,7	0,09	9,8	3,1%
1970	7,4	2,1	7,3	0,2	10,7	9,2%
1971	8,6	2,8	8,7	0,5	13,0	21,5%
1972	9,9	2,6	11,6	1,0	16,8	29,2%
1973	10,1	3,2	15,3	1,9	21,6	28,6%
1974	8,3	3,6	16,2	2,9	23,1	6,9%
1975	8,1	5,0	17,0	4,0	25,4	9,9%
1976	10,3	7,1	24,5	6,5	36,9	45,3%

¹⁷⁷ JORNAL DO BRASIL, 23 de junho de 1977.

¹⁷⁸ JORNAL DO BRASIL, 24 de abril de 1971. Caderno B, p. 1.

1977	8,8	7,2	19,8	7,3	40,9	10,8%
1978	11,0	5,9	23,8	8,0	47,7	16,6%
1979	12,6	4,8	26,3	8,3	52,6	10,3%

Fonte: VICENTE, 2014, p. 51.¹⁷⁹

O estabelecimento da MPB como um importante segmento do mercado e o interesse público nas canções estrangeiras, notadamente oriundas dos Estados Unidos, são alguns fatores que explicam o crescimento dessa indústria e as transformações ocorridas durante a ditadura militar. O mercado fonográfico foi marcado pela atuação de inúmeras gravadoras internacionais, foi neste período que algumas iniciaram suas atividades e outras expandiram seus negócios em terras brasileiras. Nesse sentido, a indústria foi composta por grandes empresas de música como, por exemplo a Phonogram-Philips que atuou por aqui desde 1960 após a compra da Companhia Brasileira de Disco (CBD); a CBS teve suas atividades iniciadas em 1953 e viu seus lucros se multiplicarem durante a Jovem Guarda, liderando a venda de discos; a Odeon produzia discos no Brasil desde de 1918, sendo adquirida pela gigante EMI em 1969; a RCA, estava no mercado brasileiro desde 1925, sendo que tempos depois foi adquirida pelo conglomerado alemão Bertelsmann (BMG), ao qual a Ariola pertencia e iniciou suas atividades em 1979.¹⁸⁰ Essas são as empresas internacionais com maior participação no mercado fonográfico brasileiro, concorrendo com as gravadoras brasileiras: Copacabana, Chantecler, Continental e Som Livre. Outras empresas nacionais menores também atuaram no período, como: Tapeçar, Mocambo, Top-Tape, Fermata, CID, Beverly, Caravelle, Elenco e Equipe.¹⁸¹

Durante a atuação fonográfica, as gravadoras brasileiras Continental e Copacabana, tinham maior participação na venda de música sertaneja e regional. No caso da Continental, atuante desde 1946, nesse cenário da década de 1970, avançou no processo organizacional e de infraestrutura necessária para produzir todas as etapas do disco. Contudo, a sua participação no mercado fonográfico foi sendo engolida pelas grandes multinacionais, perdendo espaço na venda de discos. Durante os anos de 1980, as grandes gravadoras adquiriram outras de menor porte. De acordo com Dias, a “Copacabana e a RGE-Fermata pediram concordata, já a Som Livre comprou a Top Tape e a RGE”.¹⁸² A Continental conseguiu se manter no mercado através da venda de músicas sertanejas neste momento. Sendo a única grande gravadora nacional a resistir a concorrência de empresas estrangeiras e ainda expandiu-se com a compra da Tapeçar. Durante a década de 1980, o mercado sofreu com oscilações em decorrência da alta da inflação.

¹⁷⁹ Os dados da tabela são da ABPD, das gravadoras filiadas à associação e não ao total de empresas atuantes no mercado fonográfico. Eduardo Vicente ao elaborar essa tabela considerou para o cálculo totais desses dados: três compactos simples ou duplos equivalem a um álbum. Na tabela apresentada por ele, há dados de outros suportes que não estão sendo objeto de estudo aqui.

¹⁸⁰ VICENTE, 2014, p. 52.

¹⁸¹ Outras gravadoras atuando no mercado nos anos de 1970: Marcus Pereira, Polydisc, Central Park, Basf, Crazy, K-tel, Carmona, Ebrau, Epic, Padrão. Contavam com estúdio próprio: Odeon, Copacabana, RCA, Phonogram, Chantecler, CBS e Continental. Enquanto as empresas que tinham fábricas, eram: Odeon, Copacabana, Phonogram, Crazy, Tapeçar, CBS e Continental. No final dos anos de 1970, a participação das gravadoras no mercado era composto da seguinte forma: Mais para o fim dessa década, o faturamento era da seguinte forma: “Som Livre, 25%; CBS, 16%; Polygram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana e Continental, 4,5% cada uma; Fermata, 3%; Odeon (EMI), 2%, K-Tel, 2%; Top Tape e Tapeçar, 1% cada uma, outras 11%. Considerando a natureza peculiar e as condições privilegiadas desfrutadas pela Som Livre, os números confirmam a posição de liderança das transnacionais”. DIAS, 2008, p. 78.

¹⁸² DIAS, 2008, p. 78.

Assim, em 1988 as maiores empresas que ainda atuavam eram a Som Livre, CBS, WEA, EMI-Odeon, Polygram, RCA-Ariola.

A indústria encontrava-se em ascensão com aumento anual de 9 a 10% por gravadora no início da década de 1970, sendo que nos últimos anos da década de 1960, cresceu em torno de 20%.¹⁸³ O crescimento do mercado fonográfico brasileiro chegou a 400% na venda de discos entre 1965 e 1972, dado esse que aponta o *boom* de consumo ocorrido nos primeiros anos da ditadura militar. Assim sendo, “industriais, produtores e críticos de disco apontam o amadurecimento de um mercado consumidor ainda jovem e a afirmação da música popular brasileira”¹⁸⁴ como razões para esse desenvolvimento. Entre 1970 e 1971 ocorreu um aumento de 18,5% nas vendas, apresentando número ainda maior no ano seguinte, com o crescimento de 34,5%. O cenário de discos era bastante otimista no Brasil, mas as gravadoras não apresentavam a quantidade de discos vendidos e se limitavam em explicar que o “mercado brasileiro de discos seria seis vezes menor que o europeu e o norte-americano”.¹⁸⁵ Para André Midani, a maior renda do brasileiro possibilitou a ampliação de gastos em produtos não essenciais, como discos e aparelhos de toca-discos. Em determinados momentos, a venda de toca-discos chegou a ser superior à venda de discos.¹⁸⁶

A tabela (anterior) sinaliza o aumento de discos vendidos. No entanto, uma observação deve ser feita sobre a maior renda do brasileiro ter possibilitado que mais discos fossem comprados, principalmente ao entender que esse período se enquadra no “milagre econômico brasileiro”. O crescimento econômico vivenciado de 1967 a 1973 fez parte da política econômica dos militares, que não atendeu todas as classes do país. Muito pelo contrário, favoreceu os mais ricos e evidenciou a desigualdade social entre os mais pobres. O interesse dos militares pelo crescimento econômico, inspirada na ideologia do desenvolvimentismo tinha, entre seus objetivos, a finalidade de legitimar-se politicamente. Isto é importante para compreendermos a quantidade de investimentos feitos em diferentes setores e o maior estímulo que resultou no desenvolvimento do setor privado.¹⁸⁷

O crescimento do PIB em média de 10% apontava para os avanços econômicos, mas essa política do regime “foi à custa de arrocho salarial, reforço dos laços de dependência estrutural do capitalismo internacional e brutal concentração de renda, até para os padrões capitalistas”.¹⁸⁸ Assim sendo, ao se tratar da renda brasileira, o salário mínimo teve queda de 15% entre 1967 e 1973, e a onda consumista se dava sobretudo entre a classe média.¹⁸⁹ Admito que a renda brasileira cresceu, mas para uma minoria, beneficiada pelo “milagre econômico” e que foi inserida no mercado de consumo. O fortalecimento e maior renda dessa minoria, a classe média, possibilitou que alguns brasileiros pudessem consumir mais no pós-Golpe de 1964. Assim comprando aparelhos de som e toca-discos que são essenciais para os produtos que a indústria vinha produzindo.¹⁹⁰ De tal modo, diante da facilidade de aquisição de

¹⁸³ JORNAL DO BRASIL, 3 de outubro de 1971. Caderno B, p. 8.

¹⁸⁴ JORNAL DO BRASIL, 2 de abril de 1973, p. 16.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ LAGO, Luís Aranha Correia do. “Milagre econômico brasileiro”. Disponível em: <<
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>>>

¹⁸⁸

NAPOLITANO, Marcos. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014, p. 148.

¹⁸⁹ Idem, 2014, p. 149-150.

¹⁹⁰ OLIVEIRA, Claudio Pacheco de. Disco é Cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos de 1970. Dissertação (Mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2018, p. 60.

eletrodomésticos, ocorreu o aumento na venda de toca-discos com crescimento de 813% e, segundo Renato Ortiz, esse cenário explica o aumento do faturamento de 1375% que as gravadoras tiveram entre 1970 e 1976.¹⁹¹

Ainda na discussão sobre os acontecimentos durante o “milagre econômico brasileiro”, para Rita Morelli, foi nesse momento que ocorreu a consolidação da indústria fonográfica e do mercado de bens de consumo. Morelli afirma que a repressão imposta a partir da promulgação do AI-5 impossibilitou que a expansão do mercado de disco fosse favorável à música popular brasileira, o que também teria criado um ambiente propício para a instalação de multinacionais e assim impactando o mercado fonográfico com a grande presença de lançamentos de discos estrangeiros.¹⁹² Embora concorde que a repressão tenha causado um prejuízo na produção de música brasileira, entendo que isso não reduziu o consumo da música nacional. A análise realizada por mim a partir das listas de pesquisas de mercado do IBOPE (São Paulo e Rio de Janeiro), sinalizam o maior consumo de músicas nacionais em compacto duplo e do LP, sendo predominante o consumo de música estrangeira em compactos simples. De tal modo, a partir dessas fontes, não tem como afirmar que ocorreu ou não mais lançamentos de músicas estrangeiras no mercado fonográfico brasileiro. Mas é possível apontar como o consumo se deu em relação a vendagem dos principais suportes das gravadoras

O interesse das gravadoras estrangeiras era “ganhar dinheiro”, segundo João Carlos Muller Chaves. Por isso, as maiores empresas de músicas passaram a atuar no mercado nacional nos anos de 1960 e 1970. Para Muller,

nunca existiu esse ‘nós vamos dominar a cultura’. (...) Eles querem ganhar dinheiro. Se não fosse isso, Caetano nunca teria gravado, Gil não teria gravado, Ivan Lins não teria gravado. Grandes sucessos, no Brasil, foram, e em qualquer lugar do mundo, são músicas de protestos. (...) Dinheiro não tem ideologia, pode ter certeza.¹⁹³

O crescimento na venda de discos teria sido impactado sobretudo pelos investimentos na produção da música brasileira, como no processo criativo, permitindo que alguns artistas pudessem se arriscar mais e assim buscar uma melhor qualidade musical. A chamada Lei “Disco é Cultura” teria tido um importante papel nesse campo, segundo Muller.¹⁹⁴ O processo midiático da música também possibilitou que o crescimento fosse favorável ao mercado de discos. Viu-se o enorme crescimento do mercado fonográfico nas décadas de 1960 e 1970, não sendo possível desvincular de todos investimentos ocorridos na indústria cultural, bem como da grande presença de discos inseridas no cotidiano do brasileiro e que isso correspondeu à consolidação da música como produto cultural de consumo, de acordo com Julio Hungria. A segmentação do mercado fonográfico demonstra como isso se deu através do surgimento da Bossa Nova, da MPB, das canções românticas, dos festivais de canção funcionando como uma espécie de laboratórios para as empresas de música, espaço que veio a ser ocupado pelas novelas e outros programas televisivos em meados dos anos de 1970. A adesão de novos perfis de consumidores, como se viu com o jovem de baixa renda, também se tornou possível a partir da segmentação do mercado em diversos nichos e vai ter uma relação nas vendas de discos.¹⁹⁵ Será

¹⁹¹ ORTIZ, 2011, p. 127.

¹⁹² MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. 2ª. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 61-62.

¹⁹³ OLIVEIRA, 2018, p. 107.

¹⁹⁴ Ibid., p. 109.

¹⁹⁵ JORNAL DO BRASIL, 2 de abril de 1973.

possível compreender essas táticas do mercado fonográfico a partir da organização das gravadoras e articulação comercial para vender música prensada.

2.3) Conhecendo um pouco a indústria fonográfica brasileira

A criação de ídolos foi resultado da alteração do olhar do empresário sobre os artistas, ao assegurar que a imagem dos cantores também poderia impactar na venda de discos. As grandes gravadoras se reestruturaram e entenderam a necessidade de novos profissionais que cuidassem mais da área artística, além da técnica. Assim, a produção do disco brasileiro estava dividida em muitas etapas, sobretudo nos anos de 1970, quando as empresas adotaram procedimentos técnicos em busca de melhor qualidade de seus produtos. A linha de montagem se organizava do seguinte modo: gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita master; confecção da matriz, prensagem/ fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; marketing/divulgação e difusão”.¹⁹⁶ A partir dessa classificação de Márcia Dias, entende-se como as gravadoras estavam estruturadas e a complexidade na produção de discos ao envolver diferentes profissionais da área da música, publicidade, advocacia, contabilidade, entre tantos outros.

Os novos aparatos tecnológicos da época contribuíram para que a indústria mudasse sua configuração ao longo dos anos de 1970 e 1980. Dessa forma, o desenvolvimento das dimensões técnica e artística se entrelaçam no produto final, tornando a produção do disco mais “racional e artificial” impactando nas relações de trabalho, o que resulta na divisão do processo de produção do disco e do trabalho. O trabalho torna-se coletivo, com suas redes de interdependências, para depois ter uma produção mais autônoma.¹⁹⁷

No quadro abaixo, nota-se que o artista não tem um lugar na empresa. Ele é essencial, sem dúvida, porém, segundo Marcia Dias o artista “não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha, muitas vezes, arduamente na divulgação do produto”.¹⁹⁸ É ele quem entrega sua personalidade artística, a imagem do produto, às vezes se torna o próprio produto, mas quando não traz o retorno econômico ou o prestígio esperado para a gravadora é logo substituído.

¹⁹⁶ DIAS, 2008, p. 69.

¹⁹⁷ DIAS, 2008, p. 71-75.

¹⁹⁸ Idem, p. 76.

ORGANIZAÇÃO DA GRANDE EMPRESA DE MÚSICA NO BRASIL (1970-1980)



Fonte: DIAS, 2008, p. 75.

O artista tem sua participação definida e limitada dentro desse processo de produção do álbum musical. Geralmente a função do artista era pensar na composição, cantar, interpretar, tocar instrumentos e emprestar sua imagem para o produto. Em caso de artistas que apenas interpretavam canções compostas por outros artistas, a participação diminuía. Todo o resto do processo pertencia a empresa e o artista se encontrava submetido ao processo, onde normalmente não seria capaz de participar de todas as etapas de produção. A dificuldade do artista em ter controle da produção do início ao fim se torna ainda mais complicada dependendo do segmento musical que ele se encontrava e da relação do mesmo com as gravadoras. Podemos refletir sobre essa maior ou menor autonomia através dos artistas Jards Macalé e Caetano Veloso.

Macalé ao explicar sobre sua demissão da Philips relata o episódio que envolve a capa do disco *Aprender a nadar* (1974). Não satisfeito com o resultado da capa feita pela gravadora sem sua autorização, ele foi ao departamento de artes e solicitou fósforo, cartolina, cola, tinta vermelha e um fotógrafo. Macalé dedicou o disco à Lígia Clark e Hélio Oiticica, após botar fogo e jogar tinta vermelha na capa, levando essa intervenção ser a contracapa do disco. O cantor que já era lido como um artista maldito por não se encaixar nos limites de atuação das gravadoras, com esse episódio a sua situação ficou ainda mais complicada. Tanto que Macalé sinalizou a existência de um “limite para a inventividade dentro das gravadoras, limite esse não vinculado à disponibilidade de recursos e sim à postura do artista”¹⁹⁹ dificultando a atuação na produção do disco.

¹⁹⁹ OLIVEIRA, 2018, p. 77.

Figura 1- capa e contracapa de *Aprender a Nadar* (Polygram/Philips – 1974)



Fonte: <http://amusicade.com/aprender-a-nadar-1974-jards-macale/>

Caetano Veloso tinha se consagrado no mercado fonográfico primeiramente com o LP *Transa*, gravado no exílio, e logo depois com o disco *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, ambos lançados em 1972. André Midani afirmou que havia uma expectativa com o próximo trabalho de Caetano depois do sucesso comercial desses dois discos de 1972 e a gravadora Phonogram/Philips acreditava ser possível vender 400 mil cópias do álbum que ainda seria criado. Caetano e Guilherme Araújo, seu empresário, solicitaram a Midani que o artista utilizasse o estúdio para gravar o seu novo disco sem interferência na produção. Concedida a autorização acompanhada da liberação de músicos e técnico de gravação Caetano iniciou a produção do disco *Araçá Azul*. O disco foi apresentado a Midani já pronto, incluindo capa e contracapa, que ficou “hipnotizado com a original obra-prima”.²⁰⁰ O departamento comercial da gravadora não concordou que o disco teria um bom retorno comercial, sugerindo a gravação de um novo álbum, mas Midani preferiu arriscar e colocou 400 mil cópias de *Araçá azul* nas lojas em 1973. O consumidor não compreendeu o espetáculo de disco feito por Caetano, tornando-se um fracasso de vendas. Algumas cópias vendidas acabaram sendo devolvidas e os dirigentes da gravadoras não souberam ao certo afirmar quantas unidades foram compradas. Para Armando Pittigliani tinham sido 30 mil cópias, enquanto Roberto Menescal afirmava ser 40 mil e já Guilherme Araújo foi menos otimista ao dizer que nem 5 mil cópias foram vendidas e que muitas dessas foram devolvidas.²⁰¹

²⁰⁰ MIDANI, André. Do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 149.

²⁰¹ JORNAL DO BRASIL, 30 de setembro de 1973. Caderno B, p. 12.

Figura 2 – Capa e contra capa do disco Araçá Azul (Philips – 1973)



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Caetano-Veloso-Ara%C3%A7%C3%A1-Azul/master/272805

Os dois exemplos citados aqui são utilizados como reflexão da provável autonomia que o artista poderia ter dentro da gravadora mesmo com a sua atuação definida e limitada na estrutura da gravadora, dependendo de sua posição, do nicho que ele tivesse inserido no mercado e de sua relação com a empresa. Nesse sentido, se a alta vendagem de discos permitia que determinados artistas ganhassem concessões de suas gravadoras, fazendo com que ela assumisse o risco de produzir discos mais elaborados e de alto padrão estético, pode-se relacionar isso com o período de crescimento do mercado fonográfico durante o “milagre econômico brasileiro” e principalmente com o investimento na música a partir da isenção fiscal concedida pela Lei “Disco é Cultura”. Vale ressaltar que isso não significa dizer que a gravadora estava disposta a assumir os riscos por qualquer artista, pois como nos é possível perceber os pseudoestrangeiros tinham a garantia de gravação de um único compacto simples.

Seja por estratégia econômica ou meio de sobrevivência de mercado, a indústria fonográfica transforma seus produtos ao longo de sua trajetória. Assim sendo, os suportes utilizados para comercializar a música gravada vistos ao longo dos anos de 1960 e 1980 foram: LP, fitas K7, compactos simples e duplo. Inicialmente, em 1888, a reprodução através de aparelho mecânico do som era com cilindros – esse inventado em 1878. Com o desenvolvimento do reproduutor de áudio, o *gramophone*, discos foram utilizados em substituição de cilindros. E entre as inúmeras transformações ocorridas nesse cenário musical, a partir do impacto do consumo do repertório produzido, sobretudo música erudita, o disco 78 *rpm* se consolidou no mercado como padrão com a música popular a partir da década de 1920. Para Eduardo Vicente, novas transformações foram percebidas a partir do final dos anos de 1940, período no qual a indústria fonográfica já se encontrava consolidada como indústria musical. A produção de discos em 78 *rpm* deixou de ser interessante ao mercado e, com a criação do microsulco, uma disputa entre as empresas CBS e RCA ocorreu para a definição do novo padrão a ser utilizado pela indústria.²⁰²

²⁰² Eduardo Vicente detalha todo esse processo de transformações, esclarecendo a mudança de cilindros para o disco e substituição dos aparelhos elétricos substituíram os mecânicos. VICENTE, Eduardo. Indústria da música

Ela acabou resolvida através de uma divisão de mercado, com a música erudita sendo gravada em discos de 12'', com 33.1/3 rpm (padrão da CBS), os chamados *long-plays* (LPs), e a música popular sendo registrada em discos de 7'' e 45 rpm (padrão RCA), os chamados *singles*. Mas esse segundo padrão de velocidade teve vida curta, e logo o 33.1/3 rpm tornou-se o único padrão de distribuição para música de todos os gêneros.²⁰³

A partir das dificuldades do formato 78 rpm, pois era possível registrar apenas quatro minutos por lado do disco. O resultado foi a padronização do tempo das faixas musicais, mantido até os dias atuais.²⁰⁴ Roberto Menescal relata que músicas com mais de três minutos não tocavam nas rádios. Mas, contrariando esse posicionamento, a canção *Construção* de Chico Buarque estourou com quase sete minutos. O maior tempo no disco foi graças ao surgimento do LP, que permitiu a adição de 20 minutos e novas transformações nos suportes produzidos pela indústria, assim conquistando mais compradores.

A maior conquista do *long-play* (LP) no mercado nacional no início dos anos de 1970, também foi fator do processo de transformações ocorridas nas etapas de produção da indústria fonográfica. Se antes era mais lucrativo compactos simples e duplo, a venda de LP atuou como forma de reduzir gastos e otimizar os investimentos, pois “cada LP continha, em termos de custos, seis compactos simples e três duplos”.²⁰⁵ Assim sendo, como pode ser visto na tabela abaixo, mais LPs foram vendidos e resultou na perda de espaço de comercialização de compactos a partir da metade dessa década até deixarem de ser produzidos nos anos de 1990.

Venda de discos no Brasil (em milhões de unidades) – 1969-1989

Ano	Compactos (simples e duplos)	LP
1969	11,067	6,588
1975	13,213	16,995
1979	17,372	38,252
1981	11,360	28,170
1985	4,208	32,578

Fonte: Dados da ABPD cf.: DIAS, 2008, p. 60.

ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. Rumores, ed. 12, ano 6, n° 2, jul-dez 2012, p. 196-197.

²⁰³ Ibid., p. 197.

²⁰⁴ Ibid., p. 198.

²⁰⁵ DIAS, 2008, p. 60.

A relação entre LP e compacto possibilita compreender como a indústria fonográfica estava se estruturando. A valorização da imagem e consolidação do artista, tornando a música menos importante em determinados momentos, foram características do LP. E foi também nesse processo que ocorreu melhorias na produção das capas desse suporte. No caso do compacto, o fonograma era o destaque do produto, onde se buscava vendagem mais rápida.²⁰⁶ A exceção deu-se com os LPs de trilhas sonoras de novelas, filmes e coletâneas de rádio, onde também foi valorizada a comercialização da música. Para João Carlos Muller Chaves, ao se vender um compacto estava se vendendo a música propriamente dita. E, geralmente, o grande sucesso de um compacto não garantiria que o próximo disco do mesmo artista teria a mesma recepção pelo público com altas vendagens, visto que não “fixou a personalidade do artista”.²⁰⁷

A adoção do LP foi uma estratégia de mercado vista pela indústria fonográfica mundial, permitindo maior expansão de música gravada no disco, antes não percebida no *78 rpm*. Com o maior investimento das empresas nos cantores e na produção de seus discos, preocupou-se em consolidar um *cast* de artistas para que esses vendessem discos com maior regularidade. Cantores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia são alguns dos nomes de artistas que fizeram parte do *cast* estável da MPB, enquanto outros segmentos musicais, por exemplo os artistas oriundos da Jovem Guarda, que cantavam música romântica e depois vieram a ser conhecidos como “cafonas” e “bregas” compuseram um quadro de artistas bastante lucrativos nos anos de 1960 e 1970, sendo Roberto Carlos o grande líder na venda de discos.²⁰⁸

Antes da consolidação do LP no mercado nacional nos anos de 1970, o sucesso da comercialização de compactos sinalizou alguns aspectos importantes da trajetória da indústria fonográfica brasileira. Segmentos musicais foram construídos para atingir os jovens como potenciais consumidores pela indústria nos primeiros anos de 1960, a Bossa Nova e a Jovem Guarda são exemplos. A estratégia da indústria era atingir o jovem, então com baixo poder aquisitivo, através do consumo de compactos simples de canções estrangeiras, sendo esses mais baratos. Geralmente, os *hits* foram comercializados nesse tipo de suporte e estavam no topo das paradas de sucesso com altas vendagens. A instabilidade desse tipo de produto exigia uma maior divulgação e publicidade, sendo o rádio ferramenta fundamental para o sucesso de venda deste produto. Contudo, no início da década de 1970, o grande consumidor de disco tinha mais de 30 anos no Brasil. O comprador brasileiro divergia do comprador de disco norte-americano e europeu, sendo os jovens os maiores consumidores com faixa entre 13 e 25 anos.²⁰⁹ No caso dos norte-americanos, os jovens foram inseridos no mercado através do consumo de compactos de *rock* já nos anos de 1950 e 1960.²¹⁰ No caso brasileiro, o público era percebido com o consumidor de disco com mais de 30 anos comprava disco de música nacional, enquanto o jovem abaixo de 25 anos comprava música estrangeira.²¹¹

A maior comercialização de discos internacionais também foi uma tentativa em aproximar o mercado fonográfico brasileiro do que era consumido no mercado mundial, constituídos por jovens massificados. Ao contrário do que era visto antes de 1958, quando a Bossa Nova foi utilizada como produto direcionado aos jovens e à classe média intelectualizada,

²⁰⁶ VICENTE, 2012, p.11-12.

²⁰⁷ VICENTE, 2014, p. 59.

²⁰⁸ DIAS, 2008, p. 59.

²⁰⁹ Essa mesma faixa etária norte-americana será citada por ele como público consumidor de disco no Brasil em 1973. Ainda afirmou que 88% do público era formado por esse grupo, característica que não se repetia com a audiência de televisão. Cf.: JORNAL DO BRASIL, 2 de abril de 1973, p. 16.

²¹⁰ VICENTE, 2012, p. 11.

²¹¹ VICENTE, 2014, p. 57

percebe-se o cenário fonográfico se voltando cada vez mais para esse público através de diferentes segmentos musicais, como a MPB, Jovem Guarda, Tropicalismo, pelas canções de festivais, românticas e internacionais.

Com a canção *Chega de Saudade*, João Gilberto mostrava que o novo estava surgindo ao tocar na rádio em 1958. Era como se mostrasse que os artistas de rádio, com seus boleros e sambas-canções representavam o velho e que os jovens teriam uma música para eles a partir de então. Em suas memórias, Nelson Motta descreve o primeiro contato com a Bossa Nova: “foi como um raio. Aquilo era diferente de tudo que eu já tinha ouvido, fiquei chocado, sem saber se tinha adorado ou detestado. Mas quanto mais ouvia, mais gostava”.²¹² Através do som intimista, a turma bossanovista abria caminhos aos movimentos musicais que viriam a representar o novo, a modernidade e o mercado jovem, muitos sinalizando isso em seus títulos, como se viu com a Jovem Guarda e os festivais universitários da canção.

André Midani defendia que o jovem era importante e decisivo para o consumo de discos, mas não na intensidade que a indústria de discos almejava. E foi, por acreditar nesse público alvo, que a gravadora Philips se voltava para os jovens.²¹³ Assim, entre 10 compactos simples mais vendidos, 6 eram direcionados para esse grupo. E o rádio teve um papel importante em catalisar esse público ao tocar massivamente as canções e assim promover os discos. De tal modo que Midani afirmava a existência “em cada estação de rádio, uma seleção de faixa de público, mas de modo geral todas elas se [dirigiam] ao público de menos de 25 anos”.²¹⁴ No entanto, ele defendia que a sua gravadora, a Philips-Phonogram, fazia música para o público e não para o rádio, que a preocupação era maior com a carreira do artista e não com o sucesso de uma música ou disco. Após seis anos após essa afirmação de Midani, em 1977 Roberto Menescal apontava o crescimento da venda de discos com uma grande contribuição das emissoras em FM-Estéreo. A gravadora Philips se aproveitou do interesse do público ao gravar em fitas as músicas tocadas nas programações das rádios para lançar sua própria coleção, garantindo qualidade de som e técnica em seus discos.²¹⁵ Assim sendo, a gravadora percebeu a existência de um mercado para esse tipo de música, tentando driblar a pirataria e manter o crescimento da venda de discos. O interesse das gravadoras era o lucro, mas isso não quer dizer que não havia uma preocupação com os artistas nos anos de 1970, pois cuidar da imagem de seus contratados e divulgá-la foi uma estratégia de venda dos LPs.²¹⁶

João Araújo, diretor da Som Livre, entendia que o rádio era um catalisador de público e promotor das canções: “o rádio é tão importante quanto a televisão, pois é o que consagra o gosto popular, sustentando as gravações”.²¹⁷ Essa empresa fazia uso da programação da TV Globo para divulgar seus produtos, o que explicou seu crescimento no mercado fonográfico em pouco tempo nos anos de 1970. É claro que outras empresas também recorreram à televisão para promover seus *cast*, mas o que se viu foi uma concorrência desleal quando essa gravadora fez uso da sua própria emissora. Outro recurso de divulgação utilizado pelas gravadoras foram as notas na imprensa, bem como os *disk-jockeys* – esse precisava ter *status* no meio musical para influenciar os consumidores. A importância do meio publicitário também se percebeu

²¹² MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 9.

²¹³ Enquanto esteve na gerência da Companhia Brasileira de Discos (CBD), representante dos selos Polydor e Philips, Midani trabalhou para manter a gravadora com um padrão jovem, sendo assim, a idade média de seus contratados era por volta dos 25 anos. JORNAL DO BRASIL, 3 de outubro de 1971. Caderno B, p. 8.

²¹⁴ JORNAL DO BRASIL, 3 de outubro de 1971. Caderno B, p. 8.

²¹⁵ JORNAL DO BRASIL. 3 de maio de 1977. Caderno B, capa.

²¹⁶ JORNAL DO BRASIL, 28 de outubro de 1975. Caderno B, capa.

²¹⁷ Idem.

quando as gravadoras tinham em sua estrutura interna o Departamento de Publicidade e Promoção para divulgar o disco e torná-lo um sucesso de vendas.

Estratégias de mercado eram praticadas para dar conta de uma indústria que se expandia e lançava inúmeros produtos. Enquanto umas priorizavam o disco estrangeiro, outras preocupavam-se com os nacionais. Foi nesse cenário de efervescência que em “um país de mais ou menos 40 milhões de consumidores, existem mais ou menos 1 mil 400 revendedores”.²¹⁸ Com a média de 100 produtos lançados por mês pelas fábricas, diante do excesso de lançamentos de discos, muitos não eram notados pelo público. Para João Araújo, a Som Livre, tinha a preocupação em lançar 4 discos e trabalhar na promoção deles. Sendo o seu foco as trilhas sonoras de novela, talvez isso explique o porquê de poucos discos serem lançados pela gravadora em um primeiro momento.

O desleixo da divulgação dos discos também foi motivo de reclamação dos artistas. Para João Bosco e Aldir Blanc, as gravadoras não divulgavam os discos gravados de alguns artistas, assim isso tinha um impacto na recepção do público e na venda dos discos. Além destes, vários artistas também se queixavam que as gravadoras escolhiam qual faixa do disco seria trabalhada e lançada no mercado, o que os desagradava. Acreditavam que o máximo de músicas deveriam ser comercializadas, para assim saber o que agradaria ao público.²¹⁹

2.4) A venda de compactos simples e a canção internacional no mercado brasileiro

A presença de música para o jovem foi majoritária nos anos 1970, tendo grande destaque ainda nos primeiros anos pós-Golpe. Essa afirmação é possível a partir do estudo nas listagens de *pesquisa de venda de discos* do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1966 e 1978. Não se pretende aqui utilizar os dados dessa pesquisa de mercado como se apresentassem a realidade da indústria fonográfica nacional no todo, assim de forma homogênea, visto que as outras regiões, à exemplo do Norte e Nordeste, poderiam apresentar suas próprias nuances e que faltam dados para essa análise. Contudo, essas duas capitais, eram os maiores mercados, concentrando 80% das lojas²²⁰ de discos bem como as grandes gravadoras da indústria, logo o consumo de discos poderia se refletir em outras cidades do território brasileiro.

As listagens não apresentam a quantidade de discos vendidos, pois as próprias gravadoras não repassavam o total de produtos adquiridos, sendo assim têm-se às posições para cada suporte (compacto simples, compacto duplo, LP e fita K7) vendido pelas empresas, título do disco, intérprete e gravadora. Para a realização desse levantamento de dados, normalmente quinze lojas eram pesquisadas e a partir destes números eram classificados os discos mais vendidos na semana. O fundo do IBOPE apresenta informações das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Como já dito acima, as duas primeiras cidades foram análise deste capítulo, não se utilizando das listagens de Recife. Mas, entende-se a importância desse mercado, sobretudo para o Nordeste, ao se ter a atuação da gravadora pernambucana Mocambo, onde seu repertório não se restringiu a essa região, tendo seus discos, com destaque para os com canções internacionais, também entre os mais consumidos nas cidades do Rio e São Paulo.

²¹⁸ Idem.

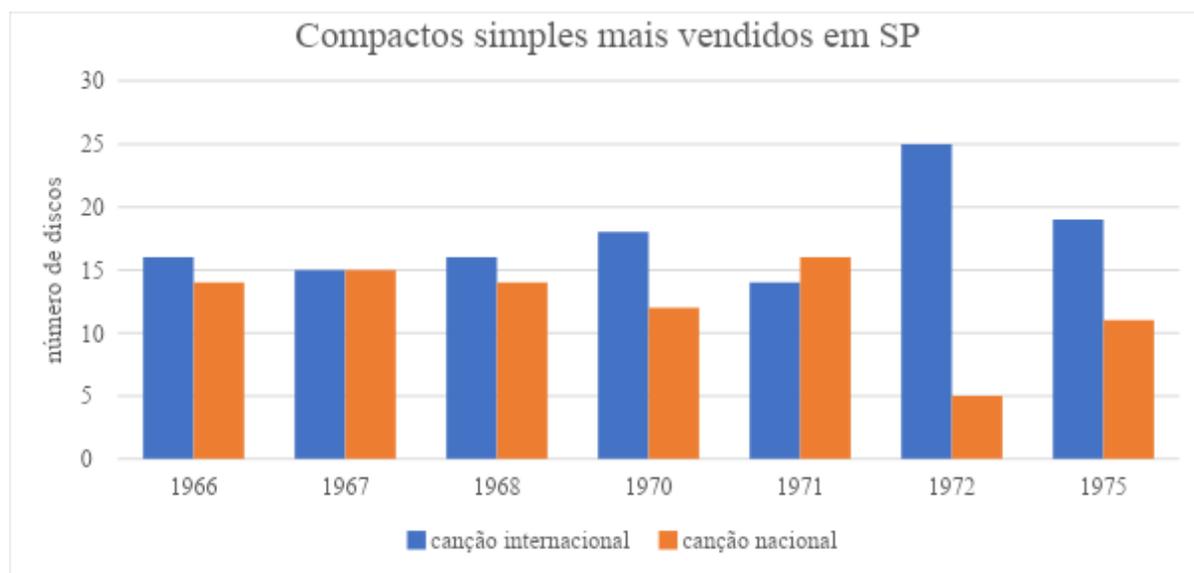
²¹⁹ JORNAL DO BRASIL, 30 de agosto de 1976. Caderno B, p. 5.

²²⁰ Jornal do Brasil, 2 de abril de 1973.

Na listagem da cidade de São Paulo, a pesquisa de venda de discos corresponde aos anos de 1966 a 1978, exceto pelo ano de 1977 que não tem dados divulgados. Enquanto para o Rio de Janeiro temos o mesmo intervalo, com a ausência de dados para os anos de 1972 e 1977. O fundo do IBOPE conta com listagem dos discos mais vendidos na semana, mas, em relação à São Paulo, há algumas listas anuais dos suportes mais vendidos que serão utilizados aqui. No caso do Rio de Janeiro, não têm listagens de pesquisas anuais e sim mensais, sendo que ambas as cidades apresentam pesquisas semanais em todos os anos citados. Optou-se pelo uso dessas listagens de pesquisa anual e mensal, no sentido de melhor compreender como o mercado fonográfico estava se estruturando entre 1966 e 1978. Nesse sentido, ao olhar para os produtos que a indústria produzia, o estudo se voltou para a comercialização do compacto simples, compacto duplo e LP, bem como suas nuances.

Como pode ser visto no gráfico abaixo, os dados correspondem à cidade de São Paulo a partir das listagens anuais de pesquisas de mercado de compacto de simples mais vendidos. Com o objetivo de melhor entender o progresso do mercado, não foram utilizadas as listagens dos anos 1974, 1976 e 1978, visto que elas apresentam apenas dados de pesquisa semanal e mensal. O mesmo critério foi adotado para os outros suportes aqui estudados: compacto duplo e LP. Enquanto para o Rio de Janeiro não se utilizou as pesquisas dos anos de 1966 e 1967, visto que não há dados mensais suficientes para entender como esse mercado estava se comportando.

Gráfico 1 – Participação do repertório anual de discos com canções internacionais e canções nacionais na listagem dos 30 compactos simples mais vendidos em São Paulo

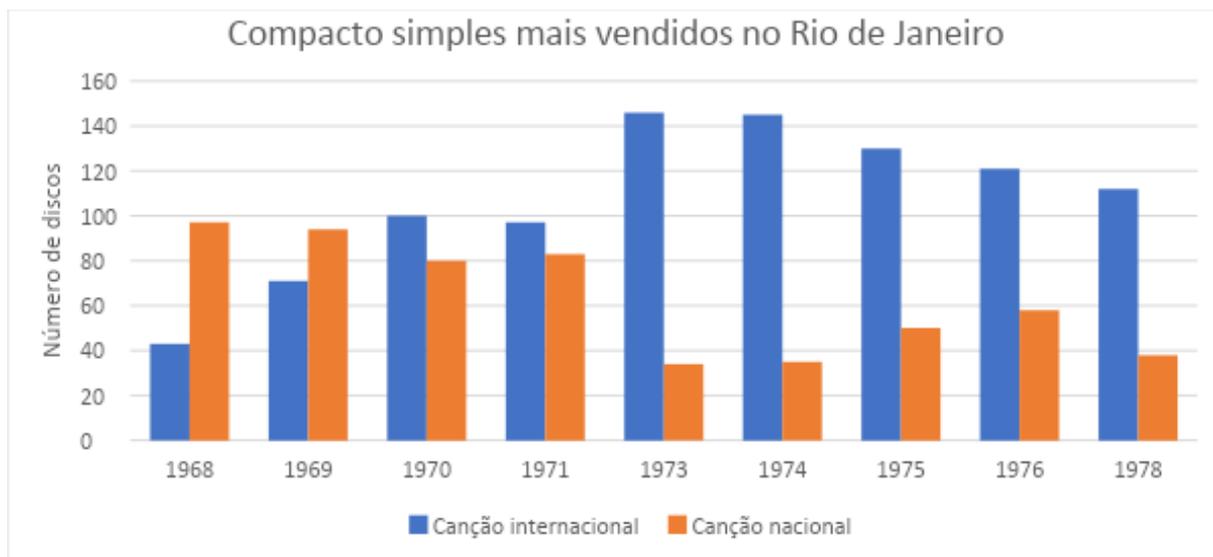


Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos em São Paulo.

O consumo de compacto simples aponta um razoável predomínio de participação de discos internacionais no mercado fonográfico de São Paulo, exceto pelo empate ocorrido em 1967 e o maior consumo de discos de canções nacionais em 1971. Esse maior consumo de música nacional se deve ao fato de que gravadoras estrangeiras conseguiram emplacar mais

compactos simples com canções nacionais se compararmos com os outros anos. Em 1967 essas empresas aparecem com os 22 compactos mais vendidos, sendo 11 de música nacional e 11 de música internacional. Sendo que em 1971, são 21 compactos desses 11 são internacionais e os outros são nacionais. Cenário parecido se viu na cidade do Rio de Janeiro, quando a venda de discos estrangeiros superou os discos nacionais durante a década de 1970, como bem pode ser visto no gráfico seguinte.

Gráfico 2 - Total de participação do repertório de discos com canções internacionais e canções nacionais na listagem mensal dos compactos simples mais vendidos no Rio de Janeiro²²¹



Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos no Rio de Janeiro.

Ao olhar para o consumo de compactos desses dois mercados pode se chegar à conclusão da internacionalização da indústria fonográfica brasileira, ou seja, a dominação devido à recorrente participação da canção estrangeira no mercado brasileiro. Esse assunto foi muito debatido pela imprensa do período, com denúncias de artistas e críticos musicais ao afirmarem que a canção brasileira perdia espaço para a canção internacional no mercado. Ao utilizar esses documentos da imprensa, Rita Morelli afirma que a consolidação da indústria fonográfica se deu através do consumo de música estrangeira, assim sendo, a censura teria impedido que a expansão ocorresse em favor da música popular brasileira, além de ter criado um cenário vantajoso para a instalação de gravadoras multinacionais e maior lançamento de músicas estrangeiras no mercado nacional por essas empresas ou suas representantes. Pois, ao lançar um disco estrangeiro a empresa não precisaria arcar com todos os custos de produção, visto que o disco gravado no exterior chegava pronto para ser lançado no Brasil. Enquanto para Enor Paiano, a política vigente favorecia a venda de discos de artistas censurados, bem como 'a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias'.²²² Sendo assim, a censura

²²¹ As listagens mensais de janeiro e fevereiro de 1968 apresentam apenas os 10 compactos mais vendidos, não tendo dados do mês de março e a partir de abril são totalizados os 15 compactos mais comprados no Rio de Janeiro. A partir de fevereiro de 1973 as listagens aparecem com os 20 compactos mais vendidos, mas optei por analisar até a 15ª posição para tentar padronizar os dados coletados.

²²² DIAS, 2008, p. 61-62.

teria tido maior impacto no processo criativo de artistas do que na venda dos discos. A proibição de inúmeras canções no início dos anos de 1970, foram sendo liberadas no final dessa década, tornando-se grandes sucessos. Inúmeras são as questões sobre as canções estrangeiras no mercado nacional, desde a acusação que esse tipo de produto estava dominando a indústria nacional até prejudicando a produção de música brasileira.

Para Eduardo Vicente, a internacionalização do consumo é válida, mas isso precisa ser analisado com cuidado, pois músicas internacionais já eram consumidas no mercado doméstico antes mesmo de empresas internacionais iniciarem suas atividades no Brasil. Esse consumo se deve à distribuição de canções internacionais pelas gravadoras nacionais.²²³ Mas, a partir da instalação de gravadoras estrangeiras, as empresas brasileiras perdem o catálogo de canções internacionais, sendo esse distribuído pelas gravadoras multinacionais instaladas no Brasil. Mesmo que o consumo de música estrangeira tenha se sobressaído em alguns anos de 1970 isso não seria o suficiente para apontar a internacionalização da indústria fonográfica nacional, segundo Vicente.²²⁴

No estudo realizado por Eduardo Vicente, conclui-se que a consolidação da indústria fonográfica brasileira se deu através do consumo de música popular brasileira. Para isso, Vicente utilizou as listagens anuais de pesquisa de mercado do NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisa e Estudo de Mercado), que apresentam os 50 discos mais vendidos nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, não oferecendo dados de abrangência nacional, bem como não distinguindo o que estava sendo consumido numa cidade ou outra desses dois centros urbanos analisados. Além disso, essas listagens não diferenciam os suportes (LP, compacto duplo, compacto simples e fita K-7) comercializados pela indústria fonográfica brasileira e também não informam a quantidade de discos vendidos, divulgando apenas as colocações, títulos e intérpretes igual ao que ocorre nas pesquisas do IBOPE utilizadas aqui.

Entende-se a importância das pesquisas de mercado realizadas pelo NOPEM para a compreensão da indústria brasileira neste trabalho, principalmente por apresentar dados de todos os anos da ditadura militar. Todavia, as mesmas trazem certas limitações nas nuances que os produtos fonográficos vinham apresentando entre os anos de 1966 e 1978, então recorte temporal estudado aqui. Por essa razão, optou-se por utilizar as listagens do IBOPE por fazerem a distinção dos suportes e cidades na comercialização dos discos.

A partir da análise dos gráficos anteriores (sobre a venda de compactos simples no Rio de Janeiro e São Paulo) entende-se que predominava a venda de compactos internacionais, mas o mesmo não foi percebido nas listagens de compactos duplos e LPs mais vendidos nesses dois centros urbanos. A música brasileira terá maior participação nos suportes de compacto duplo e LPs, no entanto não é possível desconsiderar a recorrente participação do repertório de discos internacionais na venda de compactos simples, visto que a canção de língua inglesa foi a grande concorrente da música brasileira na ditadura militar. Além do que, a música estrangeira não era alvo preferencial da Censura.

Foi também através da canção internacional na venda de compactos, que as empresas buscaram novos grupos consumidores e passaram a ampliar o mercado consumidor ao inserir

²²³ Embora a Revista do Disco (1953-1958) tenha tido um tempo curto de circulação, ela permite compreender quais discos estavam sendo consumidos na década de 1950. Também é possível observar quais gravadoras estavam atuando nesse período, através das empresas já instaladas aqui ou dos catálogos de discos estrangeiros cedidos e distribuídos por empresas nacionais para o consumo local. Esse recorte temporal nos mostra bem como o *cast* internacional ainda era acessível para essas gravadoras nacionais, cenário completamente divergente ao vivenciado na década de 1970, quando as gravadoras estrangeiras estavam com esse domínio.

²²⁴ VICENTE, 2006, p. 116-117.

os jovens como compradores desse suporte. A venda dos discos internacionais foi uma estratégia de mercado de gravadoras internacionais,²²⁵ ao comercializar o catálogo de canções estrangeiras de suas matrizes. Assim ocorria o abatimento de parte da produção do disco e possibilitou o disco internacional ser vendido no mercado por um preço abaixo do disco nacional. As empresas brasileiras não estavam alheias a esse processo, inclusive, antes da maior presença de gravadoras internacionais no Brasil na década de 1970, eram as gravadoras nacionais que distribuíam os catálogos estrangeiros.

Alguns produtos brasileiros se passavam por compactos internacionais o que levaram a ser conhecidos como pseudoestrangeiros. A estratégia se dava ao utilizarem nomes estrangeiros e cantarem em língua inglesa como uma forma de catalisar o consumidor e tornar o produto mais vendável. Nesse sentido, cantores brasileiros do tipo eram vendidos como artistas internacionais por suas gravadoras e assim divulgados pela imprensa da época. Por essa razão, ao serem elaborados os dados das tabelas e gráficos do IBOPE, mesmo sendo artistas nacionais eles foram classificados como disco internacional, pois era assim que o mercado os notava. De tal modo, muito era divulgado no *Jornal do Brasil* que a mercadoria internacional era a dominadora de qualidade, enquanto o produto nacional deixava a desejar. Isso também foi uma justificativa encontrada para a grande presença de produtos estrangeiros no Brasil. Conforme Tárík de Souza,

O caso é ao mesmo tempo curioso e inquietante: músicos brasileiros, quase sempre originários da classe média em suas várias gradações (do primeiro destes conjuntos, o Sunday, participava até o filho do ex-Ministro da Justiça, Luís Antônio Gama e Silva) capazes de abdicar de seus nomes próprios, por um pseudônimo anglo-americano que lhes rendesse boas vendas imediatas.²²⁶

Neste processo surgiram artistas como Steve Mclean, Paul Danver, Tony Steves (Jessé), Terry Winter, Pete Dunaway, Michael Sullivan, Dave MacLean, Morris Albert, Mark Davis (Fábio Junior), Don Elliot (Ralf da dupla Christian & Ralf) Christian (da dupla Christian & Ralf) e as bandas Sunday (Steve Mclean era vocalista antes da carreira solo), Light Reflections, Manchester e Lee Jackson. Estes pseudoestrangeiros atuavam no mercado fonográfico como estratégia das empresas para vender discos para o público jovem. Com o sucesso efêmero, na maioria dos casos, garantia-se apenas um compacto gravado desses.²²⁷ Destaco o caso de Maurício Alberto Kaisserman, que recorreu ao pseudônimo *Morris Albert*. A gravadora Copacabana tinha a pretensão de lançá-lo no México, EUA e em outros países interessados. Para Tárík de Souza, o disco de Morris Albert em nada se diferenciava de outras obras locais. No entanto, a canção *Feelings* garantiu o sucesso ao ser escalada para compor uma trilha sonora de novela, levando-o às paradas de Rio-São Paulo até ganhar projeção nacional.²²⁸

Inicialmente, eram as gravadoras brasileiras que vendiam discos desses artistas e depois gravadoras multinacionais também passaram a vender discos do tipo, como a RCA e a MGM. Outro possível argumento para a venda desses discos se deve ao fato das empresas não precisarem pagar taxas de direitos autorais para gravadoras matrizes. As tabelas abaixo apresentam dados dos meses que têm participação desse grupo de artistas nas listagens dos quinze compactos simples mais vendidos, informando a quantidade total de colocações de

²²⁵ VICENTE, 2014, p. 58.

²²⁶ JORNAL DO BRASIL, 15 de janeiro de 1976. Caderno B, p. 2.

²²⁷ VICENTE, 2014, p. 58.

²²⁸ Idem.

discos internacionais, bem como quantos foram vendidos por empresas brasileiras e internacionais.

Tabela 1 – PARTICIPAÇÃO DE PSEUDOESTRANGEIROS NO REPERTÓRIO INTERNACIONAL DOS 15 COMPACTOS SIMPLES MAIS VENDIDOS NO RIO DE JANEIRO (1973 – 1976)

Mês / 1973	Compactos internacionais	Pseudoestrangeiros	Gravadoras nacionais	Gravadoras internacionais
Jan.	14	2	1	0
Fev.	13	1	1	0
Mar.	15	2	2	0
Abr.	14	2	2	0
Mai.	14	2	2	0
Jun. ²²⁹	14	2	2	0
Jul.	11	2	2	0
Set.	12	1	1	0
Out.	10	1	1	0
Nov.	12	1	1	0
Dez.	11	1	1	0

Mês / 1974	Total de compactos internacionais	Pseudoestrangeiros	Gravadoras nacionais	Gravadoras internacionais
Jan.	11	1	1	0
Fev.	11	1	1	0
Abr.	13	2	1	1
Mai.	11	2	1	1
Jun.	9	1	0	1
Jul.	11	1	0	1
Ago.	13	1	0	1
Set.	13	3	1	2
Out.	14	2	1	1
Nov.	13	2	1	1
Dez.	14	4	2	2

Mês / 1975	Total de compactos internacional	Pseudoestrangeiros	Gravadoras nacionais	Gravadoras internacionais
Jan.	15	4	2	2
Fev.	12	3	2	1
Mar.	11	3	2	1
Abr.	10	1	1	0
Mai.	9	1	1	0
Jun.	11	1	1	0
Jul.	10	1	1	0
Nov.	11	1	1	0
Dez.	10	1	1	0

²²⁹ No mês de junho de 1973, na listagem de compactos duplos mais vendidos, a gravadora Top Tape apareceu vendendo um disco (em 9ª posição, Christian com a canção “Don’t Say Goodbye”).

Mês / 1976	Total de compactos internacionais	Pseudoestrangeiros	Gravadoras nacionais	Gravadoras internacionais
Jan.	11	1	1	0
Mar.	10	1	1	0
Abr.	12	2	2	0
Mai.	11	1	1	0
Jun.	11	2	2	0
Ago.	10	2	1	1
Set.	8	2	1	1
Out.	10	2	1	1
Nov.	8	2	2	0
Dez.	9	2	2	0

Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos no Rio de Janeiro.

Nas listagens mensais dos quinze compactos simples mais vendidos no Rio de Janeiro, só aparecem discos mais vendidos de pseudoestrangeiros de 1973 a 1976. No ano de 1973, não houve participação de empresa internacional e o mês de junho apresenta também posição de um compacto duplo (na lista do dez mais vendidos), enquanto o mês de agosto não apresentou nenhuma venda, bem como os outros meses não citados nos outros anos. As gravadoras Top Tape e Copacabana são as que aparecem vendendo esses produtos. No ano de 1974, as gravadoras internacionais aparecem em algumas colocações e, no geral, se sobressaíram em relação às empresas nacionais. Participaram deste ano as gravadoras Top Tape, RCA, Beverly, MGM, Young. Nos anos seguintes, 1975 e 1976, as gravadoras nacionais voltaram a ter maior participação, sendo assim: no primeiro ano as gravadoras Beverly, RGE, Young, MGM e RCA são as que apareceram nas posições de compactos simples mais vendidos, à medida que no último ano as empresas Beverly, RGE e RCA ocuparam estas posições

A cidade de São Paulo apresenta vendas nos anos de 1971, 1972 e 1975 em suas listagens anuais de compactos mais vendidos. No entanto, no ano de 1971, um compacto apenas esteve entre os quinze compactos duplos mais vendidos e foi pela gravadora RGE, do total de sete discos internacionais presentes na lista. Em 1972, dois compactos simples estavam entre os mais vendidos pelas gravadoras Top Tape e Beverly, na classificação dos trinta compactos simples mais vendidos, sendo 25 internacionais. Por último, 1975, cinco discos de pseudoestrangeiros (de um total de 19 discos internacionais) foram vendidos pela MGM, RCA e Young.²³⁰

A discrepância de consumo entre a música brasileira e a música estrangeira, não pode ser explicada pela falta de gravação de música nacional. A ideia presente nos editoriais do *Jornal do Brasil*, com a contribuição de artistas, era de que a música nacional estava relegada a segundo plano. Percebe-se que tanto essa imprensa como os artistas estavam colocando a discussão nacionalista e apontando para a falta de investimento na divulgação da música brasileira – ou melhor, artistas e JB estavam dando continuidade do nacional-popular tão presente desde os anos de 1950. Não será possível o entendimento de que a canção nacional estava desprezada e recebia pouca atenção do mercado se analisados os dados do IBOPE, exceto pela venda de compacto simples que realmente tiveram um consumo maior de música internacional. E isso se deve muito pela forma como a indústria fonográfica lidava com esse suporte, tratando-o como plataforma de lançamento de artistas estrangeiros desconhecidos do

²³⁰ Todos os dados foram elaborados a partir da pesquisa de mercado realizado pelo IBOPE que classificou os compactos mais vendidos em São Paulo.

público nacional. Também para lançar os compactos efêmeros dos pseudoestrangeiros, além de usá-lo como espécie de termômetro para as canções que seriam vendidas em LP e oferecer ao consumidor um produto que permitia ele comprar a música que estava estourada nas paradas de sucesso. Assim sendo, o compacto seria mais um produto para competir no mercado por consumidores.

Aos olhos das grandes gravadoras, detentoras dos *cast* de artistas internacionais de suas matrizes, ocorria uma vantagem em lançar produtos estrangeiros por não precisar arcar com todos os custos de produção da música prensada.²³¹ Para essas empresas multinacionais havia uma maior facilidade em lançar discos internacionais que chegavam prontos para serem distribuídos no Brasil e com os custos abatidos, enquanto os discos nacionais tinham que passar por todas as etapas de produção. A tática encontrada por algumas gravadoras brasileiras foi criar seus próprios artistas estrangeiros, aqui chamado de pseudoestrangeiros, com a finalidade de atender a demanda do mercado fonográfico sem precisar pagar os direitos autorais para as empresas internacionais.²³²

O consumo de música estrangeira continuou muito presente nos anos de 1970. O que é possível afirmar que tal cenário seja um reflexo da maior participação de consumidores jovens no mercado fonográfico brasileiro. Isso explica o interesse de empresas internacionais ao verem o Brasil como um mercado de disco próspero e, assim, tornou viável a instalação das mesmas no país – dando maior atenção aos seus produtos. Foi o que se viu acontecer em 1976, quando a *WEA* se instalou no Brasil, e vendeu músicas estrangeiras nos primeiros meses de atividades. Isso lhe deu 2,8% do mercado e a expectativa era de maior crescimento nos anos seguintes, enquanto os discos nacionais eram pouco lançados, no total 5 foram lançados em 1977 e 12 discos nacionais em 1978. Nesse mesmo ano, a empresa norte-americana, *Capitol Record* desligou-se da *EMI* (representada pela *Odeon* no Brasil) para lançar seus próprios discos dedicados à canção internacional. Já em 1979, a *Ariola*, empresa alemã, seguiu a mesma estratégia da *WEA*, com um *cast* reduzido de artistas brasileiros informava que o lançamento do primeiro LP nacional aconteceria em 1980, acompanhado de 42 LPS estrangeiros.²³³

2.5) O mercado de música nacional no consumo de compactos duplos e LPs.

As canções estrangeiras, sobretudo de língua inglesa, foram muito consumidas via compactos simples por jovens de baixo poder aquisitivo e recém-chegados ao mercado consumidor. Esse suporte foi utilizado como termômetro para vender mais discos, lançando novos artistas que depois poderiam ser aproveitados na venda de compactos duplos e LPs. Embora a discrepância tenha sido acirrada entre a canção internacional e a canção nacional no consumo de compactos simples, o mesmo não se deu no consumo de compactos duplos e LPs. Não entendo que tenha ocorrido uma internacionalização da indústria entre os anos de 1960 e 1970, no sentido de que a música internacional tenha dominado o mercado fonográfico brasileiro e que a consolidação da indústria tenha seguido esse viés. Na verdade, não sigo a

²³¹ JORNAL DO BRASIL, 16 de novembro de 1976, Caderno B, p. 5.

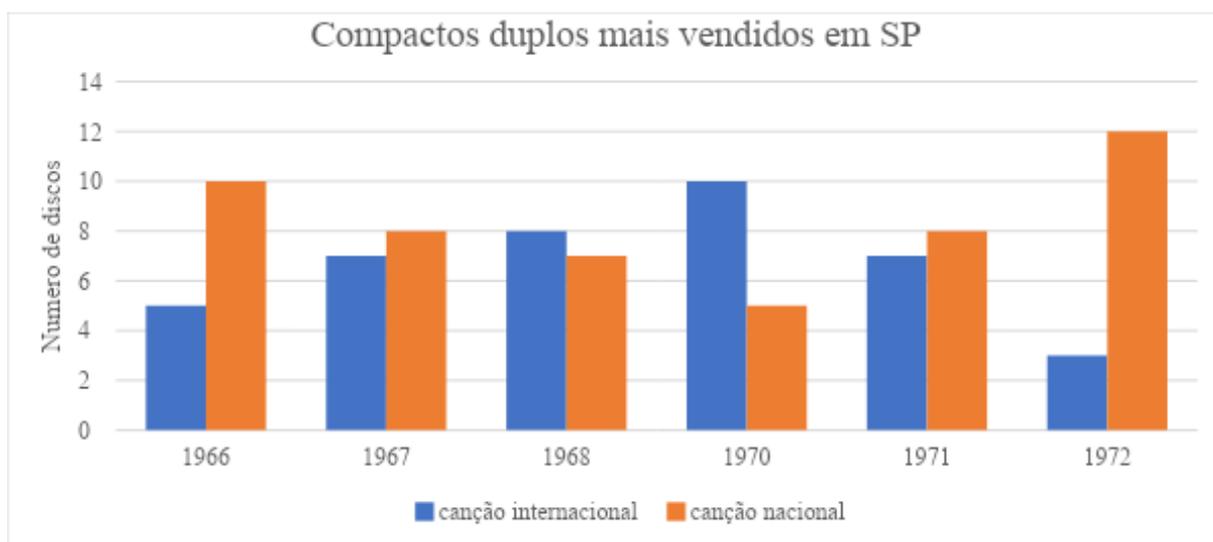
²³² André Barcinski chama esses artistas de falsos gringos surgidos na primeira metade da década de 1970, além de apresentar a discussão sobre os clones no início nos anos de 1960. Para evitar pagar os direitos autorais, as gravadoras brasileiras clonaram alguns artistas internacionais, onde artistas brasileiros usavam nomes quase idênticos com os originais além de gravar suas canções. Ver: BARCINSKI, André. Pavões misteriosos 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

²³³ MORELLI, 2009, p. 67-68.

dicotomia apresentada na produção sobre a indústria fonográfica brasileira em afirmar que a consolidação dessa indústria tenha ocorrido em favorecimento da música nacional ou da música internacional. Acreditamos que a indústria tem um interesse que é a música prensada e é para esse produto que esta pesquisa está olhando, bem como para os suportes que ela foi vendida no mercado fonográfico brasileiro.

As listagens de compactos duplos e LPs mais vendidos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1966 e 1978, permitem compreender o predomínio do consumo da canção nacional. Contudo, como será visto nos dois gráficos seguintes sobre as pesquisas de mercado de compactos duplos, percebe-se que a diferença foi pequena em relação ao consumo de discos estrangeiros na cidade de São Paulo e pouco maior o repertório de discos nacionais comprados no Rio de Janeiro. É válido pontuar algumas limitações enfrentadas ao analisar essas listagens. Os dados anuais de São Paulo vão até 1972, o que restringe a maior compreensão desse mercado na década de 1970. Posto isto, não é possível saber como a cidade de São Paulo estava se comportando diante da crise da falta de matéria-prima enfrentada pela indústria fonográfica entre os anos de 1973 e 1975. Por outro lado, os anos disponíveis das listagens anuais do IBOPE preenchem a lacuna de alguns anos não disponíveis no Rio de Janeiro, à exemplo de: 1966, 1967 e 1972. Diante da estratégia em olhar para as pesquisas mensais do Rio de Janeiro, visto que não há informações de pesquisas anuais dos discos mais vendidos, não se utilizou as listas de 1966, por apresentar apenas lista mensal do mês de agosto, e de 1967, visto que os meses disponíveis são março, maio e novembro. No entanto, exceto o ano de 1972 em que não há nenhuma pesquisa, os outros anos apresentam listas semanais aqui não utilizadas, bem como as mensais de São Paulo nos anos entre 1966 e 1978.²³⁴

Gráfico 3 - Participação de repertório anual de discos com canções internacionais e canções nacionais na listagem dos 15 compactos duplos mais vendidos em São Paulo



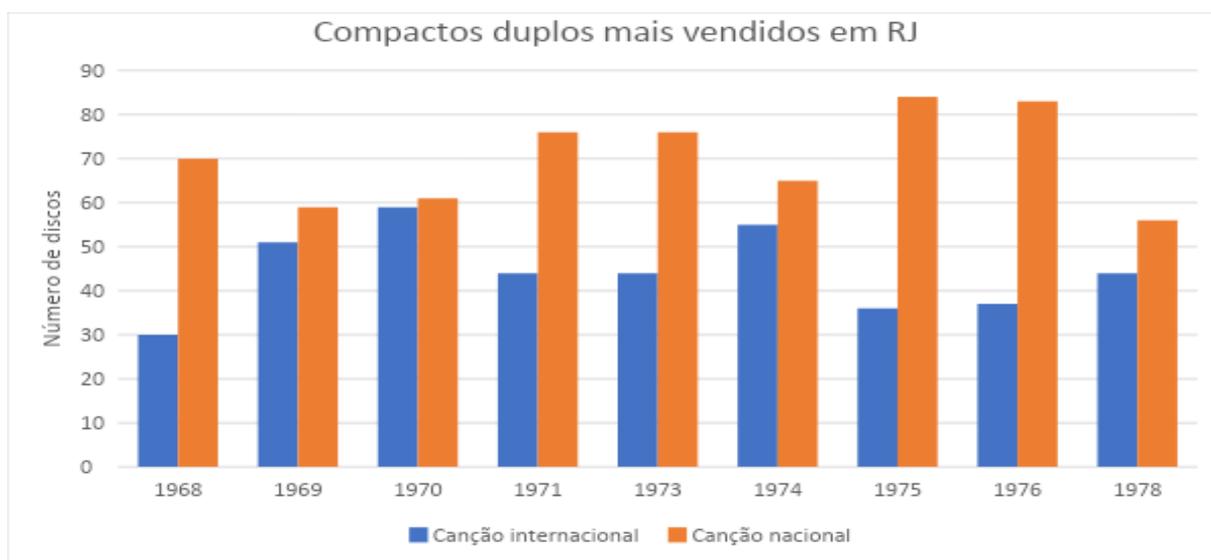
Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos em São Paulo.

²³⁴ As listagens de São Paulo sem dados anuais: 1969 (têm dados mensais), 1973 (todos meses disponíveis) 1974, 1975 (apenas com a pesquisa anual de compactos simples, mas estão disponíveis as listas mensais), 1976 (sem o mês de junho) e 1978. Todos os anos citados, entre 1966 e 1978, estão com as pesquisas semanais disponíveis.

A partir do gráfico de vendas na cidade de São Paulo, ao classificar os quinze compactos duplos mais vendidos por ano, nota-se que em 1968 e 1970 os discos estrangeiros foram os mais vendidos. Enquanto em 1971, a diferença de 8 discos nacionais para 7 discos internacionais (incluindo o disco *Sit down*, da banda pseudoestrangeira Sunday pela RGE), sendo o único ano que classificou apenas quatorze compactos mais vendidos e não quinze como as demais listas.²³⁵ De fato, a diferença foi maior nos anos de 1966 (10 discos nacionais para 5 discos internacionais) e 1972 (12 discos nacionais para 3 discos internacionais vendidos). Isso se deve ao consumo de discos de Roberto Carlos, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Agnaldo Rayol, Wanderléa, Carlos Alberto e Renato e Seus Blues Caps. Nos anos que se sobressaíram discos estrangeiros, os brasileiros classificados nas listagens de discos mais vendidos são: Altamar Dutra, Roberto Carlos, Silvinha, Agnaldo Timóteo, Wanderléa, Sérgio Reis, Erasmo Carlos, Renato e Seus Blues Caps.

Basicamente faziam parte do movimento da Jovem Guarda como pode ser visto nesse grupo de artistas mais vendidos em São Paulo, então dominando o mercado fonográfico nos anos de 1960. Em relação a grande participação de repertório estrangeiro, vale lembrar que o consumo de compacto tinha como público consumidor os jovens, compradores de canções estrangeiras, como reflexo da estratégia da indústria na busca de novos compradores de discos. Inclusive, também é importante enfatizar que a Jovem Guarda foi um produto pensado para esse público, o que pode explicar a música brasileira ter se mantido com forte presença nesse suporte.

Gráfico 4 – Total de participação de repertório de discos com canções internacionais e canções nacionais na listagem mensal dos compactos duplos mais vendidos no Rio de Janeiro



Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos no Rio de Janeiro.

²³⁵ As listas de 1968, 1970, 1971 e 1972 têm classificados os 20 compactos duplos mais vendidos, mas apenas foi analisado até o 15º neste estudo com a finalidade de comparar com as demais listas anuais de São Paulo.

No caso do Rio de Janeiro, utilizou-se os dados das listagens dos dez compactos duplos mais vendidos e para melhor compreensão foi totalizado o repertório de participação de discos nacionais e internacionais entre os anos de 1968 e 1978. Entende-se da limitação que o método escolhido pode aqui apresentar por não utilizar pesquisas anuais como se fez com a cidade de São Paulo e se basear no total de discos citados durante os meses dos anos analisados. Visto que, um disco citado durante várias pesquisas mensais pudesse não garantir uma posição em caso de lista anual. Contudo, diante da importância do mercado fonográfico do Rio de Janeiro, torna-se relevante o estudo mesmo com essa possível limitação.

Assim sendo, ao destringir as listagens mensais estudadas, permanece a maior participação dos discos nacionais em relação à venda de discos internacionais. Foi o que se viu acontecer em todos os meses de 1968 e 1976. Enquanto no ano de 1969, os meses de junho e julho foram vendidos a mesma quantidade de discos nacionais e discos internacionais, ocorreu um empate e apenas no mês de julho se vendeu mais discos estrangeiros. Já em 1975, o mês de janeiro mais discos internacionais foram consumidos e no mês de março apresentou empate. Ocorreu empate nos meses de julho e setembro no ano de 1971, o mesmo visto nos meses de março e dezembro de 1973. Em 1970, os meses de janeiro, junho, setembro e outubro foram vendidos o mesmo número de discos estrangeiros e brasileiros, enquanto fevereiro a abril dominou discos estrangeiros. No último ano analisado, 1978, deu empate no mês de fevereiro e mais discos internacionais se mantiveram nas classificações de abril a junho. Todavia, mesmo diante de cenário, o mercado de discos com canções nacionais dominou a indústria no Rio de Janeiro.

Parecido com o que se viu em São Paulo, os artistas que frequentemente estavam nas classificações das pesquisas de mercado do IBOPE são oriundos da Jovem Guarda de 1968 a 1971. Roberto Carlos, líder na venda de discos, constantemente aparecia e junto de outros cantores: Jerry Adriani, Erasmo Carlos, Wanderléa, Dori Edson, Sérgio Murilo e Renato e Seus Blues Caps. Representantes de outros segmentos musicais também competiram com esses cantores na cidade do Rio de Janeiro, diferentemente do que se viu no mercado de São Paulo, no qual a Jovem Guarda conseguiu manter uma maior presença no mesmo período. Wilson Simonal também surgiu nas classificações com a sua Pilantragem e Altemar Dutra com o seu Bolero. Artistas da MPB, Tropicália e Bossa Nova timidamente estão ocupando algumas classificações, entre eles: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa e Clara Nunes. Esses segmentos conquistaram maior espaço no consumo entre 1973 e 1978, bem como o Samba, que já aparecia em raras colocações no final dos anos de 1960 com o cantor Martinho da Vila. Depois disso, outros cantores são frequentes: Paulinho da Viola, Originais do Samba, Dicró, Agepê, Alcione, João Nogueira, Roberto Ribeiro. Entre a diversidade dos segmentos musicais do período, também tiveram nas listagens: Odair José, Maria Bethânia, Evaldo Braga (sucesso de vendas de discos após sua morte), Jorge Ben Jor, Diana, Antônio Marcos, Benito di Paula, As Frenéticas e Nara Leão.

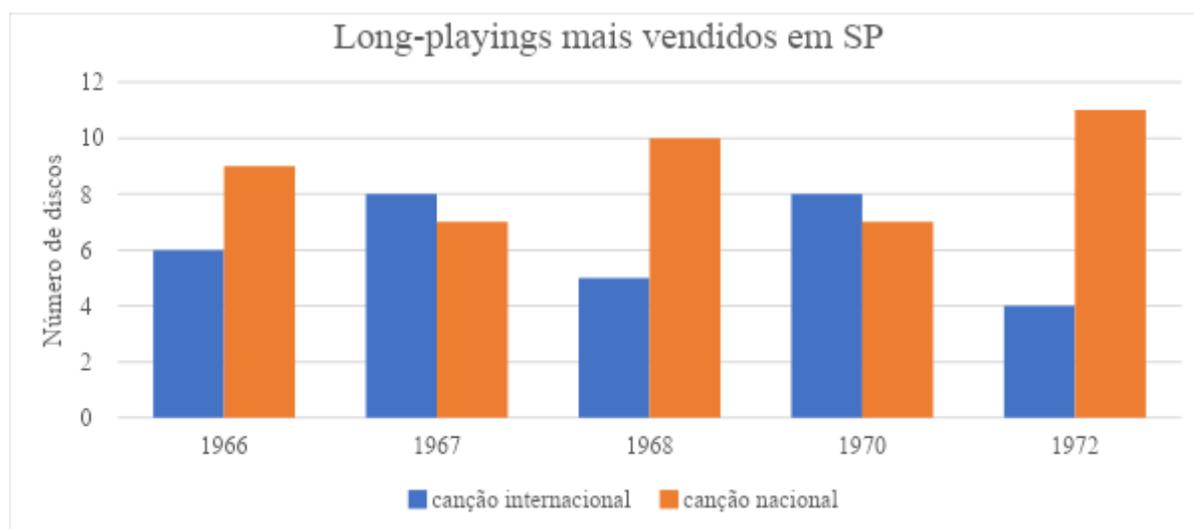
A participação dessa diversidade de gêneros musicais fez parte da estratégia adotada pelas gravadoras a partir da década de 1970, ao segmentar o mercado fonográfico, quando as empresas se organizavam para produzir seus produtos e assim atender os diversos públicos. Para Marcia Tosta Dias, a diversificação musical no mercado fonográfico brasileiro durante os anos de 1970, possibilitou o sucesso da indústria, a venda de milhares de discos mesmo em período de recessão econômica, a 5ª posição mundial no mercado de disco e maior participação de canção nacional no mercado doméstico em 1979. Entretanto, após esse período, na primeira

metade dos anos de 1980, a indústria fonográfica apresentou números decrescentes no mercado.²³⁶

Consolidado o poder da grande transnacional do disco no país, a MPB passou a dividir espaço tanto com segmentos já constituídos, tais como o regional e o sertanejo e outros emergentes. Assim, em termos de música brasileira, podíamos encontrar no mercado de discos, no final dos anos 70, músicos como os do Pessoal do Ceará (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Ednardo, Alceu Valença, Belchior e Fagner); tímida produção de rock nacional (Mutantes, Rita Lee, O Terço, Casa das Máquinas); samba (o samba-joia, de Antônio Carlos e Jocaí, Luís Airão, Benito de Paula) [...] e grande fatia da música popular ‘romântica’ (Wanderley Cardoso, Odair José, Paulo Sérgio e tantos outros).²³⁷

O consumo de LPs de músicas nacionais predominou nas duas cidades, mas em São Paulo se percebe que ocorreu uma disputa mais acirrada nos anos de 1967 e 1970. Nesse sentido, o consumo de música estrangeira foi maior nesses dois anos apesar de ser com uma diferença ínfima.

Gráfico 5 – Participação do repertório anual de discos com canções internacionais e canções nacionais na listagem dos 15 long-playings mais vendidos em São Paulo



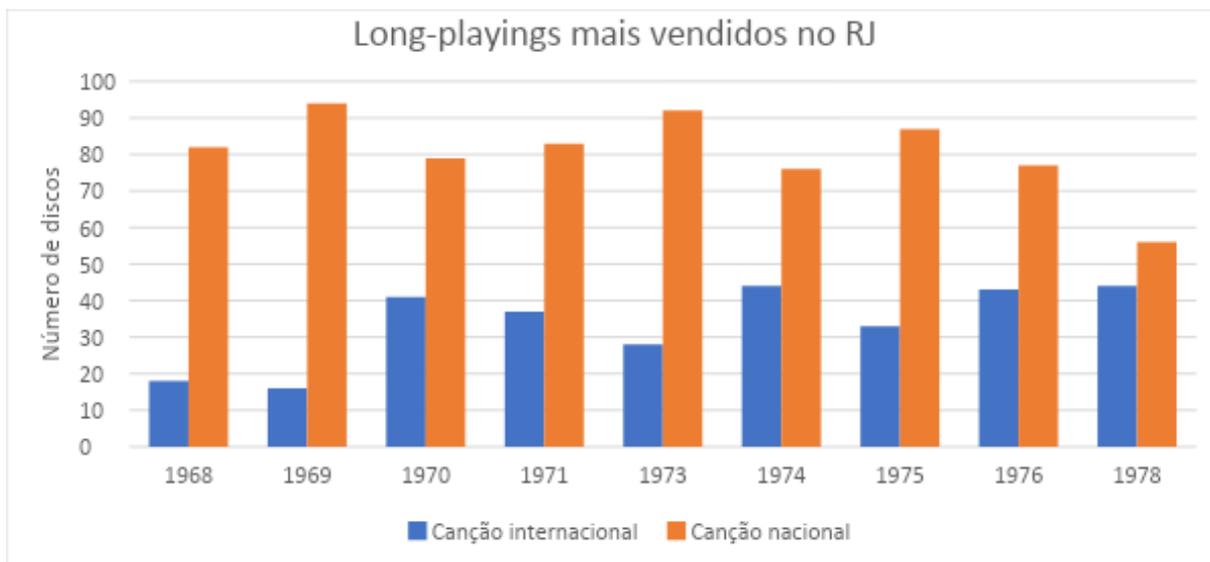
Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos em São Paulo.

Já em relação as listagens da cidade do Rio de Janeiro, discos com canções nacionais foram consumidos majoritariamente entre os anos de 1968 e 1978. Sendo o LP, o produto mais caro dos suportes oferecidos pela indústria, ele foi consumido pelo público maior de 25 anos, que tinha maior preferência pela música nacional, em especial a MPB.

²³⁶ DIAS, 2008, p. 81.

²³⁷ Idem, p.79-80.

Gráfico 6 – Total de participação de repertório de discos com canções internacionais e canções nacionais na listagem mensal dos long-playings mais vendidos no Rio de Janeiro



Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos no Rio de Janeiro.

Diante do interesse do consumidor de LP por música nacional, em especial a MPB, isso refletiu na maior compra de discos desse segmento. Ao contrário do que se viu na vendagem de compacto duplo, onde os artistas oriundos da Jovem Guarda tiveram mais colocações nas primeiras listagens, sobretudo em São Paulo, e disputaram o mercado com a MPB, Tropicália e Samba. Na venda de LPs, o consumo de discos de artistas da MPB foram os mais vendidos. Obviamente Roberto Carlos apareceu em muitas colocações, visto que era líder na venda de discos, mas em muitas listas perdeu os primeiros lugares ou nem foi citado. Artistas como Agnaldo Timóteo, Wilson Simonal e Renato e Seus Blue Caps também foram bastante consumidos. Todavia, corriqueiramente os artistas da MPB estiveram em muitas colocações entre 1966 e 1978, acompanhados da Tropicália, Samba e músicas internacionais. Entre eles: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Jorge Ben, Maria Bethânia, Elis Regina, Jair Rodrigues, Clara Nunes, Gilberto Gil, Martinho da Vila, Tim Maia, Sérgio Mendes, Nelson Gonçalves.

De acordo com Marcos Napolitano, a experiência social da música popular, bem como da música engajada, foi ‘mediatizada’ através de três campos: rádio, televisão e disco. Assim sendo, “a afirmação da MPB se deu conjuntamente com o crescimento da indústria fonográfica brasileira”.²³⁸ A partir das próximas tabelas, percebe-se que a produção de discos desse segmento esteve no controle das multinacionais. Na verdade, como já pode ser mostrado anteriormente, a indústria como todo esteve sob o domínio de empresas estrangeiras. Nesse sentido, outros dados que as pesquisas realizadas pelo IBOPE permitem: os discos com canções nacionais foram os mais consumidos entre 1966 e 1978 e grande parte dessa produção foi comercializada por gravadoras internacionais. As duas tabelas abaixo detalham melhor essa

²³⁸ NAPOLITANO, 2017, p. 138.

participação no consumo de LPs. Apenas há uma exceção disso no ano de 1975, quando gravadoras venderam mais discos nacionais com a diferença ínfima de um disco.

Tabela 1 – Participação de gravadoras nacionais e gravadoras internacionais na venda de discos com canções nacionais em São Paulo (1966-1972)

ANO	REPERTÓRIO NACIONAL	GRAVADORA NACIONAL	GRAVADORA INTERNACIONAL
1966	9	2	7
1967	7	1	6
1968	10	3	7
1970	7	1	6
1972	12	4	8

Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos em São Paulo.

Tabela 2 - Participação de gravadoras nacionais e gravadoras internacionais na venda de discos com canções nacionais no Rio de Janeiro (1968-1978)

ANO	REPERTÓRIO NACIONAL	GRAVADORA NACIONAL	GRAVADORA INTERNACIONAL
1968	82	21	61
1969	94	12	82
1970	79	5	74
1971	83	20	63
1973	92	35	57
1974	76	18	58
1975	87	44	43
1976	77	31	46
1978	56	19	37

Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos no Rio de Janeiro.

Apresentado os dados sobre a quantidade de colocações de discos de canção internacional e canção nacional nas listagens de pesquisa mercado do IBOPE, bem como a participação das empresas na venda deste último é possível melhor compreender a relação de gravadoras com a ditadura militar, sobretudo com a censura. Visto que, o alvo da censura era a música nacional, sobretudo a MPB com suas canções críticas e contestatórias, que teve uma boa participação na vendagem de discos nos anos de 1970. Sendo os artistas engajados, como Chico Buarque e Caetano Veloso, entre outros citados, que fomentaram um nicho do mercado mesmo diante de toda suspeita da censura sob a MPB e a canção de protesto. Conforme Marcos Napolitano, esse gênero vendia menos, caso fosse comparado com os outros segmentos. Contudo, para a indústria,

a MPB representava o ‘produto de valor agregado’ da música popular, movimentando capitais financeiros e humanos de ponta. Não por acaso, o mercado da MPB era um mercado de *long-plays*, o produto mais caro e acabado do mercado fonográfico, enquanto a jovem guarda e a música brega

eram um mercado de singles, à exceção de alguns grandes vendedores desses segmentos, como Roberto Carlos.²³⁹

Esse cenário apresentado por Napolitano ficou mais evidente com a promulgação da Lei “Disco é Cultura”, quando se permitiu que os artistas da MPB pudessem se arriscar e criar álbuns de maior qualidade. Através do incentivo fiscal permitido por essa lei, foi possível a manutenção da MPB como segmento do mercado. Que tinha um alto custo, e embora tenha emplacado nas listagens de discos mais vendidos, é necessário lembrar que se tratava de um produto caro.²⁴⁰ O próprio episódio ocorrido na produção do disco *Araçá Azul* de Caetano destaca isso quando André Midani sabendo que o disco não se tratava de uma obra comercial preferiu distribuí-lo ao mercado assim mesmo, acreditando que um trabalho genial traria retorno financeiro ao longo da época, seguindo um pouco da ideia da indústria de que construir um ídolo garante que ele venda mais discos a longo prazo.

II.6) Lei “Disco é Cultura”

Em busca da construção de um espetáculo musical que pudesse contribuir com algo novo para a música popular brasileira, Sérgio Ricardo, Sidnei Miller e João das Neves apresentaram o *Opção*, no Teatro Opinião. O cantor Sérgio Ricardo explicou que a ideia do show partiu como uma resposta para a estagnação da música brasileira após o exílio de diferentes artistas do Brasil. Ele defendeu que nada de novo tinha surgido nos últimos anos e que a MPB se resumia à música de carnaval ou de festival. Assim, o problema se encontrava principalmente nesse segundo produto, pois, na visão dele, entendia que se tratava de

uma máquina comercial que se implantou nos meios de comunicação. Esta máquina, visando única e exclusivamente o lucro máximo, não procura o talento, não vê o trabalho sério e nem a pesquisa. Se houver qualquer um desses elementos está muito bem, caso contrário, a máquina cria um sucesso nas bases mais artificiais possíveis.²⁴¹

Outro motivo para a estagnação da música, segundo Sérgio Ricardo, foi a “excessiva importação de padrões musicais estrangeiros e que em sua maioria não são os melhores. Isso de universalização da MPB seria muito se pudéssemos contar com o que há de melhor na música internacional, mas não é o que ocorre na prática”.²⁴² Essa questão levantada por Sérgio Ricardo, foi muito recorrente nos debates dos anos de 1960 e 1970, mas também se fez presente antes disso. A ideia presente nos editoriais do *Jornal do Brasil* era de que a população brasileira consumia músicas estrangeiras em excesso, noticiava-se de que a música internacional se tratava de um produto de maior qualidade pelo investimento que ela recebia em seus países de origem. O custo era pequeno para as grandes gravadoras, favorecendo essas empresas no mercado fonográfico. Também se fez presente no discurso de que estava ocorrendo a

²³⁹ NAPOLITANO, 2017, p. 139.

²⁴⁰ “‘Disco é cultural’ foi a Lei Rouanet da MPB”, de André Barcinski, *In*: “Blog do Barcinski”, <https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2018/04/27/disco-e-cultura-foi-a-lei-rouanet-da-mpb/>

²⁴¹ JORNAL DO BRASIL, 29 de novembro de 1970. Caderno B, p. 1.

²⁴² JORNAL DO BRASIL, 29 de novembro de 1970. Caderno B, p. 1.

desvalorização dos artistas nacionais pelas empresas brasileiras e maior controle da censura também teriam sido motivos para saída de alguns cantores do país.

O que se viu, na estratégia de desenvolvimento do mercado adotada pelas gravadoras, é que foram comercializados os produtos estrangeiros e isso sinalizou uma disputa desleal com o produto nacional. Constantemente apontado pelo *Jornal do Brasil* e alguns editoriais do *Diário de Pernambuco* a falta de qualidade diante dessa concorrência. Para Marcia Dias, algo do tipo aconteceu “nos primórdios da televisão”, quando programas importados ocupavam quase toda a grade da TV brasileira. Mas, ao longo do tempo, a produção nacional se movimentou para ocupar mais espaço no mercado.²⁴³

A expansão do mercado fonográfico ocorreu dentro desse contexto. O favorecimento da conjuntura econômica ditatorial possibilitou o seu desenvolvimento, que também esteve vinculado a outros setores. Assim sendo, o setor publicitário teve grande importância, principalmente por estar diretamente relacionado com os demais meios de comunicação. Foi durante as décadas de 1960 e 1970 que se viu o *boom* publicitário, ao se mostrar como um mercado emergente diante da enorme quantidade e diversificação de produtos vendidos, logo surgiram diferentes agências atuando nessa área e a criação de inúmeros institutos de pesquisa mercadológicas que impactaram o mercado cultural. Para Renato Ortiz, “a evolução do mercado de propaganda está intimamente associada ao Estado, que é um dos principais anunciantes. O Governo, através de suas agências, detém um poder de ‘censura econômica’, pois ele é uma das forças do mercado”.²⁴⁴ Como forma de resolver o problema gerado pelo grande consumo de produtos culturais estrangeiros, a desvalorização do produto nacional, criou-se a Lei conhecida como “Disco é Cultura” em 1969.²⁴⁵ A lei concedia a isenção do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM)²⁴⁶ na produção do disco nacional, que contribuiu para a consolidação da indústria fonográfica nos anos de 1970.

Em 29 de novembro de 1969, era anunciado no *Jornal do Brasil*, que o projeto que concedia isenção fiscal tinha sido aprovado “em tempo recorde” após ser enviado no dia 24 ao Congresso e ao Senado no dia 26 do mesmo mês.²⁴⁷ Para Garrastazu Médici o projeto se tratava da ‘mais alta importância para a economia do país’ o que justificava a pressa para sua aprovação.²⁴⁸ Assim sendo, a Lei Complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969, outorgava a isenção do ICM e o art. 2º beneficiava diretamente as gravadoras:

As empresas de produtos de discos fonográficos e de outros materiais de gravação de som poderão abater do montante do imposto de circulação de mercadorias, o valor dos direitos artísticos e conexos, comprovadamente pagos pela empresa, no mesmo período, aos autores e artistas nacionais domiciliados

²⁴³ DIAS, 2008, p. 58.

²⁴⁴ ORTIZ, 2001, p. 121.

²⁴⁵ Lei Complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969.

²⁴⁶ O ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias) foi criado como um tributo não acumulativo em 1965. Após a promulgação do AI-5, foi outorgado o Decreto Lei nº 406 assinado pelo presidente Costa e Silva abordando sobre a isenção fiscal presente no ICM. Mas foi apenas em 1969 que se transformou esse decreto na Lei Complementar nº 4, chamada de Lei “Disco é cultural” dando incentivo fiscal às gravadoras. Em 1988, o ICM passa a ser denominado de ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços). Ver: <https://immub.org/noticias/disco-e-cultura-um-tempo-de-incentivos-fiscais-para-a-industria-fonografica>

²⁴⁷ JORNAL DO BRASIL, 29 de novembro de 1969, p. 15.

²⁴⁸ Idem, 26 de novembro de 1969, p. 3.

no país, assim como os seus herdeiros e sucessores, mesmo através de entidades que os representem.²⁴⁹

A Constituição de 1946 garantia a isenção do papel para as editoras, atendendo a matéria-prima utilizada nos jornais, periódicos e livros. Inspiradas na premissa de que música também era cultura, as gravadoras buscaram isenção fiscal para a produção dos discos. Henry Jessen, então diretor jurídico da EMI-Odeon, foi apontado por André Midani como o responsável pela campanha “Disco é Cultura” impressa na contracapa do disco com o objetivo de impulsionar o projeto, aprovado no final de 1969,²⁵⁰ que beneficiaria a indústria fonográfica brasileira. Para Claudio Oliveira, “o disco agrega muito poucos insumos tributáveis”, sendo os principais materiais, como dos custos com direitos autorais. Nesse sentido, a articulação da indústria devido “o impacto do novo regime tributário levou a ABPD a propor um incentivo fiscal para o disco, do mesmo modo que havia para o livro, só que em relação aos direitos autorais e não à aquisição de matéria-prima”.²⁵¹

Para compreender como funcionava a Lei Complementar nº 4 para a indústria fonográfica, conhecida como Lei Disco é Cultura, João Carlos Muller Chaves explica:

Você me vende um disco, você fabricante... Me vende uma cadeira, vamos simplificar, por 500 reais. Eu revendo para uma loja por 550 reais, pago, em cada uma das operações, 15%. Só que na segunda, eu já posso deduzir os primeiros 15%, que eu paguei daquela operação. Senão ficaria pesado, porque o imposto sobre operações, as alíquotas, ou a alíquota, eram mais baixas, então permitia esse efeito cascata. Dava para aguentar. No ICM não, porque os caras vieram com 16, 17%, porque era uma só. Tinha que ser o total sobre o produto. Tudo bem, só que para o disco, você não tinha operações prévias, a não ser a matéria-prima. E no disco, o direito, gravação não paga, não tem faturamento de material sujeito a ICM. Teria serviço depois. Mas não... O imposto sobre serviço era municipal e de gravação não cuidava, em suma. Você ia tomar uma cacetada de 18, 19, 16, 17% no preço final do produto. Sem deduzir nada. Aí o Emílio Vitale²⁵², que não era advogado, mas era um editor. Editor de música, e editor gráfico também (...). ele que bolou essa fórmula de permitir deduzir não os 12% do valor dos cachês, o valor dos cachês. E dos direitos de autor, artistas e conexos. Isso significa o seguinte, já fui malhado, quase crucificado em praça pública porque eu disse: a venda do disco estrangeiro financia o nacional. “Entreguista”! (...) Porque você usa o dinheiro do imposto, invés de pagar o imposto, você faz gravações. De artista nacional, de música nacional. Isso foi um estímulo brilhante, eu falo isso tranquilo, porque não fui eu. Quisera ter tido esse gênio. Eu fui responsável sim, um dos responsáveis pela manutenção durante tantos anos, mas a introdução foi Emílio Vitale. Óbvio que não fez sozinho. (OLIVEIRA, 2018, p. 107-108)

²⁴⁹ Lei complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969, concedeu a isenção do ICM (imposto sobre circulação de mercadorias). Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LCP/Lcp04.htm>> O texto desse artigo também foi citado no Art. 3º, parágrafo 4º, do decreto-lei 406, de 31 de dezembro de 1968, que antecede a promulgação da Lei Complementar e estabeleceu normas sobre a circulação de mercadorias. Disponível em: <<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-406-31-dezembro-1968-376809-publicacaooriginal-1-pe.html>>>

²⁵⁰ MIDANI, André. Entrevista concedida a Claudio Oliveira, 2018, p. 93.

²⁵¹ OLIVEIRA, 2018, p. 62.

²⁵² Emílio Vitale, junto com seus irmãos, era dono de uma das maiores editoras de músicas do Brasil: Editora Irmãos Vitale. A empresa tinha direito das obras de inúmeros artistas de samba, bossa nova e MPB, à exemplo de Cartola, Noel Rosa, Jorge Benjor, Vinícius de Moraes, além do Roberto Carlos. Também pertencia ao mesmo grupo, a gravadora brasileira Copacabana até os anos de 1970. OLIVEIRA, 2018, p. 63.

João Carlos Muller Chaves afirma que ocorreu articulação para convencer o ministro da Fazenda, Delfim Netto, de que a lei seria favorável à economia e estimularia a indústria fonográfica. Assim, o ministro foi o responsável pela articulação política em convencer os militares da importância da lei. O selo “disco é cultura” estampado nos LPs fez parte da campanha da indústria em articular o projeto que viria a se tornar lei. Segundo Muller Chaves a Lei Complementar nº 4 não fez parte de uma articulação política pública para incentivar a música, mas sim de: “um lobby junto ao Ministro da Fazenda, que gostava de música, e tal, [e] se encantou... O David Nasser, aquele amigo dele, também fez o pedido, e entrou. Não houve... Não tinha uma política pública de música, não tinha. Eu acho que nunca teve”.²⁵³

A partir da aprovação da isenção do ICM, André Midani entende que a lei possibilitou às empresas de música experimentar e investir mais nas gravações. Além disso, a lei também teria contribuído para o processo criativo da música brasileira, permitindo que ela se expandisse e novos artistas fossem descobertos nos movimentos musicais, como se viu com a Tropicália.²⁵⁴ Para Claudio Oliveira, a lei beneficiou as gravadoras e as editoras de música, a exemplo da Editora Irmãos Vitale, que tinha Emílio Vitale como um dos donos, o que explicava seu interesse nessa articulação. Como parte da política de desenvolvimento dos militares, buscava-se também incentivar o maior consumo de produtos culturais e nisso as gravadoras foram beneficiadas.²⁵⁵

Tanto André Midani, quanto João Carlos Muller e Roberto Menescal, dirigentes de multinacionais, apresentaram opiniões parecidas quanto ao mal uso das verbas geradas pela isenção fiscal pelas gravadoras brasileiras e que a isenção do imposto teve um papel importante para a produção da música popular brasileira. Sobre o argumento de que a lei teria contribuído para a falência das gravadoras nacionais, Muller nega que isso tenha acontecido, responsabilizando os diretores da empresa, visto que essa legislação não beneficiava apenas as empresas internacionais.²⁵⁶ Já André Midani comentou não saber de casos de falência, mas sim de empresas que ficaram pequenas e o mal uso do dinheiro que deveria ser investido na música. Todavia, confirma que as empresas multinacionais apresentaram vantagem em relação às gravadoras nacionais ao vender os discos estrangeiros, como uma forma de gerar “crédito”.²⁵⁷

Para Menescal, a isenção fiscal permitiu maior investimento na obra artística e na produção fonográfica. A canção *Construção* de Chico Buarque poderia surgir como um exemplo dos riscos corridos pela indústria, em função do menor custo da produção e em decorrência da isenção fiscal. *Construção* contou com uma orquestra de 60 músicos comandados por Rogério Duprat. Diferente do padrão, a canção tinha 6'24'' de duração e fora escrita em versos dodecassílabos, uma clara diferença em relação a padrões de composição até hoje explorados pelas gravadoras²⁵⁸. E quando se fala no maior investimento em artistas, basicamente, esses dirigentes da indústria musical estão falando sobre melhorar a qualidade da música, sobretudo da MPB, e das gravações com a aquisição de melhores e mais avançados equipamentos, além de tentar fazer com que os artistas vendessem mais discos. Ainda para

²⁵³ CHAVES, João Carlos Muller. *Entrevista concedida a Claudio Oliveira*, 2018, p. 108-109.

²⁵⁴ MIDANI, André. *Entrevista concedida a Claudio Oliveira*, 2018, p. 90 e 92.

²⁵⁵ OLIVEIRA, 2018, p. 66.

²⁵⁶ MIDANI, André. *Entrevista concedida a Claudio Oliveira*, 2018, p. 109.

²⁵⁷ Idem, p. 92.

²⁵⁸ “Lançado há 50 anos, disco 'Construção', de Chico Buarque, poderia não ter existido”, in: BBC News/Brasil, <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56409701> consultado em 11.09.2021.

Menescal, o imposto, teve papel essencial na busca de novos artistas, a exemplo de Fagner²⁵⁹, mas também a isenção foi mal usada com o pagamento de ‘jabá’.²⁶⁰

Enquanto os dirigentes da indústria apontam mais os benefícios da lei e da campanha “Disco é Cultura”, o mesmo não era divulgado na imprensa pelos críticos musicais, jornalistas e artistas que não fizeram parte da parcela de segmentos musicais e artistas escolhidos para o maior investimento das empresas. O jornalista Fernando Spencer relatou no *Diário de Pernambuco* em 1971 que a cantora Eliana Pittman tinha sua carreira limitada pela própria gravadora, em consequência da falta de liberdade que os artistas se viam forçados a não escolher seu próprio repertório. Essa função passou a ser realizada pelo produtor fonográfico, que se preocupava mais com o valor comercial do disco em vez do valor artístico.²⁶¹ Para Menescal, produtor e diretor artístico da Polygram (1970-1986), a finalidade era valorizar o artista e tornar seus discos mais vendáveis. Nesse sentido, Menescal, diz: “o que eu chamo de um disco produzido, onde você consegue arrancar o máximo que puder”.²⁶²

O mesmo *Diário de Pernambuco* reclamava que a música brasileira havia perdido espaço na imprensa em favor da música estrangeira. Asseverando sua crítica, o articulista do Diário afirmava que os discos estrangeiros prensados no Brasil também ganhavam o selo “Disco é Cultura”, portanto dispoendo dos mesmos incentivos previstos para os discos produzidos no Brasil. Por fim, diante deste cenário caberia ao Estado agir e resolver o problema.²⁶³ O disco brasileiro também enfrentava dificuldades com o custo de produção e o preço de venda nas lojas. De acordo com Sérgio Cabral, enquanto um LP nacional custava em torno de Cr\$ 60 a Cr\$300 mil, o disco internacional chegava pronto no Brasil, e acrescentava-se “Disco é Cultura” e o lançava no mercado “entrando em ação uma máquina de divulgação capaz de fazer qualquer bagulho vendável”.²⁶⁴

Faltavam discos sobre as origens culturais, do passado musical da sociedade brasileira, segundo Ana Maria Bahiana. Interessadas no lucro, as gravadoras não estavam preocupadas em “fazer cultura”. Assim sendo, Bahiana diz: “o que dá lucro é o que custa menos esforço e o que vende em maior quantidade. Isso é cristalino. A natureza – no sentido geográfico – do produto não importa. Qualquer disco sertanejo vende mais que um disco de rock”.²⁶⁵ O mesmo com outros segmentos musicais, a exemplo da canção “brega” que vendia muito, enquanto o samba conquistava cada vez mais o mercado e não se sabia se se manteria estável no mercado fonográfico, principalmente se seria mantida a qualidade e sua função cultural diante de seu uso como produto da indústria.

²⁵⁹ Entrevista de Roberto Menescal concedida a Claudio Oliveira (2018), p. 112.

²⁶⁰ Sobre jabá entende-se a prática de gravadoras na compra de espaços nos veículos de comunicação para que seu artista promovido. Kátia Suman trata isso como uma forma de suborno, mostrando-nos que essa prática tem uma tradição desde o Brasil dos anos de 1940 e se sofisticou ao longo desses anos. Como resultado, o jabá perde o “caráter de informalidade para se impor como esquema promocional institucionalizado”. In: SUMAN, K. O jabá no rádio FM: Atlântida, Jovem Pan e Pop Rock. Mestrado (Ciências da Comunicação). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo, 2006, p. 82.

²⁶¹ DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 29 de julho de 1971, p. 4.

²⁶² MENESCAL, Roberto. *Entrevista de Roberto Menescal a Claudio Oliveira*, 2018, p. 115.

²⁶³ DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 24 de dezembro de 1972.

²⁶⁴ OPINIÃO, 2 de maio de 1975, p. 2.

²⁶⁵ Idem, 5 de maio de 1976, p. 22.

A produção de um *disco cultural*,²⁶⁶ com aspecto documental, era caro e dava pouco retorno financeiro à gravadora.²⁶⁷ A isenção fiscal possibilitou a gravação de mais discos com a finalidade de registrar a música brasileira que se encontrava fora dos grandes interesses de consumo. Embora geralmente esse tipo de produto trouxesse pouco retorno financeiro, ele garantia prestígio às grandes gravadoras que o comercializavam. Isso não impedia de ser um produto facilmente descartado pela empresa em caso de crise econômica, como se viu com o selo CAMDEN, da RCA, que fabricava esses discos e teve seu encerramento com a crise do petróleo na década de 1970.

As gravadoras almejavam o lucro, com a facilidade para investimento de discos culturais gerações,²⁶⁸ elas se dedicaram mais nesse tipo de produto. Foi o que aconteceu com a parceria da RCA e a Editora Abril ao lançarem a série especial *História da Música Popular Brasileira* – que vendeu mais de 2 milhões de LPs, desses 150 mil discos foram de Pixinguinha. A divulgação do produto, a comercialização em bancas de jornais, facilitando o fácil acesso ao produto, e o preço de venda mais baixo do preço comercial contribuíram para o sucesso de vendas.

Dessa forma, se contorna o obstáculo da resistência oposta pelas emissoras de rádio dominadas pela preocupação de divulgar apenas sucessos do momento, estrangeiros e nacionais – e pelos proprietários das lojas que colocam os chamados discos culturais nas prateleiras menos acessíveis e à vista do público.²⁶⁹

A possibilidade de sucesso da empreitada trouxe à tona a sensação de que um produto com o objetivo de documentar a cultura brasileira tanto era de interesse público, quanto poderia trazer lucro à gravadora. Foi apostando nesse filão de mercado que surgiu a gravadora Marcus Pereira, investindo na divulgação e venda tradicional de seus produtos. Ao contrário do álbum puramente comercial que vendia mais e era rotativo, o *disco cultural* poderia levar anos para ser vendido. Aluísio Aragão, diretor criativo da Marcus Pereira, alertava que esse produto não devia ser avaliado dentro do critério de consumo do disco comercial.²⁷⁰ A atuação dessa gravadora surgiu como resistência à invasão de músicas estrangeiras, notadamente o *rock* e o *iê-iê-iê*.²⁷¹

Os discos brasileiros receberam o selo “Disco é Cultura” desde o final da década de 1960. Nesse sentido, o disco nacional passou a ser definido como elemento de cultura pela indústria fonográfica. Contudo, não era qualquer artista que podia ter um disco seu classificado assim, visto que a definição estava sujeita às gravadoras que decidiam qual cultura era vendável. O músico e compositor Antonio Adolfo criou sua própria gravadora chamada **Artezanato** por

²⁶⁶ Disco cultural se tratava de um disco com a finalidade de documentar para as novas gerações, parte da tradição e memória da música brasileira. A imprensa, por exemplo o Jornal do Brasil e o Diário de Pernambuco, ao usar esse conceito para se referir aos segmentos musicais regionais, sem grande retorno lucrativo e que não eram comumente explorados como produtos comerciais pelas grandes gravadoras como se viu acontecer com a MPB e a canção romântica. Sendo assim, também utilizo disco cultural para diferenciar dos principais segmentos retratados nesta pesquisa e sinalizar o debate que vinha ocorrendo no período, sobretudo após a promulgação da Lei conhecida como “Disco é Cultura”.

²⁶⁷ JORNAL DO BRASIL, 30 de agosto de 1974. Caderno B, p. 2.

²⁶⁸ Artistas que se encaixam nesse gênero: Francisco Alves, Carmen Miranda, Moreira da Silva, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Orlando Silva, Pixinguinha, Nora Nei, Tom Jobim, Dircinha Batista.

²⁶⁹ JORNAL DO BRASIL, 25 de novembro de 1974. Caderno B, p. 5.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Idem, 1 de outubro de 1976. Caderno B, p. 4.

não conseguir que suas canções fossem gravadas por outras empresas que buscavam uma música mais comercial e que vendesse bem. O seu primeiro álbum produzido se chamou *Feito em Casa*, composto por música erudita, área em que muitas gravadoras tradicionais evitavam se arriscar.²⁷²

A única maneira de contornar o bloqueio das grandes companhias seria criar seu próprio selo de gravação e arcar com todo o trabalho de produção, do estúdio à distribuição nas lojas. Isso foi feito e, há exatamente dois anos, surgia sua gravadora Artezanato com o primeiro produto: o LP *Feito em Casa*. Com a primeira prensagem de 500 cópias, as capas carimbadas e desenhadas à mão, Antonio Adolfo percorreu todo o Brasil de loja em loja e, em poucos meses, os novos pedidos fizeram com que as tiragens ultrapassassem as 4 mil cópias. Pouco, mas o suficiente para que ele gravasse o segundo disco (*Encontro Musical*) no início do ano passado, que seria, inclusive, um álbum duplo, ideia logo descartada por alto custo.²⁷³

Enquanto alguns criticavam o que era digno do selo “Disco é Cultura”, outros críticos defendiam que o importado era “artigo supérfluo” e ignoravam a contribuição desse produto para a música nacional.

A alíquota de importação para discos estrangeiros era de 55%. No início de dezembro passou a 155%. Os LPs importados de música popular que oscilavam na faixa dos Cr\$ 60 (e os feitos no Brasil, já estão a Cr\$50) passaram a Cr\$ 100, cento e poucos cruzeiros nas edições simples. E os de música erudita, de Cr\$ 85 para Cr\$120. Ambas as categorias, com base principalmente na ampliação da margem de risco de capital que implicará estoques encalhados, ameaçam passar a valer perto do trilho do preço da edição nacional.²⁷⁴

Eduardo Vicente afirma que diante da competição do produto nacional com o produto estrangeiro, a Lei Complementar nº 4 tinha como finalidade “compensar essa diferença e incentivar a gravação de música nacional”.²⁷⁵ Contudo, acabou incentivando toda a indústria e não apenas a música nacional e criou um cenário menos favorável para as gravadoras de menor porte. Pois estas, enfrentavam uma competição desigual com as gigantes do setor, que contavam com um vasto catálogo de canções estrangeiras, vendidas no mercado nacional sem muito custo. No entanto, caso o disco de música internacional fosse produzido no Brasil, ele também teria o alto custo na produção. A partir do crédito que se gerou com a isenção fiscal possibilitado pelo ICM na venda de discos internacionais, as gravadoras multinacionais conseguiram investir na música nacional e na contratação de novos artistas, antes contratados por empresas nacionais. Parece que foi o caso de Chico Buarque, antes contratado pela RGE que fechou contrato com a Philips quando ainda se encontrava no exílio, em 1969.

De qualquer forma, a grande presença da música estrangeira no mercado nacional causava um grande incômodo para os defensores da música brasileira. Nesse sentido, no *Jornal do Brasil*, o jornalista Everaldo Guillon denunciou a entrada irregular de músicas estrangeiras no Brasil e a saída de dinheiro para outros países. Descrente de que haveria uma solução do problema por acreditar que havia uma “máquina” por trás dessa ação que impedia o fim disso,

²⁷² Idem, 22 de março de 1977. Caderno B, p. 4.

²⁷³ Idem, 22 de abril de 1979, p. 72.

²⁷⁴ Idem, 2 de janeiro de 1975. Caderno B, p. 2.

²⁷⁵ VICENTE, 2014, p. 56.

bem como afirmava que os disk-jóqueis eram corruptos e colaboraram para a desvalorização de compositores brasileiros.²⁷⁶

Problemas do tipo eram constantemente denunciados sobre o cenário da música brasileira. Tanto que, ainda nos anos de 1950, “o compositor Ari Barroso deu o primeiro grito, denunciando que suas músicas não eram tocadas no Brasil porque ele havia se recusado a pagar às estações de rádio para que o fizessem”.²⁷⁷ Sem provas, a denúncia de Ari não foi levada a sério e tudo continuou do mesmo modo. Como uma tentativa de solução para o problema em questão, foi anunciada a criação de um grupo de trabalho para averiguar as denúncias e tomar medidas cabíveis. Segundo Everaldo Guillon,

As fábricas estrangeiras de discos que operam no mundo – elas são pioneiras no Brasil, como a Odeon, Philips, RCA e CBS – estão jogando na praça brasileira um número inacreditável de músicas internacionais, de forma bastante irregular. Agentes dessas empresas – e às vezes até mesmo um particular, que tanto pode ser um piloto como um passageiro de um avião – desembarcam no país com uma fita escondida em qualquer parte de sua bagagem e até mesmo no bolso do paletó.²⁷⁸

Nesse sentido, Rita Morelli diz ter ocorrido uma maior “facilidade” para as gravadoras de maior porte que “embora sempre tenha havido forte taxaço sobre a importação de gravações, sempre foi igualmente possível fazê-las entrar no país como se fossem ‘amostras sem valor comercial’” e mesmo esse tipo de atividade sendo proibida, ela também foi “tolerada pelas autoridades competentes.”²⁷⁹ A partir de uma única fita vários discos podiam ser gravados, por isso a preocupação com a entrada irregular de músicas internacionais, assim se entendia que a concorrência não era justa com o produto nacional e o lucro ia para outros países. As gravadoras multinacionais rebatiam esse argumento e afirmavam não agir no sentido de desvalorizar a música brasileira. Enquanto a denúncia de Everaldo Guillon não ganhava repercussão no cenário musical, para o cantor Sérgio Ricardo, o problema era real e por esse motivo ele dizia estar sem gravadora. Mas Sérgio discordava que o produto nacional não teria como competir com as canções internacionais.²⁸⁰

A análise de Guillon foi anexada em documento encaminhado ao Ministério da Educação, que tinha Jarbas Passarinho como titular, na busca de uma solução para as questões apresentadas. A comissão que analisou o relatório propôs uma maior fiscalização no pagamento dos direitos autorais e também levantou a necessidade da criação de uma censura especial para as artes composta por técnicos educacionais e pessoas envolvidas com as artes. O objetivo com a criação da censura especial buscava resolver a ideia de que a Censura vigente não tinha funcionários aptos para a realização dessa atividade e que impedia uma maior liberdade de criação artística.

Enquanto a grande presença de canções estrangeiras, sobretudo a de língua inglesa, também sinalizava as origens das empresas internacionais que estavam atuando na indústria fonográfica brasileira nos anos de 1960 e 1970, a gravadora brasileira Som Livre recorreu a esse catálogo para vender trilhas sonoras de novela. Para Luci Pimenta, então chefe do Departamento de Gravações da Copacabana, as músicas estrangeiras predominavam nas

²⁷⁶ JORNAL DO BRASIL, 22 de junho de 1972, p. 16.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ MORELLI, 2009, p. 62.

²⁸⁰ JORNAL DO BRASIL, 22 de junho de 1972, p. 16.

programações das rádios e defendia que o Governo Federal deveria resolver esse problema exigindo que as canções brasileiras tivessem maior espaço e uma maior fiscalização para evitar que certas músicas fossem parar na parada de sucesso um dia após os seus lançamentos. Para Nelson Caram, então supervisor de divulgação da Continental, Everaldo Guillon teria se equivocado com a denúncia e anunciou que a gravadora brasileira faria uma parceria com outra gravadora estrangeira e lançaria um disco da banda inglesa *Rolling Stones*. Para Ernesto Matias, outro divulgador da Continental, a música brasileira se encontrava em decadência por falta de homogeneidade nos movimentos musicais. Além disso, ele acreditava que não seria possível a interferência do Governo Federal em tornar obrigatória a execução de 50% de música nacional e 50% de música internacional. Isso porque faltava qualidade na canção brasileira.²⁸¹ Para Gutemberg Guarabira, cantor e compositor, a desvalorização da música brasileira não era consequência da presença massiva de canções internacionais no Brasil, mas sim pela falta de pagamento dos direitos autorais a compositores e cantores.²⁸²

O Decreto nº 50.929 de 1961, outorgava a obrigatoriedade do limite de 50% da participação de canções estrangeiras em rádio e televisão.²⁸³ Com a falta de fiscalização na aplicação da lei, a maior presença de música brasileira na programação das rádios era sempre motivo de debate. A Divisão de Censura assumiu a função dessa atividade em aplicar a lei no final de 1974, mas pouco se tinha combatido a presença de música estrangeira.²⁸⁴ Na primeira metade dos anos de 1970, de 1972 a 1975, o cenário de consumo de músicas estrangeiras no país teria tido a média de 33% no mercado fonográfico para 47% total de músicas estrangeiras lançadas no mercado fonográfico brasileiro. Esses dados da ABPD, tanto de consumo e lançamentos de músicas estrangeiras, não distinguia os tipos de suportes comercializados e apontam que essa participação internacional no mercado não ultrapassava o limite proposto em lei. Rita Morelli afirma que embora o número de canções internacionais seja alto, isso não ia contra a lei que garantia a participação de 50% de música internacional e 50% de música nacional.

Mas isso ocorria porque, do ponto de vista da indústria, lançamento estrangeiro era considerado somente aquele gravado no exterior, adquirido sob a forma de fita master (que é o produto final do estúdio) e transformado em discos ou fitas cassete em fábricas instaladas no país e era justamente esse tipo de lançamento aquele que representava o menor custo para a indústria, sendo por isso compreensível que ocorresse em maior produção do que seria esperado a partir da admitida baixa participação da música estrangeira nas vendas do setor – uma vez que, em razão dos custos reduzidos, reduzia-se também o número de unidades vendidas que bastavam para a realização do lucro industrial.²⁸⁵

Com isso, algumas músicas estrangeiras eram comercializadas como músicas nacionais diante dessa política da indústria, por terem sido gravadas no Brasil. A comercialização dessas músicas foi vantajosa para as gravadoras multinacionais. Muito se deve ao procedimento adotado na época quando se importava as matrizes de gravadoras internacionais, enquanto no Brasil era feito: a prensagem, embalagem, divulgação e distribuição do produto. Dessa forma, o custo era inferior ao produto brasileiro que tinha todas essas etapas e mais os processos de

²⁸¹ JORNAL DO BRASIL, 23 de junho de 1972, p. 10.

²⁸² Idem, 10 de julho de 1972, p. 35.

²⁸³ Decreto nº 50.929, de 8 de julho de 1961. Regulamentou a contratação de artistas estrangeiros nas diversões públicas, sendo revogado em 1992.

²⁸⁴ JORNAL DO BRASIL, 23 de abril de 1975, p. 23.

²⁸⁵ MORELLI, 2009, p.64-65.

gravações dos discos. Para Marcia Dias, essa estratégia gerou confusão em determinados momentos, pois discos internacionais eram registrados como nacionais por terem sido prensados no Brasil.²⁸⁶

Em algumas listagens das pesquisas de mercado do IBOPE, os títulos de canções estrangeiras estavam traduzidos em português. Não se encontrou a informação se isso fazia parte dessa confusão citada por Marcia Dias, mas serviu de alerta para este trabalho ao buscar saber se a canção e seu intérprete eram estrangeiros. Esses documentos do IBOPE, por se tratarem de listas do que vinha sendo mais consumido pelos compradores de música prensada, não apresentaram dados da quantidade de lançamentos que eram colocados à venda. Por esse motivo, não é possível aqui afirmar que mais músicas estrangeiras eram mais disponibilizadas no mercado fonográfico do que músicas nacionais. Entretanto, a imprensa aqui citada sinalizou uma grande participação de canções internacionais nos veículos de comunicação, sobretudo nas programações das rádios e novelas da TV Globo. Entende-se que isso foi possível diante da vantagem econômica encontrada pelas gravadoras subsidiárias ao vender músicas estrangeiras.

Assim como outros autores, também foi percebido por mim que durante as décadas de 1960 e 1970 ocorreu a expansão e consolidação da indústria fonográfica brasileira e esse cenário se deu apesar da Censura. Não entendo que esse crescimento tenha ocorrido por causa da música estrangeira, em inglês, sobretudo a norte-americana, como afirma Rita Morelli. O mercado fonográfico apresentava-se internacionalizado, por via de regra, mas o que se viu aqui foi mais uma vinculação com a música romântica americana ao ter um importante espaço no gosto do consumidor e nos veículos de comunicação. Tanto Eduardo Vicente e Marcia Dias, em seus estudos, apresentam dados segundo os quais a expansão da indústria ocorreu em função do crescimento mercadológico da música brasileira. Neste estudo, a partir do que se percebeu nas listagens de vendas de discos nas pesquisas do IBOPE, acredita-se ser necessário o cuidado ao definir entre definir se a consolidação ocorreu em favorecimento da música estrangeira ou da música nacional. É necessário compreender a complexidade que se apresentava a indústria dos anos 1960 e 1970 e as estratégias de mercado, bem como de sobrevivência, que as gravadoras faziam para se manter ativas.

Percebi particularidades nos três produtos (compacto simples, compacto duplo e LP) mais consumidos durante essas duas décadas e aqui estudados. Por exemplo, caso seja analisado apenas o consumo de compactos simples será lógico dizer que provavelmente o mercado fonográfico estava dominado pela música estrangeira no Brasil. A mesma conclusão será possível se as fontes da imprensa forem vistas de modo isolado sem considerar as pesquisas de mercado realizadas pelo IBOPE. Percebe-se que o consumo de canções nacionais predominou nas vendas de compactos duplos e LPs, mas o mesmo não se viu no consumo de compactos simples. Entendo que esse suporte tenha apresentado vantagens para as gravadoras preocupadas com o lucro e que buscavam produtos que tivessem resultados positivos nas vendas. Ao se tratar de um suporte mais econômico o compacto simples, sobretudo antes da consolidação dos LP nos anos de 1970, ele serviu de termômetro de consumo e o meio para lançar uma maior quantidade de canções estrangeiras no mercado por um custo menor de produção, sendo em muitos casos as músicas eram desconhecidas pelo público. Os discos estrangeiros chegavam prontos no Brasil, precisavam ser prensados e colocados à venda, quando não faltava apenas a distribuição do compacto resultando em mais vantagens econômicas para as gravadoras internacionais que contavam com o vasto *cast* de artistas de suas matrizes. O fato de a canção estrangeira não ser alvo da Censura Federal também favoreceu a maior circulação desse tipo de produto no Brasil. De todo modo, compreendo que as gravadoras tinham como produto a

²⁸⁶ DIAS, 2008, p. 62.

música, não interessa se era internacional ou nacional, a estratégia era tornar a música prensada um produto rentável.

Em 1979, o então presidente da ABPD, João Carlos Muller Chaves afirmou que o consumo de músicas nacionais era superior ao consumo de músicas estrangeiras. Muller Chaves confirma o que os dados utilizados nesta pesquisa comprovam, ou seja, em relação aos compactos simples a música estrangeira predomina, mas a diferença é pequena.²⁸⁷ A falta de dados fonográficos dificulta a definição em abrangência nacional. O uso de listagens dos dois maiores centros urbanos do Brasil, com o maior número de consumidores, pode ter refletido no consumo de outras cidades do país. É importante levarmos em consideração que as demais regiões poderiam apresentar suas particularidades como se viu com a atuação da gravadora pernambucana Mocambo e a transformação do frevo em produto da indústria cultural.

Outro ponto, caso a atenção seja voltada para a participação de gravadoras atuando no mercado fonográfico, será possível caracterizar a internacionalização da indústria. Entre 1966 e 1978, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, ocorreu maior participação no repertório de gravadoras internacionais no consumo de discos. Nesse sentido, na tabela abaixo, pode ser vista a quantidade de discos vendidos por gravadoras internacionais e gravadoras nacionais em cada suporte vendido na cidade de São Paulo.²⁸⁸ Foi majoritária a participação de empresas estrangeiras, exceto em dois momentos na listagem dos 30 compactos simples mais vendidos: empate ocorrido em 1966 e menor participação no ano de 1972.²⁸⁹ Nos outros anos as empresas internacionais conseguiram maior participação, mesmo que em alguns anos a diferença não seja tão alta. Observa-se que no ano de 1972, na venda de LPs, as gravadoras nacionais tiveram uma considerável recuperação no crescimento e isso foi reflexo da participação da gravadora Som Livre com a venda de trilhas sonoras, sendo três discos internacionais e um nacional.²⁹⁰

Tabela 2 – Participação em número total de classificações de música prensada por gravadoras internacionais e nacionais nas listagens anuais de pesquisas de mercado dos compactos simples, compactos duplos e LPs mais vendidos em São Paulo (1966 – 1975)

- Compactos simples (30 mais vendidos)

ANO	GRAVADORA INTERNACIONAL	GRAVADORA NACIONAL
1966	15	15
1967	22	8
1968	23	7
1970	21	9
1971	21	9
1972	11	19
1975	19	11

²⁸⁷ JORNAL DO BRASIL, 16 de julho de 1979, Caderno B, p. 4-5.

²⁸⁸ As listagens disponíveis de São Paulo: 1966, 1967, 1968, 1970, 1971, 1972 e 1975. Contudo, não há dados anuais para compactos duplos e LPs no ano de 1975.

²⁸⁹ A maior participação de empresas nacionais foi em 1972 e em decorrência do maior consumo de canções internacionais.

²⁹⁰ A gravadora Som Livre foi criada em 1971, com isso foi a sua primeira participação na listagem anual de LPs vendidos.

- Compactos duplos (15 mais vendidos)

ANO	GRAVADORA INTERNACIONAL	GRAVADORA NACIONAL
1966	12	3
1967	12	3
1968	14	1
1970	11	4
1971	10	5
1972	9	6

- LPs (15 mais vendidos)

ANO	GRAVADORA INTERNACIONAL	GRAVADORA NACIONAL
1966	12	3
1967	14	1
1968	11	4
1970	14	1
1972	9	6

Fonte: Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos em São Paulo.

Na tabela seguinte, a partir dos dados obtidos nas listagens de discos mais vendidos no Rio de Janeiro,²⁹¹ nota-se maior participação de gravadoras internacionais nos três suportes analisados. O cenário foi parecido com o anteriormente analisado na cidade de São Paulo, todavia com as suas próprias particularidades. Por exemplo, em 1973 e 1974, a participação de gravadoras nacionais foi superior na venda de compactos simples durante o período de crise por falta de matéria-prima. Percebe-se que essa participação era crescente nos anos de 1960 e oscilou durante os anos de 1970. Porém, ora com números crescentes e outros de queda, as empresas brasileiras conseguiram se aproximar da quantidade de discos vendidos pelas gravadoras internacionais até 1976.

Na venda de compactos duplos não se viu as gravadoras nacionais manterem o domínio das vendas em nenhum disco e, por mais que os números oscilam, a participação de gravadoras internacionais foi mantida com boa margem de diferença. O mesmo não pode ser afirmado no consumo de LPs produzidos por empresas nacionais nos anos de 1970. Embora a venda tenha sido maior apenas em 1975, ano em que a indústria fonográfica mundial se recuperava da crise da falta de matéria-prima, o mercado nacional apresenta números crescentes desde o final da década de 1960. Além disso, constata-se que as gravadoras nacionais conseguiram disputar a concorrência com os discos de empresas estrangeiras. Ou seja, a quantidade de posições na listagem de LPs mais vendidos ficou próxima entre gravadoras nacionais e internacionais. E isso foi possível em decorrência da maior participação do repertório da Som Livre, sobretudo com canções internacionais, ao vender discos de trilhas sonoras de novelas, filmes e coletâneas de músicas românticas em inglês. Nesse sentido, as citações de discos dessa empresa nacional foram da seguinte forma: 9 citações de discos mais vendidos ao longo do ano de 1971; 38 em 1973; 36 em 1974; 32 em 1975; 38 em 1976.

²⁹¹ As listagens de pesquisas de mercado do IBOPE, neste caso da cidade do Rio de Janeiro, são mensais. Optou-se por analisar o total de participação dessas gravadoras, analisando cada lista mensal, para melhor compreender como o mercado estava se comportando a cada ano.

Tabela 3 – Participação em número total de classificações de música prensada por gravadoras internacionais e nacionais nas listagens mensais de pesquisas de mercado dos compactos simples, compactos duplos e LPs mais vendidos no Rio de Janeiro (1968 – 1978)

- Compactos simples (15 mais vendidos)

ANO	GRAVADORA INTERNACIONAL	GRAVADORA NACIONAL
1968	103	37
1969	113	52
1970	122	58
1971	127	53
1973	79	101
1974	86	94
1975	93	87
1976	94	85
1978	121	29

- Compactos duplos (10 mais vendidos)

ANO	GRAVADORA INTERNACIONAL	GRAVADORA NACIONAL
1968	87	13
1969	93	17
1970	100	20
1971	90	30
1973	84	36
1974	82	38
1975	79	41
1976	86	34
1978	66	34

- LPs (10 mais vendidos)

ANO	GRAVADORA INTERNACIONAL	GRAVADORA NACIONAL
1968	77	23
1969	95	15
1970	100	20
1971	92	28
1973	63	57
1974	64	56
1975	55	65
1976	60	60
1978	52	48

Fonte: Fonte: IBOPE, Pesquisa de venda de discos no Rio de Janeiro.²⁹²

Os dados acima permitem a compreensão de que as grandes gravadoras estrangeiras dominavam o consumo de obras vendidas nos dois principais nichos do mercado fonográfico entre 1966 e 1978. Penso que se for para classificar se a indústria fonográfica se deu a favor da

²⁹² As pesquisas de mercado realizadas pelo IBOPE na cidade do Rio de Janeiro não apresentam dados anuais como se deu em São Paulo. A ausência desse material mais conciso me levou a analisar as listas mensais de consumo no Rio de Janeiro. Por esse motivo os dados apresentados aqui aparecem ser discrepantes num primeiro momento quando comparados com as listagens anuais de São Paulo. Nesse sentido, por eu estar olhando para o consumo mensal no mercado do Rio de Janeiro, inicialmente contabilizei os números de cada mês e depois totalizei com as demais listas correspondentes a cada ano. Nesse sentido, por eu não ter a quantidade absoluta de unidades vendidas por cada obra e sim apenas as classificações que eles aparecem nas listagens do IBOPE, não retirei da conta as obras que repetiram em vários meses.

música nacional ou internacional é mais lógico apontar que a internacionalização se deu no sentido de que as gravadoras estrangeiras estavam dominando o mercado, bem como a produção musical durante os anos de 1960 e 1970. Embora a Lei Disco Cultura tenha sido pensada para diminuir a desigualdade entre as gravadoras nacionais e gravadoras internacionais, percebe-se que ela destacou ainda mais isso. As gravadoras internacionais contavam com o *cast* de suas matrizes tendo um vasto catálogo de artistas estrangeiros para vender no mercado brasileiro e atender uma demanda do mercado que ganhou mais força a partir dos anos de 1960. Além disso, eram essas empresas detentoras dos maiores nomes da música brasileira, podendo criar táticas para contornar a repressão e o controle da censura ao continuar lançando aqui os discos de seus artistas exilados, como se viu acontecer com Caetano Veloso (Transa – Philips) em 1972.

Nesse sentido, a Companhia Brasileira de Discos (CBD) é um bom exemplo de como esse processo todo estava acontecendo. Em 1970, em comemoração ao sucesso que a gravadora vinha tendo com os seus selos (Philips, Polydor, Forma, Elenco) foi estampado em folha dupla na *Revista Manchete* que o *cast* de artistas contratados.²⁹³ Ao afirmar em letras grandes que faltava o grande líder de vendas de discos Roberto Carlos para compor o time e em letras menores o cantor Simonal, a gravadora exibiu que tinha os principais nomes do cenário musical, sobretudo da MPB. Entre os artistas que posaram para o registro estavam Tim Maia, Jorge Ben, Mutantes, Maria Bethânia, Elza Soares, Elis Regina, entre tantos outros. A foto de propaganda do *cast* da empresa incluiu os cantores que se encontravam no exílio, apareceram através de fotos em preto e branco Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão e Edu Lobo.²⁹⁴

Figura 3 – Cast da Companhia Brasileira de Discos em 1970 e os grandes nomes de artistas da MPB



²⁹³ MANCHETE. *Só nos falta o Roberto... Mas também ninguém é perfeito*. Ano 18, nº 975, 26/12/1970, pp. 20-21.

²⁹⁴ *Ibidem*.

André Midani,²⁹⁵ que se encontrava na direção geral da gravadora, relatou a preocupação que se instalou diante do cenário de artistas exilados por causa da ditadura militar. O exílio era uma realidade que a empresa precisava lidar para manter-se no mercado fonográfico. Os exilados não perderam seus contratos com a CBD como pode ser visto na fotografia da revista *Manchete*, muito pelo contrário. Durante os sete meses de enclausuramento na Vila Militar (Rio de Janeiro) e em prisão domiciliar (Bahia), Caetano e Gil permaneceram contratados. O show de despedida para o exílio foi realizado, após autorização da ditadura, com financiamento da gravadora para a realização do mesmo, que também liberou o estúdio da *Philips* para a gravação de *Aquele abraço* na véspera da fatídica viagem.

A estratégia encontrada pela empresa era se comportar como uma gravadora multinacional, assim utilizar os recursos disponíveis para a produção de discos nos países em que os exilados se encontravam. Segundo Midani,

Sendo a Philips holandesa, fui a Brasília para conversar com o embaixador holandês, que eu conhecia bastante bem, e cuja repulsa aos métodos ditatoriais me era familiar. Expus que eu precisava de seu apoio para informar formalmente à direção da Philips eletrônica, em Amsterdã, e à Siemens, em Hamburgo, que a situação criada pelos militares para com o meio artístico era mais do que constrangedora e merecia atenção especial. O embaixador falou imediatamente com seu colega alemão, e com algumas chamadas telefônicas, cumpriram sua tarefa com sucesso.²⁹⁶

O *modus operandi* de gravações que a Philips se submeteu foi possível diante da posição dela no mercado e diante da expectativa de essa articulação toda para gravar os artistas exilados seria rentável para as gravadoras internacionais e suas representantes. Isso também foi viável sobretudo pela demanda existente de que tinha um mercado para consumir esses produtos. Basta lembrarmos que nessas empresas havia capital estrangeiro e parte do lucro das subsidiárias iam para as suas matrizes. Embora a ditadura militar tenha sido percebida de certo modo na função de permitir maiores investimentos na música brasileira através do incentivo fiscal promulgado em 1969, o Estado teve também o papel em apoiar o capital internacional.

O incentivo fiscal possibilitou o maior investimento na produção de discos, sobretudo os da MPB. O que foi essencial para o cenário dos anos de 1970, quando as gravadoras passaram a ser responsáveis pela divulgação da MPB, função essa que antes cabia aos festivais de canções. Alguns novos investimentos possibilitados pela isenção fiscal serão vistos a seguir e a construção de carreiras de artistas com o objetivo de tornar os discos mais rentáveis para as empresas ao vender LP. O incentivo da lei à canção nacional também foi acompanhado pela criação de um cenário favorável para o maior lucro de empresas estrangeiras.²⁹⁷

²⁹⁵ A trajetória pessoal e biográfica desse executivo da indústria fonográfica (nacional e internacional) foi escrita em seu livro autobiográfico que relata em quais gravadoras (Odeon, Philips, WEA) e artistas trabalhou. In: MIDANI, André. *Do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

²⁹⁶ MIDANI, *op. cit.*, p. 120.

²⁹⁷ OLIVEIRA, 2018, p. 79.

CAPÍTULO 3 - *EU SOU A MOSCA NA SOPA*: GRAVADORAS, ARTISTAS E OS DISCOS SOB CENSURA

3. 1) Gravadoras e artistas

O presente capítulo tem como objetivo tratar sobre a articulação de gravadoras e a ditadura militar. Pretende-se aqui discorrer sobre como se deu as negociações dessas empresas e de seus artistas com a censura na tentativa de conseguir a liberação de suas canções. Nesse sentido, também busca falar sobre certa complacência da ditadura militar com determinados artistas ao dar a esses a autorização para prosseguir com suas produções, com a justificativa de que a censura não queria gerar prejuízos financeiros para as gravadoras. Enquanto outros artistas vinculados a determinados segmentos musicais e tidos com a imagem de opositores do regime podiam receber o maior rigor da repressão. Entre uma linha tênue do permitido e proibido, traz para a nossa discussão de suma importância as capas de discos para compreender como a organização da indústria fonográfica em tempos de censura. Assim elas poderiam ser mais um elemento que determinaria a vendas de LPs no mercado de discos.

A indústria fonográfica ao se relacionar com a ditadura militar estabeleceu relações com um dos seus principais instrumentos da repressão: a censura. Sabe-se que a censura de diversões públicas, sobretudo a musical, no campo da moral e dos bons costumes, foi anterior à política adotada nesse período. A música ao ser um importante elemento de manifestação de cultura e ideias, também foi de interesse da ditadura militar ao se voltar para essa área, bem como para as demais diversões, com a finalidade de ter maior controle da sociedade e legitimar o regime vigente. Assim sendo, a censura às diversões públicas se deu previamente, o que contribuiu para o aumento da repressão na cultura brasileira.²⁹⁸ E foi nesse cenário ditatorial que, ao ocupar um campo cada vez mais midiático, a música popular se expandiu e conquistou maior público no pós-Golpe de 1964. Sendo possível fazer uma relação com sua grande participação massiva na televisão e na indústria fonográfica, o consumo de música popular se consolidou no mercado.

Foi a ‘Música Popular Brasileira (MPB) que aglutinou em si a tradição da grande música da ‘era do rádio’, nos anos 1930, com a renovação proposta pela bossa nova, no início dos anos 1960. A ‘abertura’ do público original de música popular, de raiz nacionalista e engajada, se deu via mercado, com todas as contradições que esse processo acarretou na assimilação da experiência do ouvinte, exacerbando a tensão entre ‘diversão’ e ‘conscientização’.²⁹⁹

Para Marcos Napolitano, nos primeiros anos de 1970, “o campo artístico-cultural protagonizado pela esquerda viveu um momento paradoxal”.³⁰⁰ Isso porque se vivenciava maior repressão às artes, principalmente na chamada cultura engajada³⁰¹ e de oposição ao

²⁹⁸ CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de mestrado. UFRJ, 2007, p. 35.

²⁹⁹ NAPOLITANO, 2017, p. 137.

³⁰⁰ NAPOLITANO, 2014, p. 173.

³⁰¹ O historiador Marcos Napolitano apresenta ampla discussão sobre cultura engajada durante a ditadura militar. Além da contribuição que ele propõe ao tema já citados na construção deste capítulo também pode consultado o artigo: NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n°

governo militar, enquanto se via um maior florescimento no processo criativo e crescimento no mercado fonográfico. A indústria cultural e os meios de comunicação experimentaram um processo de expansão antes não visto, os produtos culturais da esquerda conquistam maior espaço no mercado e a indústria fonográfica brasileira se consolidou. No decorrer desse processo, a ditadura buscava aparelhar a censura cada vez mais. O cenário paradoxal exposto por Napolitano, de maior repressão e florescimento cultural, também foi percebido nas relações estabelecidas entre as gravadoras e os artistas com ditadura militar, em especial a censura.

A arte e a cultura não foram elementos utilizados apenas pela oposição. O estado recorreu a isso para se comunicar com a sociedade civil, principalmente a partir da metade da década de 1970. Sem se limitar ao debate de “resistência” e “cooptação”, como é proposto por Marcos Napolitano, visto que se trata de “um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime”.³⁰² Artistas e intelectuais identificados com a ideologia de esquerda são recrutados pelo mercado e circuitos culturais de massa. A televisão e a música são os melhores exemplos para entender como isso se deu. Nesse sentido, Napolitano esclarece que ocorreu uma aproximação entre liberais (compostos por empresários de cultura) e setores de esquerda, nesse caso se trata da esquerda não armada, que foi essencial para expandir o público da cultura engajada, bem como “fornecer as diretrizes criativas e os quadros profissionais de amplos setores da mídia e do mercado da cultura”.³⁰³

Portanto, a política cultural do regime, em certo sentido, reconhecia a importância da cultura de esquerda já consagrada no mercado e em amplos setores da opinião pública, ao mesmo tempo que tentava reconstruir pontes com setores sociais visando a contrapor o isolamento crescentes do regime em relação aos chamados ‘formadores de opinião’.³⁰⁴

O Estado assume o papel de “promotor e mecenas de vários circuitos culturais ocupados pelos produtores de esquerda”³⁰⁵ em diversas áreas de cultura. A inserção da cultura engajada de esquerda em plena ditadura foi possível a partir da existência de uma demanda para esse tipo de produto, isso determinou a própria articulação da indústria no período em que ela ainda se consolidava. Os empresários perceberam que o mercado tinha uma demanda para os produtos culturais de esquerda consumidos por um público de classe média intelectualizado no início dos anos de 1970. De tal modo, a produção de profissionais e artistas de esquerda se destacaram em três áreas de interesse desse público consumidor: cinema, dramaturgia e a música popular. O destaque se dava principalmente para o consumo de canções da MPB e das telenovelas.³⁰⁶ Inclusive, esta será importante para a difusão de músicas e para a ascensão da gravadora no mercado fonográfico nos anos de 1970, possibilitando às empresas nacionais competir com a atuação de gravadoras estrangeiras na venda de LPs no Brasil. Em relação a televisão e o disco, para Marcos Napolitano, os dirigentes investiam no

28, 2001, p. 103-124. Ver: BALIEIRO, Grazielle. *III Festival Internacional da Canção: esquerda e engajamento artístico em 1968*. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/RJ, p. 65, 2017.

³⁰² NAPOLITANO, 2017, p. 199.

³⁰³ Idem, p. 200.

³⁰⁴ Idem, p.200-201.

³⁰⁵ NAPOLITANO, 2017, p. 201.

³⁰⁶ Idem, p. 202-203.

alto valor agregado de produtos culturais mais sofisticados (do ponto de vista tecnológico e técnico-estético) que, mesmo vendendo menos que os produtos de grande consumo popular, garantiam lucros maiores a médio e longo prazo para as grandes corporações. No caso da música popular, esse modelo de organização da produção e do consumo cultural teve sua expressão melhor caracterizada ao longo dos anos 1970, quando abarcou, paradoxalmente, o campo musical marcado pelas canções engajadas de esquerda, agrupado em torno do ‘gênero’ da MPB.³⁰⁷

A Censura em meio aos seus critérios subjetivos e confusos mutilava a música brasileira, principalmente de artistas de esquerda, no entanto, viu-se alguns cantores e compositores recorrerem a ela para fiscalizar e garantir que as emissoras de televisão, rádio, bem como as casas de diversões e espetáculos pagassem seus direitos autorais.³⁰⁸ O que sinaliza a contradição visto que a própria censura dificultava a gravação de músicas e a performance dos artistas. Inclusive, a Censura corriqueiramente dizia não ser sua função fiscalizar o pagamento dos direitos autorais, que essa função caberia ao ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). No entanto, mesmo com a existência desta instituição, os compositores ainda recorriam a DCDP e a reconheciam como uma “entidade fiscalizadora de seus direitos”.³⁰⁹ Também havia a política na própria Divisão de Censura de autorizar a licença de funcionamento das casas de espetáculos e diversões mediante a comprovação do pagamento dos direitos autorais dos compositores.

As gravadoras e artistas precisaram se adaptar ao regime, nesse sentido alguns compositores recorreram à autocensura ao compor suas letras musicais para evitar problemas com a Censura. De acordo com Maika Carocha, a Rede Globo e a gravadora Phonogram solicitaram à DCDP cópias do livro *Censura & liberdade de expressão*, do censor federal Coriolano Fagundes Loyola. A obra, entendida como ‘imprescindível ao bom censor’, tinha sido encaminhada para os setores do Ministério da Justiça, SCDPs de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como para a Embrafilme.³¹⁰

Em três cópias batidas a máquina, pelas mãos de um empregado da gravadora, a música percorre o trajeto até o prédio da Censura. Em casa o compositor aguarda. Geralmente está com um disco programado, lado de lá, implacável, o lápis vermelho trabalha. Vai riscando palavras, frases, títulos ou a música inteira. Vai fazendo seu desenho colorido como quer, sem censura, porque a criação é sua.³¹¹

Em 1968, foi determinado que o autor ou a gravadora (ou representante legal) deveria requerer o exame da música no órgão central do Serviço de Censura, em Brasília, e o prazo seria de 30 dias para obter o parecer da censura.³¹² Embora o processo de centralização da

³⁰⁷ Idem, p. 201.

³⁰⁸ A Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, regulamenta os direitos autorais. O estudo de Rita Morelli possibilita melhor compreender esse debate sobre os direitos autorais, sendo um importante tópico para compreender a indústria fonográfica brasileira, bem como a organização política de artistas e editoras musicais. In: MORELLI, R. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*, 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

³⁰⁹ CAROCHA, 2007, p. 74.

³¹⁰ Idem, p. 93.

³¹¹ JORNAL DO BRASIL, 5 de fevereiro de 1976. Caderno B, capa.

³¹² Ordem de Serviço nº 22/68 – SCDP, 11 de julho de 1968. Determinou, 369

os critérios para a censura de letras musicais. Pasta disponível: Ofícios de comunicação e solicitação (CSO) / Arquivo Nacional – BSB.

censura tenha iniciado em 1965, percebe-se que durante a atuação dos órgãos censórios a prática desse exercício se deu através de alguns conflitos entre o órgão central e as demais regionais. No meio desses conflitos, encontravam-se as gravadoras com o interesse em liberar as letras musicais para sua gravação e difusão. Ao se aproveitar de uma possível falha de comunicação entre os órgãos censórios, brechas na legislação e do interesse dos serviços de censura regionais em quererem manter a autonomia do ato de censurar, algumas gravadoras registram a mesma letra musical em diferentes SCDPs com o objetivo de obter o parecer positivo da Censura nos anos de 1970, quando em tese já teria ocorrido a centralização da censura em Brasília.

A letra da música *Ronca cuíca* de João Bosco e Aldir Blanc foi vetada pela SCDP/RJ, em 15 janeiro de 1976. O veto foi decorrente do conteúdo da composição apresentar “conotações de ordem política, ferindo frontalmente a Segurança Nacional” de acordo com o Decreto 20.493/46.³¹³ Ao tentar de novo a liberação da música, a gravadora RCA alterou o título para *Roncou, roncou* e fez um novo requerimento de censura no SCDP de São Paulo – parecer nº 2807, de 25 de março de 1976. Sem levar em consideração o radiograma que a DCDP tinha encaminhado para os órgãos regionais, a música obteve autorização em São Paulo. Ao ser percebido que a mesma composição já tinha sido registrada e vetada pela censura anteriormente, a solução foi manter o primeiro veto e cancelar a autorização dada no Serviço de Censura de São Paulo.³¹⁴

Embora a censura federal tenha sido outorgada e definido que as letras musicais seriam analisadas no órgão central, a DCDP, isso não garantiu que todas músicas fossem de fato censuradas em Brasília, como bem se viu no caso acima. Os órgãos regionais buscaram manter a censura descentralizada, o que resultou nesse tipo de conflito, sendo eles também responsáveis pela atividade de fiscalização e apreensão de obras censuradas. Nesta perspectiva, Maika Carocha realiza estudo sobre o funcionamento da censura musical e os procedimentos técnicos para a realização da atividade censória. A autora afirma que os próprios relatórios administrativos da DCDP listaram as letras musicais censuradas em Brasília e nas SCDPs, o que aponta para uma censura descentralizada, logo não exclusiva à Divisão de Censura.³¹⁵

Desde 1972, a gravadora ou o compositor deveria informar se o pedido de exame de censura estava sendo requerido pela primeira vez na DCDP e se já havia sido registrado em outro órgão.³¹⁶ O objetivo era pôr fim às discordâncias e falhas de comunicação entre os diferentes órgãos censórios, mas, como pode ser visto com a canção *Ronca cuíca / Roncou, roncou* esse problema esteve longe de ser resolvido. Inclusive, a relação da RCA com a Censura se complicou quando se deu conta que a gravadora era “reincidente” nesse tipo de ação e voltou a agir do mesmo modo em outra canção, dessa vez com *Que coisa louca / Céu da boca* de Martinho da Vila. De acordo com a legislação censória, após o veto total ou parcial da censura, caberia o recurso para um novo exame e a gravadora descumpriu essas normas ao não tentar uma reconsideração do veto³¹⁷ e sim fazer novos registros da letra musical em diferentes SCDPs. Rogério Nunes, então diretor da DCDP, reclamou que a gravadora RCA tentou burlar a censura ao alterar o título de canção já vetada e registrá-la com o novo título como se fosse canção antes não censurada. Foi o que seu viu acontecer com *Que coisa louca*, de Martinho da

³¹³ Parecer 084/76, 15 de janeiro de 1976. Pasta disponível: Fiscalização (FIS).

³¹⁴ Ofício nº 069/77 – SCDP/SR/RJ, 21 de janeiro de 1977. Pasta disponível: Fiscalização (FIS).

³¹⁵ CAROCHA, 2007, P. 36-42.

³¹⁶ Idem, p. 42.

³¹⁷ Caberia recurso à DCDP para reconsideração do veto da obra censurada. A partir de 1979, essa função passou a ser realizada pelo Conselho Superior de Censura (CSC) criado através da Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que sofreu atraso no início de suas atividades em decorrência da vigência do Ato Institucional nº 5 (AI 5), de 13 de dezembro de 1968.

Vila, proibida pela primeira vez em 24 de abril de 1976. Em 11 de maio do mesmo ano, a gravadora voltou a registrar a canção no SCDP do Rio de Janeiro, sendo novamente vetada. Ao tentar uma outra estratégia para a aprovação da letra, a gravadora alterou o título para *Céu da boca* após os dois vetos anteriores, então fez um terceiro registro e obteve a liberação para a gravação.³¹⁸

Em resposta ao ofício nº 096/77 – SCDP/RJ, Nelson Barth, o diretor da gravadora RCA prestou esclarecimento sobre as acusações de não ter respeitado a lei e ter tentado burlar as normas. Nos esclarecimentos prestados, a RCA enfatizou que atuava no mercado há 50 anos e sua trajetória com o serviço da censura era marcado por uma boa relação, de tal modo: 672 letras musicais foram submetidas à análise da censura nas duas sedes localizadas no Rio de Janeiro e São Paulo, assim sendo de 255 canções registradas na censura da primeira cidade, apenas 5 foram vetadas e 250 aprovadas. Em relação a cidade de São Paulo, no total de 407 letras musicais, 403 foram aprovadas e 5 vetadas. Diz também, que numa tentativa de melhor “cumprir as normas da Divisão de Censura”, a RCA se instalou nessas duas cidades para ter o mais “adequado encaminhamento do material a ser submetido”.³¹⁹

Nesse sentido, na continuação de sua defesa, a gravadora RCA diz:

Tais números [de letras musicais submetidas à censura no Rio de Janeiro e em São Paulo], desde logo, ensejam a ideia que a autocensura se realiza já no âmbito empresarial pois foi consideravelmente maior, no mesmo período, o número de obras musicais contratadas pela e sobre as quais detém direitos.³²⁰

Para a gravadora, a relação dela com a censura era “satisfatória” e apenas essas duas canções resultaram em problemas com a Divisão de Censura. A RCA tentou argumentar que tinha uma boa atuação no mercado com o lançamento de 29 discos por mês, sendo 14 LPs e 15 compactos. Diante do exposto, a empresa discordava da colocação de Rogério Nunes (diretor da DCDP) ao dizer que ela “empregue artifícios para enganar”, fazendo “manobras capciosas”, “valendo-se de processos ilegítimos”. Para a gravadora o ocorrido foi um erro, visto que as duas sedes (São Paulo e Rio de Janeiro) são autônomas e devem ter perdido o “controle”.³²¹ Além disso, a gravadora para comprovar sua boa relação com a Censura diz recorrer à autocensura. Em suas palavras: “a autocensura que a empresa tanto faz questão de se impor não consegue determinar as razões pelas quais essa obra deva ser vetada, tanto que a mesma foi aprovada em uma das localidades. De certo a subjetividade é que prevaleceu em ambas ocasiões”.³²² Na tentativa de resolver o impasse, a proposta apresentada pela gravadora foi de que a canção gravada em São Paulo seria registrada na SCDP de São Paulo, o mesmo valeria para a sede do Rio de Janeiro. Quanto ao recurso à DCDP, esse seria representado pelo Departamento Legal da gravadora e os autores da obra deveriam assinar o documento para comprovar a autoria da composição ou autorizar um representante legal para qualquer alteração na letra da música.³²³

Mesmo diante do longo posicionamento da gravadora e da apresentada solução para os próximos registros na censura, a DCDP manteve-se firme em seu posicionamento de que a

³¹⁸ Carta de Rogério Nunes para a gravadora RCA, 28 de janeiro de 1977. Pasta disponível: Ofícios de Comunicação e Solicitação (CSO).

³¹⁹ DL – 146/77, 9 de fevereiro de 1977, p. 1. Documento da gravadora RCA enviado ao diretor da DCDP. Pasta disponível: Fiscalização (FIS).

³²⁰ Idem, p. 2.

³²¹ Idem.

³²² Idem, p. 3.

³²³ AP-11/77, de 9 de fevereiro de 1977.

empresa tentou driblar a censura e “beneficiou-se de atos que, por vício na forma de conseguí-los, podem ser anulados”. Assim sendo, a RCA não conseguiu a liberação das canções para novas gravações, mas foi autorizada a divulgação.³²⁴ Esse rigor da censura já muito presente em inúmeros estudos,³²⁵ foi uma das marcas da política autoritária da ditadura. Todavia, ao mesmo tempo a prática censória pode ser lida como falha em determinados casos, os próprios órgãos descentralizados da censura ainda exerciam a atividade que caberia ao órgão central desde 1966. E se vê uma certa complacência ao permitir que a gravadora RCA poderia divulgar o produto já em praça, embora houvesse todo o processo de desautorização das canções. No entanto, essa complacência não alcançava todo e qualquer artista e gravadora.

Maior rigor da censura para uns, mais flexibilidade para outros também foi percebido no caso relacionado à canção *Como de dois e dois* requerida para liberação pela gravadora CBS, de autoria de Caetano Veloso.³²⁶ A Turma de Censura do Estado da Guanabara examinou a composição e a vetou. Não conseguindo a liberação, a mesma letra foi enviada à Censura em 12 de outubro de 1971, em Brasília, a fim de conseguir a autorização da gravação. A Editora Saturno, então requerente do novo pedido, buscava a liberação para que a canção fosse gravada por Roberto Carlos. Nessa documentação, assinada por João Carlos Muller Chaves, foi informado que se tratava do “artista de maior sucesso e vendagem no país” e que seria necessário a autorização até o dia 15 de outubro.³²⁷ Além disso, Muller destacou que a música não atacava a moral e os bons costumes, “tanto assim que a gravação será procedida por Roberto Carlos, de que não se conhece nem se ouviu falar sobre qualquer vinculação a qualquer ideia ou corrente política.”³²⁸

O requerimento foi encaminhado ao técnico de censura Alencar Monteiro para o seu parecer em 13 de outubro de 1971. No dia seguinte, a música foi aprovada sem nenhuma observação.³²⁹ Nota-se que a Censura agiu de modo a conseguir cumprir o prazo estabelecido pelo advogado João Carlos Muller Chaves, que seria até dia 15 de outubro daquele ano, e tudo isso indica que foi em decorrência da canção ser interpretada por Roberto Carlos. Muito provável que o veto seria mantido caso a música fosse gravada por Caetano Veloso, que assina a autoria.

Outro episódio que permite compreender mais sobre essa continuidade da prática censória descentralizada nos SCDPs que permitiu as gravadoras recorrerem a vários registros da mesma letra envolveu a canção *Paiol de pólvora* de Toquinho e Vinicius de Moraes. Além disso, esse processo contribui para melhor entender a interferência de negociação da gravadora com a censura e como isso poderia resultar na liberação ou proibição da obra. Abaixo, lê-se a música apresentada pela gravadora SIGLA / Som Livre ao SCDP da Guanabara e que foi aprovada pelo técnico de censura Augusto Costa no dia 28 de dezembro de 1972.

³²⁴ Informe nº 088 – DCDP, 16 de abril de 1977.

³²⁵ Alguns estudos que contribuem para a discussão de censura musical: SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. Sinal Fechado: a música popular sob censura (1937-45/ 1969-78). 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê 2007, 2007; ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: a música popular cafona e a ditadura militar*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015; CAROCHA, Maika Lois. Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Dissertação de mestrado. UFRJ, 2007; NAPOLITANO, MARCOS. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-181). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

³²⁶ Memorando S/Nº, de 14 de outubro de 1971. Pasta: Recursos (RER) – Arquivo Nacional/BSB.

³²⁷ Documento datado em 12 de outubro de 1971, p. 1. Pasta: Recursos (RER) – Arquivo Nacional/BSB.

³²⁸ Idem, p. 2.

³²⁹ Documentos dados no dia 13/10/1971 e 14/19/1971. Disponíveis na pasta de Recursos (RER) – Arquivo Nacional, nos seguintes códigos de identificação: NS.ORI.RER. 5, p. 45 e NS.ORI.RER. 5, p. 47.

Estamos trancados no paiol de pólvora / Paralisados no paiol de pólvora Olhos vendados no paiol de pólvora / Dentes cerrados no paiol de pólvora / Só tem entrada no paiol de pólvora / Ninguém é nada no paiol de pólvora / Morreu a vida no paiol de pólvora / Mulher e homem no paiol de pólvora

Ninguém tem nome no paiol de pólvora / O azar é sorte no paiol de pólvora / A vida é morte no paiol de pólvora / São tudo flores no paiol de pólvora / TV a cores no paiol de pólvora / Tomem lugares no paiol de pólvora / Vai pelos ares o paiol de...³³⁰

Essa mesma composição já havia sido submetida ao SCDP de São Paulo, em 12 de outubro de 1972, através de requerimento da gravadora RGE e foi vetada pela técnica de censura Dalva Janeiro. Ignorado esse veto, a gravadora SIGLA/Som Livre gravou a composição em LP da trilha sonora da novela *O bem amado*. Por esse motivo, a técnica Dalva Janeiro, responsável pela proibição de *Paiol de pólvora*, percebeu que a música tinha sido gravada e estava sendo tocada no rádio, além da televisão.³³¹

Após ser notificada, a SIGLA / Som Livre esclareceu à Censura que a letra musical tinha sido aprovada, por esse motivo foi gravada. Sendo assim, a gravadora solicitou que “para evitar prejuízos financeiros irreparáveis, eis que a novela já está no ar e o disco editado” para censura autorizar a liberação da música, que não ia contra a lei e estava de acordo com a história contada na novela.³³² Em nova análise, em 15 de março de 1973, quatro técnicos de censura foram unânimes em afirmar que se tratava de uma letra contestatória, que mostrava estar insatisfeita com o regime vigente e que por esse motivo atacava a Segurança Nacional.³³³ A gravadora suplicou mais uma vez para que a mesma canção fosse liberada, assegurou ter agido de “boa fé” ao ser ignorado o veto por não se ter notícia do ocorrido no SCDP de São Paulo, visto que foi solicitado pela gravadora (RGE) sediada em São Paulo e o requerimento encaminhado a SCDP do Rio de Janeiro foi em decorrência da SIGLA estar firmada nesta cidade. Como solução para o problema, a própria empresa sugeriu que fosse revogada a interdição da música e que a proibição se restringisse a divulgação pública, permitindo a venda dos LPs que tinham a canção, para evitar o possível prejuízo que a gravadora poderia ter com os discos já distribuídos para as lojas revendedoras.³³⁴

A sugestão foi aceita pela Censura, que determinou a punição do técnico de censura do SCDP/RJ, Augusto Costa, em decorrência da sua “falta de atenção” e quanto a gravadora:

Com o fim de evitar prejuízos consideráveis, para a gravadora, determinei que a referida música fosse liberada, apenas, para venda ao público, ficando, porém, proibida a sua divulgação através da rádio ou da televisão, em clubes

³³⁰ Aprovado em 28 de dezembro de 1972. Nesse documento, consta a letra sem o requerimento da gravadora. Disponível: NA.RIO TN.CPR.LMU 3718. Arquivo Nacional / RJ

³³¹ Ofício S/Nº, 19 de março de 1973. Trata sobre a liberação da letra musical “Paiol de Pólvora”. O documento está anexado no dossiê de censura desta canção, em: Censura prévia; letras musicais 35758, arquivo nacional – BSB.

³³² Documento encaminhado ao Departamento de Polícia Federal, em Brasília, em 14 de março de 1973. Compõe o dossiê da canção, disponível no site do arquivo. Pasta: Censura Prévia (CPR). Arquivo Nacional – BSB.

³³³ Parecer de Censura enviado ao Chefe do Serviço de Censura, em 15 de março de 1973. Dossiê 35758, disponível em: Censura Prévia (CPR) – Arquivo Nacional / BSB.

³³⁴ Documento encaminhado ao Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal. Pasta: Censura Prévia (CPR). Arquivo Nacional – BSB.

Parecer de Censura enviado ao Chefe do Serviço de Censura, em 16 de março de 1973. Dossiê 35758, disponível em: Censura Prévia (CPR) – Arquivo Nacional / BSB.

ou boates, apresentação em qualquer espetáculo de diversão pública, e até mesmo pelos alto-falantes das casas de discos, a título de promoção.³³⁵

A inflexibilidade da censura em negociar com artistas engajados tornava o processo de liberação da canção mais árduo. Muitas das músicas censuradas nos primeiros anos de 1970, foram liberadas no período de abertura política. Esse foi o caso da canção *Tanto mar* de Chico Buarque, vetada no SCDP da Guanabara em 1975, após a censura entender que a canção se tratava de uma homenagem à Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal.³³⁶ Em 30 de maio de 1975, o cantor diz que a canção se tratava de uma homenagem a Independência de Moçambique e que a liberação da canção, que fazia parte da programação do show no Canecão seria importante para a programação já planejada e que o veto traria prejuízo para o evento.

Chico Buarque não admitiu ter feito autocensura para conseguir a liberação da canção, mas disse em sua justificativa que “levou-se em conta a existência de uma censura, razão pela qual evitamos toda e qualquer postura que pudesse ameaçar um empreendimento que envolve sei quantas pessoas, nem sei quantos investimentos de produção”.³³⁷ Apesar da tentativa em esclarecer o prejuízo e admitir a preocupação com a censura, o veto da música foi mantido. A tentativa do cantor ao mostrar que levou em consideração a existência da censura com a finalidade de obter a aprovação da repressão, com isso disciplinando sua produção numa tentativa de evitar o veto e também sinalizar que sua postura não condizia com a de opositor do regime.

Em 1978, essa canção de Chico Buarque voltou ao exame da censura após João Carlos Muller Chaves solicitar a liberação para gravação e divulgação. Em sua justificativa, o assessor jurídico da Philips-Phonogram argumentou que muito tempo já tinha se passado do veto anterior e que a relação com Moçambique já havia sido restabelecida.³³⁸ A nova censura, em grau de recurso, as técnicas de censura Laura Bastos, Maria Helena Medeiros, Valmira Nogueira de Oliveira e Janete Maria de Oliveira Farias, decidiram pela liberação da letra musical. De acordo com o parecer: “julgamos improcedentes as razões alegadas para o veto, emitidas no parecer 511/75, considerando-se que inexistem, na referida composição musical, elementos incitativos contra o regime vigente”.³³⁹ Também afirmavam não ter percebido nada na gravação que impossibilita a liberação, após a análise de um cassete enviado junto ao requerimento.

No final dos anos de 1970, no período de “abertura” política, muitas músicas censuradas nos anos anteriores à ditadura foram liberadas para a gravação. Foi o que aconteceu também com outra canção de Chico Buarque, *Cálice*, que sofreu censura no festival *Phono 73* quando Chico e Gilberto Gil foram impedidos de cantar ao terem os microfones desligados. Proibida em 1973, liberada também em 1978, a canção fez muito sucesso. Mas, de acordo com Marcia

³³⁵ Ofício nº 197/73 – DCDP, 20 de março de 1973, p. 1. Pasta: Ofícios de Comunicação e Solicitação (CSO).

³³⁶ Parecer nº 512/75, p. 1-2. Disponível na pasta: Recursos (RER), do Arquivo Nacional – BSB. NS.ORI.RER.9, P. 44

³³⁷ O documento faz parte do dossiê de recurso para liberação da canção, disponível em: Recursos (RER), do Arquivo Nacional – BSB. NS.ORI.RER.9, P. 47.

³³⁸ Requerimento da Phonogram, 17 de agosto de 1978. Disponível na pasta: Recursos (RER), do Arquivo Nacional – BSB. NS.ORI.RER.9, P. 54.

³³⁹ Parecer, 3032/78, p. 1. Recursos (RER), do Arquivo Nacional – BSB. NS.ORI.RER.9

Tosta Dias, “*Cálice* estava fora de seu tempo, ficando a sua mensagem enfraquecida”.³⁴⁰ Embora o cantor tenha conseguido a liberação dessas canções, não foram todas de sua autoria que tiveram o mesmo destino. A suspeita da censura com suas músicas resultou em uma maior atenção dos órgãos censórios com as canções contestatórias e as de Chico demandam uma análise ainda mais rigorosa para não correr o risco de ser liberada alguma letra com mensagens subversivas. Tanto que, mesmo em 1979, Rogério Nunes, diretor do DCDP, informava ao diretor-geral do DENTEL a “honra de comunicar” que a canção *O meu amor*, de Chico Buarque, estava proibida de circular em rádio e televisão.³⁴¹

A suspeita da censura com determinados artistas ditos de esquerda ou identificados com canções de protesto dificultava ainda a relação desses cantores e compositores com a ditadura militar. Inclusive, com apoio de parte da sociedade civil ao enviar cartas que legitimam essa ação repressiva contra a cultura, bem como as artes. Foi o caso da carta de Lourenço Antônio Franco Ortiz, em 1975, ao cumprimentar a Censura por ter agido contra o comportamento ofensivo de Caetano Veloso que atacava a moral e os bons costumes da sociedade.³⁴² Episódios do tipo foram recorrentes com manifestação de civis, todavia por mais que a censura utilize se desse meio para legitimar sua ação, também houve casos de discordância da própria Censura. Foi o que se viu com o relato do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), Nilo Canepa Sila, ao não concordar com o relato do presidente da Câmara Municipal de Mogi das Cruzes/SP, Ivan Nunes Siqueira, que enviou telex acusando a letra musical *Demolição*, de Juca Chaves, de ser “atentatória aos princípios revolucionários”. Para Canepa, a música tratava de uma “crítica a fatos desastrosos ocorridos em diferentes locais”³⁴³ e nada impedia a liberação dela. Todavia, Rogério Nunes, então diretor do DCDP, concordou que a censura tinha dificuldade em agir com maior rigor em determinadas situações por amparar suas ações no decreto de 1946. Tal desabafo foi compartilhado com o civil Emílio Bassoi em 1977, depois que o mesmo solicitou maior rigor nos veículos de comunicação. O diretor da DCDP aproveitou para dizer que pedidos do tipo serviam como estímulo para o serviço realizado pela instituição e mostrava que a Censura estava “lutando a batalha certa”.³⁴⁴

Ainda sobre a suspeita da ditadura com alguns artistas, a canção de Carlos Fontana, *Meus ídolos*, permite melhor entendidos de nomes de políticos e artísticos permitidos e que não eram perigosos para a política vigente. A Censura reclama que na canção citava ‘vultos como Luther King, de políticos como Kennedy e de um ex-presidente cassado’, o que resultou no veto da letra e depois alteração para “Roberto Carlos, Marília Pêra e outros”.³⁴⁵ Após Carlos Fontana chamar a atenção da Censura a canção, os órgãos repressivos fizeram levantamento de todas suas obras lançadas até então, bem como a participação em programas televisivos e de apreensão de seus discos.³⁴⁶ Algo do tipo aconteceu com Sérgio Ricardo, após ser muito visado

³⁴⁰ DIAS, 2008, p. 62.

³⁴¹ Ofício nº 014/79 – DCDP, informa sobre a proibição da canção “O meu amor” de Chico Buarque, de 9 de janeiro de 1979. Disponível na pasta: Ofícios de Solicitação e Controle (CSO) – Arquivo Nacional -/ BSB.

³⁴² Carta de Lourenço Antônio Fraco Ortiz, agosto de 1975, p. 1. Documento disponível na pasta: Manifestações da sociedade civil (MSC) – Arquivo Nacional / BSB.

³⁴³ Ofício nº 246/73 – DCDP, 9 de abril de 1973. Pasta: Ofícios de Comunicação e Solicitação (CSO) – Arquivo Nacional / BSB.

³⁴⁴ Carta de Rogério Nunes ao civil Emílio Bassoi, em 20 de janeiro de 1977. Pasta: Ofícios de Comunicação e Solicitação (CSO) – Arquivo Nacional / BSB.

³⁴⁵ Memorando S/Nº, 15 de setembro de 1972, p. 1. Pasta: Ofícios de Comunicação e Solicitação (CSO) – Arquivo Nacional / BSB.

³⁴⁶ Vários documentos são encontrados em relação ao cantor. Ver: Informação ao delegado da TCDP/SP, 22 de maio de 1972; Informação nº 1045/09-71 – Delegacia Regional de São Paulo; Informe nº 01/71 – TCDP / DR / SP. Documentos disponíveis em: Coordenação e Controle – Arquivo Nacional /BSB.

pelos órgãos censórios, foi solicitado que o cantor fosse fichado no DOPS. O pedido partiu de Aloysio Muhlethaler de Souza, então chefe do SCDP, em decorrência de suas “atividades subversivas ao compor músicas com mensagens contrárias aos interesses nacionais”.³⁴⁷ O pedido ocorreu após ser informado que ainda não havia dossiê sobre a atuação de Sérgio Ricardo.

O Estado buscou “vigiar e controlar o espaço público”³⁴⁸, com o objetivo de impedir a mobilização política da sociedade em nome da moral, bons costumes e Segurança Nacional. Nesse sentido, a atuação pela vigilância agiu de modo a identificar o inimigo infiltrado na sociedade e prevenir o que era considerado subversivo que agia contra a política vigente. A música se tornou alvo dessa política de vigilância e controle da ditadura militar, em destaque para os artistas que pertenciam ao círculo da MPB, que muito produzia um conteúdo contestatório contra o regime. Para Marcos Napolitano, “a capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão”.³⁴⁹ A vigilância da censura no âmbito da imoralidade também foi usada como justificativa para a solicitação de dossiê ao DOPS, não se limitando às questões estritamente subversivas.³⁵⁰ Apesar de muito ser debatido nos trabalhos historiográficos sobre a censura no âmbito da política, como já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, a atuação dos órgãos censórios muito agiu sob a moral e os bons costumes. A obra de Paulo César Araújo contribui para esse debate sobre a relação da música “cafona” e “brega” com a censura, bem como a ditadura no geral. Araújo discorre sobre o conteúdo contestatório nas canções românticas e que cantores desse segmento musical também foi alvo de repressão, bem como não estavam inertes à política da época.³⁵¹

A Censura também se preocupava com alguns termos frequentes nas músicas e identificados aos grupos ligados às esquerdas como “sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnã”.³⁵² Em 1973, no âmbito da Censura, ainda se discutia pela própria censura a existência de “organização” cubana ser responsável por promover canções de protesto com essas palavras. Não apenas as músicas eram alvo da vigilância, bem como as declarações públicas e a *performance* dos artistas também eram motivos de atenção dos órgãos repressivos. Foi o que se viu acontecer com o representante da Jovem Guarda, Erasmo Carlos, após o mesmo participar do programa Silvio Santos e agradecer ao público com “gesto típico de cumprimento comunista” ao erguer o “braço com punho cerrado”.³⁵³ Embora o artista não fizesse parte do círculo da MPB e de artistas engajados, ele se tornou alvo quando fez um gesto identificado com a esquerda e rompeu com os limites de *performance* permitidos pela Censura. A partir da “produção de suspeita” da ditadura, conforme Marcos Napolitano, “todas as ações e declarações que se chocassem contra a moral dominante, a ordem política vigente, ou escapassem aos padrões de comportamento da moral conservadora, eram vistos como suspeitos”.³⁵⁴

³⁴⁷ Ofício nº 393/68, de 16 de outubro de 1968. Pasta: Informações Sigilosas (ISI).

³⁴⁸ NAPOLITANO, MARCOS. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-181). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004, p. 104.

³⁴⁹ NAPOLITANO, 2004, p. 105.

³⁵⁰ CAROCHA, 2007, p. 44.

³⁵¹ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: a música popular cafona e a ditadura militar*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

³⁵² Informação nº 01/73, de 27 de abril de 1973, p. 1. Documento disponível na pasta: Informações Sigilosas (ISI) – Arquivo Nacional / BSB.

³⁵³ Informação nº 1087, de 5 de novembro de 1970, p. 1. Pasta: Informações Sigilosas (ISI).

³⁵⁴ NAPOLITANO, 2004, p. 107.

A censura também esteve vigilante para a produção de artistas exilados. Em 1971, a Editora Abril Cultural lançou um fascículo da coleção História da Música Popular Brasileira homenageando a história do Geraldo Vandré, então exilado. A proposta da revista era lançar um fascículo musical juntamente com o disco do artista homenageado. Embora a Editora Abril tenha citado a canção proibida pela censura, *Pra não dizer que não falei das flores*, ela não foi gravada no disco. O fato de citar e elogiar um artista exilado, sobretudo Vandré e sua emblemática canção, foram o suficiente para chamar a atenção da censura. Foi entendido pelos órgãos repressivos que se tratava de uma promoção “desse compositor subversivo que no exterior empreende uma campanha destruidora da imagem do Brasil”. Sendo que, a Editora d’O Pasquim lançou o fascículo do então artista exilado Gilberto Gil. A preocupação sobre esse tipo de disco vendido era alarmante visto que tinham um custo mais em conta e eram vendidos em banca de jornal, facilitando o fácil acesso da população para compra.³⁵⁵

O título do documento “propaganda subversiva em forma de fascículo” sinalizava o descontentamento com esse tipo de produto. Além de Vandré, Caetano também tinha sido homenageado pela revista e isso gerou questionamento. Em resposta, a Editora Abril disse que o disco foi analisado pela Turma de Diversões Públicas de São Paulo, o que não foi um problema para a Censura Federal, visto que a revista tinha sido editada também em São Paulo. Contudo, a determinação da censura era pela não reedição dos fascículos que tratavam das obras de Vandré, Gil e Caetano, sem que o encarte fosse analisado pela TCDP da Guanabara. No caso do especial sobre Gil, a censura determinou o recolhimento dos 7 mil discos ainda disponíveis para venda, visto que o material ainda não tinha sido analisado pela censura.³⁵⁶

O retorno do Taiguara do exílio foi anunciado no *Jornal do Brasil*, no entanto não foi utilizado o termo “exílio” e a matéria se limitou a dizer que o cantor não lançou nenhum disco durante os 13 meses que esteve fora do país. Sendo um dos artistas mais perseguidos pela censura, Taiguara relatou que a matriz de sua gravadora, a EMI, não aceitou lançar o disco vetado pela censura brasileira. Nas palavras do artista:

A negativa da EMI em gravar meu disco retrata de maneira bem clara o papel opressor que algumas multinacionais estão exercendo em nosso país, forçando a gente, cada vez mais, a trabalhar para o consumo, afastando-nos de nossa identidade e, conseqüentemente, afastando o nosso povo do convívio com sua própria expressão e seus reais problemas.³⁵⁷

A interferência das gravadoras na produção dos artistas foi notícia através da denúncia de alguns artistas que não se enquadravam no sistema imposto pelas empresas. Em 1979, também em matéria divulgada no *Jornal do Brasil*, era denunciado que a censura da indústria fonográfica era “maior que a censura policial, de Estado”. A reclamação partiu da necessidade em produzir obras comerciais, não colocando no mercado “trabalhos mais criativos ou mais bem elaborados”.³⁵⁸ Com isso, artistas que trabalhavam com músicas instrumentais e eruditas ficavam de fora desse sistema e raras exceções eram absorvidas pelo mercado, como Egberto Gismonti. Muitas vezes esses artistas precisavam sair do país para conseguir se manter no mercado fonográfico, mas com pouco retorno ou sem nenhum no Brasil. Lourival Silvestre,

³⁵⁵ Encaminhamento nº 1032/71, de 14 de outubro de 1971, p.1-2. Pasta: Informações Sigilosas (ISI).

³⁵⁶ Encaminhamento nº 1275/71, de 25 de novembro de 1971, p. 2-4. Pasta: Informações Sigilosas (ISI).

³⁵⁷ JORNAL DO BRASIL, 3 de junho de 1978. Caderno B, p. 4.

³⁵⁸ Idem, 7 de janeiro de 1979. Caderno B, p. 9.

violinista e compositor, queixava-se da recepção das gravadoras. Morando em Paris, ele estava lançando seus trabalhos por lá. Denunciava que as empresas brasileiras não davam condições necessárias para a realização do trabalho de artistas como ele, que as músicas instrumentais carregavam o estigma de antimusical e anticomercial. Mas para Lourival, a obra dele também se tratava de música brasileira. Essa denúncia lembra o ocorrido com o instrumentista e compositor Antônio Adolfo, que teve seu disco recusado por inúmeras gravadoras e precisou produzir por conta própria e assim chamou a sua obra de *Feito em Casa*.

Os cantores Jards Macalé, Sergio Sampaio e Jorge Mautner foram classificados como artistas “malditos” por também não se enquadrarem dentro do sistema imposto pelas gravadoras. A postura de “transgressões estéticas e políticas” adotada por esses artistas não era bem vista pela indústria, o que resultou na rejeição deles. Assim sendo, em 1973, Macalé, Sampaio, Luiz Melodia e Fagner foram alguns demitidos da Philips. De acordo com Macalé, ao explicar o que levou sua demissão, aponta que existia um “limite de inventividade dentro das gravadoras” que determinava quem seria excluído pelas empresas.³⁵⁹

Para José Ramos Tinhorão, a censura tentava controlar a ideologia presente nas letras musicais e ao fazer isso evidenciava a “fragilidade dos chamados Governos fortes”. Nesse sentido, nas palavras de Tinhorão,

basta deixar passar um ou dois anos da proibição de qualquer música julgada perigosa para o Poder, para se verificar a desproporção entre o ato oficial (tomado em nome de um sistema que possui tanques, canhões e polícia para sua sustentação) e a possível eficácia de meia dúzia de versos com apelos à emoção, ao protesto político ou à ironia de civis que querem apenas cantar.³⁶⁰

Durante o processo de abertura política, as gravadoras lançaram algumas músicas antes censuradas e proibidas no país. Foi o caso da canção *Comportamento geral*, de Gonzaguinha, proibida nos primeiros anos de 1970 e lançada pela Odeon em 1979. Também ocorreu o mesmo com a canção de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, lançada pela RGE-Fermata em compacto também em 1979.³⁶¹ No entanto, a Censura apreendeu os discos com a música de Vandré e justificou que a gravadora não havia solicitado a autorização para liberar a música. Que isso só seria acontecido, após a empresa agisse de acordo com a normalidade censória.³⁶²

A adaptação de gravadoras e artistas com a política da censura pode ser entendida como estratégia de sobrevivência da indústria fonográfica. Não se entende que o artista colabora com a política dos militares quando estes aceitam as sugestões dos técnicos de censura para alterar as suas composições com a finalidade de obter a autorização da censura para gravar e divulgar a música.³⁶³ Os artistas precisavam produzir e manter seus contratos com as suas gravadoras. Caso contrário, na constante proibição e impedimento da gravação da composição, as empresas teriam prejuízos econômicos com o veto da censura. A situação se tornou ainda mais temerosa para o mercado fonográfico quando a Censura buscou exigir o exame da música gravada para depois liberar a letra.

³⁵⁹ OLIVEIRA, 2018, p. 77.

³⁶⁰ JORNAL DO BRASIL. 15 de setembro de 1979. Caderno B, p. 7.

³⁶¹ Idem, 6 de novembro de 1979. Caderno B, p. 2.

³⁶² Idem, 8 de novembro de 1979. Caderno B, p. 1.

³⁶³ Aqui não está se falando sobre as canções ufanistas e dos artistas que defendiam o regime.

De acordo com Maika Carocha,

Em um mercado fonográfico cada vez mais profissionalizado e competitivo, tornou-se extremamente oneroso para um compositor não aceitar as imposições da censura federal na medida em que a sua negativa o impediria de gravar a composição e lhe traria problemas com sua gravadora.³⁶⁴

Quando procurados pela Censura, os compositores eram coagidos a mudar alguns termos considerados inadequados ou proibidos, bem como o arranjo e explicar o que fosse necessário para conseguirem a liberação da composição. Sem definição de um critério claro para a censura de uma obra, muitas vezes a canção era liberada para um show, mas não recebia autorização para gravação e difusão. O rigor deste controle na produção da música brasileira trouxe algumas respostas de artistas e compositores, tal qual uns respondiam com maior resistência em suas obras contra o controle do Estado. O cantor Gonzaguinha foi alvo recorrente da censura, por volta de 50 músicas censuradas, embora ele tenha sofrido grande repressão, o cantor Chico Buarque foi alvo frequente de repressão em suas obras.

O compositor Roberto Nascimento ao relatar sobre a ação da censura diz como fez para negociar com a instituição censória e assim liberar a letra musical diante da ausência da gravadora nessa função:

Quando fui fazer um disco no ano passado mandei 15 músicas para a Censura. E 14 ficaram lá. Como a gravadora não tomou nenhuma atitude, fui ver o que havia. Depois de 10 minutos de papo 13 estavam liberadas. Tenho para cada música dois carimbos diferentes: 'liberado' e 'vetado'. Uma delas para meu filho que ia nascer dizia assim: 'Por onde eu entrei tu saíás a viver'. Foi considerada imoral. Acabei fazendo um trato com a própria Censura. Eles propuseram que eu deixasse uma composição presa em troca da liberação de cinco músicas novas. Aceitei e fiz para eles Lero-lero, já gravada: Gira vida giratória/ que esse câncer sem cura / um dia será a história da covardia mais pura / e vai virar lero-lero / de que eu não digo o que quero / pois o que eu quero eu não posso'.³⁶⁵

Enquanto Sérgio Ricardo admitiu ter recorrido à autocensura para evitar problemas com a censura, visto que era chamado para explicar a intenção de sua composição no momento em que sua música era proibida ou mutilada. A perseguição a artistas de esquerda foi uma realidade, bem como ao movimento estudantil e shows universitários foram alvos de censura e dos outros órgãos repressivos da ditadura. Foi o que se viu acontecer com o show no Teatro João Caetano, organizado pela PUC, que recebeu maior vigilância em decorrência da participação de Sergio Ricardo, Gonzaguinha e Egberto Gismonti.³⁶⁶ No caso do cantor Sérgio Ricardo foi chamado para explicar as canções *Sina de Lampião* e *Calabouço* cantadas no show organizado pelo DCE da PUC; *Dia de Graça* e *Aleluia* foram canções cortadas pela censura que já tinham sido gravadas, o que resultou na apreensão do disco das lojas e no prejuízo para a gravadora; enquanto *Che Guevara* teve o veto total da censura.

Para Paulinho da Viola a ação da censura era subjetiva, o que dificultava o compositor saber quando sua letra musical seria censurada. O cantor relatou que a censura proibia inclusive músicas já conhecidas e quando outro artista pedia a autorização para gravar era impedido. Sem

³⁶⁴ CAROCHA, 2007, p. 59.

³⁶⁵ JORNAL DO BRASIL, 5 de fevereiro de 1976, CAPA.

³⁶⁶ Processo nº 57979/72, de 17 de julho de 1972. Pasta: Informações Sigilosas (ISI).

explicações aparentes, Paulinho lembra que a canção *Meu sapato* foi proibida. Nesse sentido, diz o cantor, “entra a autocensura. Você sabe que não pode falar e começa a exercitá-la”.³⁶⁷ Diante da política de limitar a criatividade da música popular, Maurício Tapajós afirmou que a Censura não tinha o poder de impedir os compositores de pensar. Assim sendo, quanto mais vetava mais o compositor produzia. O cantor Gonzaguinha dizia não se preocupar com a censura, então escrevia suas músicas sem pensar se a canção seria ou não liberada. Ele precisava se explicar pela intenção de suas composições e até mesmo pelo uso de determinadas palavras, como “gritar” que, segundo o censor, era proibida de usar. O cantor defendia a liberdade criativa, por esse motivo insistia em se manter resistente e fazer música sem pensar na censura.

Uma linha de trabalho que persiste desde 1968/1969, ou seja, *Pobreza, Pobreza, O Trem e Mundo Novo, Vida Nova*. Justamente na época de maior pressão, optei por não supervalorizar a Censura, não supervalorizar a coisa ‘estado’. Fazer o que tenho vontade, de todas as formas possíveis, de todas as formas possíveis, imagináveis e inimagináveis, sejam elas numa linguagem primária, panfletaria ou hermética. E nenhuma música minha é vetada pela palavra, mas sempre integralmente. Vetam o meu pensamento.³⁶⁸

A dupla funcionalidade da censura em reprimir e disciplinar³⁶⁹ as expressões artísticas podem ser compreendidas na relação das gravadoras com a ditadura militar, bem como dos artistas. A censura repressiva buscava sanear o mal da sociedade, enquanto a segunda, sendo pedagógica, orienta e tem maior controle do processo criativo. Neste último caso, entende-se melhor o funcionamento da autocensura utilizada por gravadoras e artistas. Como já foi dito, ocorreu da gravadora RCA admitir o uso da autocensura como justificativa para conseguir a autorização da Censura e comprovar uma boa relação com os órgãos censórios. Tal como, alguns artistas se autocensuraram e admitiram levar em consideração a existência da censura no processo criativo para assim se manter no mercado e impedir uma maior ação da censura em suas músicas.

Ao falar sobre a forma como o Estado tratava os artistas, Chico Buarque reclamou que “o músico é tratado como marginal em todos os níveis”. Bem como, de modo geral, a arte e cultura eram marginalizadas pelo Governo e sofriam censura. O cantor-compositor afirmou que um grande problema resultado da ação da Censura era a autocensura, pois isso limitava o artista no seu processo de produção. Diz que de 1964 a 1968 havia uma liberdade de produção, mesmo sob os anos ditatoriais, pois “a gente não tomava conhecimento da censura”.³⁷⁰ Assim, de acordo com Chico, o período foi marcado por ‘uma liberdade quase plena’ e ele só começou a ter problema com a Censura em 1968, quando a canção *Tamandaré* gerou incômodo à Marinha.

Esse período de ‘liberdade quase plena’ que Chico relatou, trata-se do período erroneamente conhecido como “ditabranda”, marcado por Estado que reprimia os movimentos sociopolíticos enquanto ocorria o florescimento cultural, sobretudo uma cultura de oposição ao regime. Os estudos realizados por Marco Napolitano no campo da cultura e da música popular brasileira possibilitam compreender melhor esse debate. A partir do momento que se instalou, defendendo os interesses do sistema capitalista e da democracia liberal, “a ditadura não podia se afastar das classes médias, sua principal base social. A cultura e a liberdade de expressão eram os pontos mais sensíveis para amplos setores dessa classe, da qual provinham os artistas

³⁶⁷ Idem.

³⁶⁸ JORNAL DO BRASIL, 28 de julho de 1976. Caderno B, capa.

³⁶⁹ ORTIZ, 2001, p. 114.

³⁷⁰ JORNAL DO BRASIL, 28 de julho de 1976. Caderno B, capa.

e quadros intelectuais mais reconhecidos da época”, segundo Napolitano.³⁷¹ Também se viu nesse período liberais em desacordo com a política de repressão aos intelectuais, mas que isso não sinalizava uma oposição ao regime vigente. É necessário lembrar que, nesses primeiros anos de ditadura, o Estado assumiu a responsabilidade de estabelecer a infraestrutura necessária para os empreendimentos do setor privado.³⁷² É importante lembrar que no dia seguinte ao golpe sindicatos estavam interditados e portas de fábricas eram guardadas por soldados do Exército. Do ponto de vista simbólico, a produção cultural serviu para criar a ideia de integração nacional. O mercado fomentava a produção cultural de oposição e de esquerda, que tinha como público alvo a “classe média escolarizada”.³⁷³ Nesse sentido, a modernização ocorrida nos anos de ditadura militar, destacam o crescimento nos setores televisivo e fonográfico. A cooptação de artistas e intelectuais de oposição ao regime vigente nesses setores liberais se deu pela existência de uma demanda de consumo da classe média.³⁷⁴

Contextualizando o período citado por Chico Buarque, o cantor Sérgio Ricardo diante da oposição travada contra os primeiros anos do regime, também relatou ter sofrido cerceamento após o AI-5 e teve dificuldades para fazer para continuar produzindo. Nesse cenário, o seu sustento vinha através dos shows que ainda conseguia fazer. No caso de Aldir Blanc, no disco *Quando a paranoia andava solta*, feito em parceria com João Bosco em 1970, teria sofrido as duas censuras (política e moral) de acordo com Maria Lúcia Rangel, autora que assina a matéria no *Jornal do Brasil*. Para Aldir,

Caímos então numa mecânica de trabalho que era a substituição das palavras censuradas. Dependendo do critério de censor, palavras como mariposa ou borboleta podiam ser cortadas. Na realidade, ele acaba não censurando a minha letra, mas o que acredita ser à minha maneira de pensar. Isso é o mais grave, pelo simples motivo de que ele jamais vai conhecer à minha maneira de pensar.³⁷⁵

Nesse sentido, Vinicius de Moraes esclareceu o que achava sobre a ação censória na música popular, “o grande perigo da censura é a autocensura” porque isso limitava o processo de criação dos compositores. E para João Carlos Muller Chaves, então presidente da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), a censura não estava ficando menos rigorosa e sim ocorria maior autocensura em meados dos anos de 1970. Uma outra questão importante em decorrência da política repressiva na ditadura militar foi sinalizada por Edu Lobo, o cantor-compositor relatava que havia uma preferência de empresários culturais em organizar eventos que trouxessem lucro. Visto que, investir em musicais estrangeiros era mais seguro por não ter que lidar com a censura, ao contrário do que se via acontecer com os espetáculos de música nacional. Embora a canção internacional não tenha sido alvo da censura e tenha ocupado um grande destaque no mercado fonográfico, sobretudo no consumo de compactos simples por jovens, a música brasileira se manteve predominante no consumo de discos (compacto duplo e LP) nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo.

³⁷¹ NAPOLITANO, 2014, p. 98.

³⁷² VICENTE, 2014, p. 49.

³⁷³ NAPOLITANO, 2014, p. 99.

³⁷⁴ Ver: NAPOLITANO, Marcos. Políticas culturais, Estado e sociedade nos anos 1970. In: *Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

³⁷⁵

Os artistas brasileiros também enfrentavam a perda de espaço nos programas de televisão com o fim dos festivais musicais, o que trouxe sérios impactos econômicos para a classe, fazendo com que as gravadoras assumissem a responsabilidade em divulgar seus cantores. A televisão deu maior destaque para a produção de telenovelas e investiu em trilhas sonoras, assim conquistando o mercado e deixando os artistas à mercê disso. De acordo com Chico Buarque:

Basta ser tema de novela para virar sucesso. Mas essas músicas são identificadas com seus personagens e não com autores ou intérpretes. (...) A gente era assediado nas ruas como hoje são os atores das novelas. Mas o grande público passou a só ver novelas, sobrando para a música uma fatia composta de estudantes, que não gosta muito de televisão.³⁷⁶

A música nacional teve um grande destaque no consumo de LP. Esse suporte da indústria fonográfica permite compreender a organização da indústria, bem como isso ocorria em relação a censura. Os LPs de artistas de MPB foram os mais consumidos nos anos de 1970, mesmo diante de tanta suspeita e vigilância com esse segmento. Obviamente outros segmentos musicais foram consumidos, bem como a música estrangeira teve boa atuação durante esse período. Nesse sentido, destaca-se a venda de trilhas sonoras de novelas e de filmes. No caso das telenovelas, a atuação do mercado fonográfico em conjunto com a televisão, permitiu que a gravadora brasileira Som Livre competisse com as empresas internacionais que atuavam entre 1966 e 1978. Posto isto, a colocação de Chico Buarque ao dizer que bastava a canção ser inserida em alguma trilha sonora de novela para garantir o sucesso fez parte deste debate, bem como demonstra como a indústria passava se reestruturar a partir da atuação da Som Livre como uma empresa *marketing*, ao divulgar massivamente seus discos na emissora da Rede Globo – grupo empresarial ao qual ela também pertencia.³⁷⁷

3. 2) A canção estrangeira e a censura

Entre os critérios estabelecidos para a realização da Censura no Decreto 56.510 de 1965³⁷⁸, os órgãos censórios avaliavam as letras e não a melodia da canção.³⁷⁹ De tal modo, a censura contribuiu para o cenário de internacionalização do mercado fonográfico ao não analisar as letras das canções não escritas em língua portuguesa. A maior inserção das chamadas canções eróticas estrangeiras no mercado nacional chamou a atenção da censura. A estratégia em censurar apenas letras das músicas em português se tornou problemática quando a canção *Je t'aime, moi non plus* composta por Serge Gainsbourg em parceria com a atriz Jane Birkin vendeu milhares de cópias e garantiu seu lugar nas paradas de sucesso. Esta canção foi lançada conjuntamente na França e no Brasil em 1969, pela Phonogram francesa e a multinacional

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ Para melhor compreender a atuação da gravadora Som Livre no mercado fonográfico, ver: DIAS, Marcia Tosta. Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso. In: BRITOS, V; BOLANÔ, C. (Org.). Rede Globo: 40 anos de hegemonia e poder. São Paulo: Paulus, 2005, v., p. 214-226.

³⁷⁸ Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965, trata-se do regulamento geral do Departamento Federal de Segurança Pública, cabendo ao SCDP a realização da Censura em todo território nacional. Os artigos 175, 176 e 506 determinam as atividades da censura de diversões públicas.

³⁷⁹ Ordem de Serviço nº 22/68 – SCDP/CSO. Nesse documento, o Chefe do SCDP, trata sobre a unificação dos critérios adotados pela censura para a liberação das letras de músicas. Ou seja, ele amplia as atribuições do art. 176 do Decreto nº 56.510/65.

Phonogram-Philips. Os suspiros e gemidos presentes na canção dava a ela certa conotação erótica e trouxe certo embaraço para as autoridades responsáveis pela censura.³⁸⁰

A canção estourou no Brasil. As estações de rádio a executavam várias vezes em um único dia e o compacto simples chegou à expressiva marca de 400 mil cópias vendidas. Tanto a obra, quanto o seu sucesso não agradaram ao Vaticano e a matriz da Philips na Holanda se viu pressionada a retirar a canção do mercado mundial. Enquanto André Midani, então gerente geral da multinacional, esperava uma notificação oficial para agir, o disco antes proibido foi liberado para gravação e vendia ainda mais cópias. Midani buscou formas de adiar a ação ao argumentar que ela atrapalhava os interesses financeiros das gravadoras e que já tinha que lidar com a censura brasileira. No entanto, o Exército não esperou a multinacional interromper a produção do disco e cercou a fábrica para destruir as cópias de *Je t'aime, moi non plus*. Como consequência, a Censura cancelou o registro da multinacional e a medida só foi revogada dois dias depois.³⁸¹

A partir da interferência da Igreja, a censura brasileira proibiu a tal canção imoral ‘por conter expressões obscenas em francês, além de efeitos sonoros indecorosos’³⁸² em todo o território nacional através da Portaria nº 77 por falta de censura prévia em setembro de 1969. O Chefe do SCDP/DCDP, Aloisio Muhlethaler, responsabilizou a gravadora por não ter realizado a censura antes do órgão censório.³⁸³ Segundo o depoimento do cantor Serge Gainsbough para o *Jornal do Brasil*, a proibição da canção nos países católicos contribuiu para o sucesso e a venda de milhões de unidades do “disco proibido” no início dos anos de 1970.³⁸⁴ A imprensa explorou a imagem de Jane Birkin para a divulgação do disco, investindo numa imagem sexualizada. No início da década de 1970, o jornal *O Pasquim* anunciava “leve a Jane Birkin para a casa e deixe-a sussurrar”.³⁸⁵ Além disso, na sessão “dica de mulher”, a matéria assinada por Ziraldo tem fotos da atriz francesa nua acompanhada do texto: “moça nem precisa cantar pra vender muito basta gemer bonitinho como a Jane Birkin”.³⁸⁶

Em setembro de 1970, a CBD conseguiu a autorização para editar a canção francesa *Je t'aime moi non plus* de acordo com a decisão da TCDP/SP, temos que a sua

Divulgação [esta] proibida através de diversões públicas em geral; também será proibida sua divulgação em casas especializadas na vendagem de gravações em geral; as gravações do texto liberado deverão ser vendidas em embalagem inviolável, contendo as restrições acima; proibida a venda à menores de idade.³⁸⁷

A censura de canções estrangeiras foi debate nos primeiros anos de 1970, principalmente em 1972 e 1973, após a gravadora brasileira Beverly lançar os LPs *Super erótica* vol. 1 e vol. 2 compostos por canções estrangeiras interpretadas em inglês, francês e italiano.³⁸⁸

³⁸⁰ MIDANI, p. 125.

³⁸¹ Idem, p. 126.

³⁸² MANCHETE, 1 de novembro de 1969, p. 45.

³⁸³ JORNAL DO BRASIL, 16 de setembro de 1969, p. 24.

³⁸⁴ Idem, 28 de setembro de 1971, p. 45.

³⁸⁵ O PASQUIM, 30 de dezembro de 1970, p. 23.

³⁸⁶ Idem, 12 de outubro de 1971.

³⁸⁷ TCDP/SP – 30 de setembro de 1970. CPR/LMU 33022, p. 1.

³⁸⁸ Memorando nº 795, de 23 de agosto de 1972. Indeferiu o requerimento de censura do processo nº 33805/72 – BSB com as canções do vol. 1 (1970) e vol. 2 (1971): *Je t'aime moi non plus*; *Doin'it*; *Teach me tiger*; *Je t'adore*; *Aiport love theme*; *Flash*; *P.Z*; *Noi ci amiamo*; *Exit, Love story*; *That's what i want*; *Super erótica*; *Notre theme*;

As canções francesas incluíam *Je t'aime moi non plus* e *Je t'adore* que foram proibidas por conterem sons eróticos através das Portarias 77/69 e 85/69, mas depois a primeira canção veio a ser liberada através da circular nº 82/SCDP,³⁸⁹ que autorizava a comercialização com devidas restrições de público e embalagem.

A gravadora Beverly recorrendo a essa autorização para a comercialização de *Je t'aime moi non plus*, lançou os discos sem a censura prévia, incluindo a canção proibida *Je t'adore* e *Notre theme d'amour*. Por falta de análise prévia da censura, os exemplares dos discos foram apreendidos por atacarem a “moral e os bons costumes” em junho de 1972.³⁹⁰ Em julho deste ano, a gravadora solicitou a análise da censura, incluindo todas as músicas no processo. Mas, de acordo com a legislação censória, apenas as canções em português deveriam ser avaliadas, o que não aconteceu, e assim a coletânea recebeu o veto por completo³⁹¹ por apresentar “conteúdo erótico” em desacordo às normas, em especial ao art. 77 do Decreto 20.493/46.³⁹² Contrariados com essa decisão da Censura, os requerentes entraram com recurso no Ministério Público Federal com o argumento de que tal medida não estava amparada na lei, pois as canções estrangeiras também teriam sofrido censura.³⁹³ De acordo com Maika Carocha, “os censores utilizaram como uma das justificativas para os vetos o fato de as letras das músicas estarem em francês, ‘a língua própria aos atos despudorados e obscenos’”.³⁹⁴ Em concordância com isso, o Ministério Público não aceitou o recurso da gravadora.

Em outubro de 1973, a gravadora Beverly solicitou novo exame da Censura e liberação do disco *Super erótica*, justificando que a análise anterior teria sido superficial. Tratava-se do volume 2, com total de onze canções estrangeiras, incluindo *Je t'aime moi non plus* numa versão em inglês.³⁹⁵ O pedido foi aceito, sendo nessa segunda análise, entendido que as letras estrangeiras atendiam a “um público culturalmente mais adiantado”, não tendo os versos conteúdos eróticos, mas que os gemidos e suspiros presentes na gravação faziam a música ter “conotação erótica”. Bem como, “a associação do erotismo pode ser levada à conta do entendimento ou da interpretação de cada um”.³⁹⁶ A decisão da Censura foi liberar a comercialização do disco, mas com as restrições já impostas à canção *Je t'aime moi non plus*, isto é, mantendo-a proibida sua divulgação no rádio e na televisão. As medidas em direcionar o público alvo consumidor do disco já tinham sido adotadas pela Beverly em 1972, o que não impediu o recolhimento dos exemplares do disco e o seu veto total depois. Também foi determinado que a gravadora pagasse multa por ter editado o disco antes da censura prévia e a empresa ainda recebeu o aviso para que tal ato não voltasse a se repetir e que a legislação censória fosse respeitada.

D'amour, Put me in your pocket; Sunflower; Sweet memories, Je t'aime... moi non plus (versão em inglês); Passion love theme; Davy; Lost in space; Performance; Jungle fever e African.

³⁸⁹ Termo de ciência de 18/09/1970, anteriormente citado.

³⁹⁰ Ofício n. 256/72 – TCDP/SP; 20 de abril de 1972. CPR/LMU 33022, p. 3.

³⁹¹ Processo Geral nº 33805, de 25 de julho de 1972. Requerimento de censura de Rubens Cidro Pimentel (representante da Beverly) ao DCDP. CPR.MUI.LMU. 33022, p. 23. Além desse requerimento, Pimentel voltou a solicitar liberação do disco em 24 de outubro de 1973 e teve seu pedido aceito. Parecer 9968/73. CPR, MUI. LMU, p. 42.

³⁹² Parecer “letras musicais – Discos Beverly”, de 8 de agosto de 1972. CPR.MUI.LMU 33022, p. 26. Já o artigo citado determina: “Fica proibido a irradiação de trechos musicais cantadas em linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições”.

³⁹³ CAROCHA, 2007, p. 53-54.

³⁹⁴ Idem, p. 54.

³⁹⁵ Parecer 10099/73, de 7 de novembro de 1973, p. 44.

³⁹⁶ Parecer 9968/73. CPR, MUI. LMU, p. 42.

Em recusa da liberação do *Super erótica* vol. 1 pela Censura, a gravadora voltou a negociar com a DCDP a comercialização desse disco como vinha ocorrendo com o vol. 2 em novembro de 1973.³⁹⁷ O censor Wilson de Queiroz Garcia direcionou seu parecer ao diretor da DCDP, informando que as letras das músicas estrangeiras “demonstram não haver obscenidades na sua elaboração”, o que tornaria possível a liberação do disco.³⁹⁸ Tal decisão foi deferida por Rogério Nunes, chefe do DCDP, mas nem todos na Censura estavam de acordo com essa opinião.

Além disso, percebe-se que o longo processo de censura dos dois volumes do *Super erótica* que a língua francesa era vista com desconfiança. Bem como, viu-se uma maior facilidade em liberar o vol. 2 a canção *Je t'aime moi non plus*, visto que ela tinha sido “gravada na sua versão idioma inglês, bastante aliada e admissível” não sendo preocupação para a censura. No caso da outra canção francesa, única no idioma, *Notre theme d'amour* não trazia nenhum perigo à moral, ao contrário da versão original de Serge e Jane Birkin presente no vol. 1 que estava em desacordo com o Decreto 20.493/46 segundo Rony Camargo Ruas.³⁹⁹ Assim sendo, na visão dele, não seria possível a liberação.

Na internacionalização do mercado no âmbito da venda dos compactos simples, mais discos de canções no idioma inglês eram consumidos. Talvez a ação da Censura em classificar o francês como língua imoral tenha contribuído para esse cenário. De todo modo, a tentativa dos órgãos censórios em proibir canções estrangeiras não foi muito adiante. Outra mudança na atividade censória, iniciada nesta discussão sobre a censura de canções internacionais, foi a exigência de analisar as gravações antes mesmo de seus lançamentos. O que acarretaria grande prejuízo econômico para as gravadoras, caso a música fosse vetada após o disco estar pronto. O plano tinha como finalidade fazer com que as gravadoras assumissem a ação da censura musical.⁴⁰⁰

3. 3) A imagem dos Discos

O fortalecimento do mercado de LP foi essencial para a consolidação da indústria de discos nos anos de 1970. Tornou-se mais viável a comercialização desse suporte, visto o custo mais elevado para a produção de discos no Brasil. A venda de compactos apresenta maior instabilidade de retorno financeiro para as empresas com os lançamentos de sucesso efêmero, além de precisar de maior divulgação. Nesse processo de consolidação do LP, o artista se torna mais importante que a própria música e isso possibilita entender a mudança ocorrida na organização da indústria fonográfica, visto que foi percebido o inverso no *boom* do consumo de compactos, sendo a música mais importante. Esse processo também mostra a mudança de mentalidade empresarial, quando se passa a trabalhar a imagem do artista e formar *cast* permanente com a finalidade de torná-lo em astro e assim trazer lucro mais regular com a venda

³⁹⁷ Requerimento de Rubens Cidro Pimentel, da Gravadora Beverly, direcionado à DCDP. Brasília, 22 de novembro de 1973. CPR.MUI.LMU. 33022, p. 50.

³⁹⁸ Parecer 11.056/73, do técnico de Censura Wilson de Queiroz Garcia, em 28 de novembro de 1973, p. 52.

³⁹⁹ Parecer nº 11.058/73, de 28 de novembro de 1973. Assinado por Rony Camargo Ruas, CPR.MUI.LMU 33022, p. 54.

⁴⁰⁰ MIDANI, 2015, p. 124.

de discos para as gravadoras.⁴⁰¹ Na tabela abaixo, percebe-se que foi crescente o consumo de LP entre 1969 e 1989, enquanto o mesmo não pode ser visto com a venda de compactos.

Tabela 3 – Venda de compactos no Brasil – 1969-1989

ANO	COMPACTOS (SIMPLES E DUPLOS)	LP
1969	11.067	6.588
1975	13.213	16.995
1979	17.372	38.252
1981	11.360	28.170
1985	4.208	32.578
1989	89.7	56.724

Fonte: ABPD – DIAS, 2008, p. 60.

O maior investimento na produção de discos, bem como na carreira dos artistas, foi possível a partir do incentivo fiscal da Lei Complementar nº 4, conhecida como Lei “Disco é Cultura”. Para Claudio Oliveira, “tornou-se comercialmente interessante investir em carreiras, porque com parte significativa dos custos de produção amortizados, vender um LP era mais lucrativo do que um compacto, porque o LP é mais caro”.⁴⁰² É importante levar em consideração o público e os segmentos musicais mais vendidos nesse suporte. As listagens do IBOPE permitem apontar que a música nacional foi predominante no consumo de LPs, contudo a música estrangeira também esteve na disputa pelo gosto do público. Os artistas da MPB eram frequentemente citados nas classificações de discos mais vendidos nas pesquisas de mercado, da mesma maneira que as trilhas sonoras de novela.

A música era associada à história narrada na novela, bem como ao personagem fictício, e não mais à imagem do cantor-intérprete.⁴⁰³ A inserção de uma canção na trilha de uma novela garantia o sucesso de vendas de discos. A divulgação e comercialização da música torna-se mais fácil por estar presente em diferentes veículos de comunicação. Sendo que, a parceria entre música e televisão, teve um importante destaque no mercado fonográfico. Os discos de novelas eram constantemente divulgados na programação diária da TV e possibilitou o rápido crescimento da Som Livre, sendo beneficiada pelo amplo espaço publicitário do grupo Globo. Se a Som Livre fosse pagar pelo espaço utilizado na programação diárias das emissoras vinculadas à Rede Globo, pode-se dizer que este montante corresponderia a “duas vezes maior do que a verba destinada ao mesmo veículo pela Souza Cruz e quatro vezes maior do que a verba destinada ao mesmo veículo para o mesmo fim pela Coca-Cola”.⁴⁰⁴ As demais gravadoras

⁴⁰¹ Ver: Trajetória da indústria fonográfica brasileira: anos 70 e 80. In: DIAS, Marcia Tosta Dias. Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008; Brasil, anos de 1970: a indústria do disco e a música popular. In: MORELLI, Rita C.L. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

⁴⁰² OLIVEIRA, 2018, p. 79.

⁴⁰³ JORNAL DO BRASIL, 28 de julho de 1976. Caderno B, capa.

⁴⁰⁴ MORELLI, 2009, p. 91.

reclamavam da injusta concorrência com esse privilégio de Som Livre em divulgar seus discos na emissora do seu grupo empresarial.

A parceria música-TV é, muitas vezes, resultado de um complexo processo de negociação. A escolha e a decisão sobre quais canções comporão as trilhas das novelas, das séries ou mesmo as vinhetas da programação, bem como dos artistas que apresentarão números musicais durante a programação de uma emissora, envolvem vários setores da indústria cultural. Nesse processo, vigora, a mais elementar lei do mercado, ou seja, a parte mais forte é candidata ‘natural’ a concentrar as vantagens.⁴⁰⁵

De acordo com Marcia Tosta Dias, inserir a música na trilha sonora servia como meio de promoção para o artista. Logo, as gravadoras buscaram negociar e conquistar maior espaço nessas trilhas como forma de divulgar os seus artistas. Essa articulação resultou em maior vantagem para o artista novo, que precisava ser lançado ao público, mas, sendo o artista já conhecido, a “compra do disco da novela, motivada por aquela canção específica, podia significar que não se comprou o disco do artista, o que não é vantagem para a gravadora”.⁴⁰⁶ Na negociação entre a emissora e a gravadora, poderia ficar acordado que seria promovida a canção de um artista desconhecido em troca de um artista conhecido do grande público. Indiretamente, as gravadoras que cediam as músicas de seus artistas para compor a trilha de novela também se beneficiavam e promoviam seus produtos. Ao aproveitar do sucesso da música que tinha sido cedida, a gravadora de origem (a que tinha o contrato com o artista) aproveitava para lançar compacto com essa composição – o que pode ter facilitado para que o consumidor de baixa renda também tivesse acesso a esse produto oriundo das novelas.⁴⁰⁷ Foi o que aconteceu com a canção *Pavão Misterioso*, de Ednardo, lançada em LP em 1974, mas não teve êxito nas vendas pela gravadora RCA e vendeu quase duas mil cópias de discos apenas. Em 1976, essa canção foi inserida na trilha sonora da novela *Saramandaia* e ela fez enorme sucesso, tanto que relançaram a música em compacto e a venda estourou com quase 100 mil cópias vendidas.⁴⁰⁸ O mesmo ocorreu com o chorinho *O Boêmio*, de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, relançado na novela *Pecado Capital* após 70 anos do seu lançamento, mas agora na voz de Paulinho da Viola.

Nesse sentido, a televisão foi determinante para a expansão da indústria de discos através da venda de trilhas sonoras e não mais dos festivais de MPB. De acordo com Rita Morelli, esse crescimento do mercado fonográfico não beneficiou imediatamente a MPB, visto que a sua participação era mínima na venda de trilha sonora de novela. A conjuntura política da época, com intensa suspeita e censura na música popular brasileira, teria impedido uma maior participação de música nacional nas trilhas de novela na visão de Morelli.⁴⁰⁹ De fato, percebe-se uma grande participação de música estrangeira nos discos de novela, no entanto, como pode ser visto nos dados obtidos das listagens de pesquisa do IBOPE, a música nacional, sobretudo a MPB, foi predominante no mercado de LPs mesmo diante de toda vigilância dos órgãos censórios. Concordo que a censura pode ter sim facilitado a inclusão de música internacional diante da não obrigação do exame da letra em idioma estrangeiro, ainda mais que a divulgação seria diária e em rede nacional. E, caso a Censura resolvesse vetar uma música já

⁴⁰⁵ DIAS, 2008, p. 64.

⁴⁰⁶ Idem, 2008, p. 66.

⁴⁰⁷ MORELLI, 2008, p. 92.

⁴⁰⁸ JORNAL DO BRASIL, 12 de julho de 1976. Caderno B, p. 4.

⁴⁰⁹ MORELLI, 2009, p. 90.

inserida nos capítulos gravados, e essa fosse impossibilitada de divulgação, a emissora e a gravadora teriam prejuízos econômicos – como aconteceu com a canção *Paiol de Pólvora* de Toquinho e Vinicius de Moraes, que esteve na trilha da novela *O bem amado*.

A censura teria contribuído na venda de discos de artistas censurados, segundo Enor Paiano, visto que ‘a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias’.⁴¹⁰ Inclusive, Marcia Tosta Dias afirma que a ação da censura tenha causado maior impacto na produção criativa dos artistas e que o mesmo não foi visto na indústria do disco⁴¹¹ – no tópico anterior deste capítulo, foi destacado a autocensura como estratégia de sobrevivência no mercado fonográfico e o reflexo da repressão no processo criativo dos compositores. Durante a ditadura de fato ocorreu crescimento do consumo de disco na ditadura, sobretudo nos anos de 1970, período que a indústria fonográfica se consolidou através desse suporte e na venda de MPB. Nos primeiros anos dessa década, o cenário era paradoxal na esfera artístico-cultural, com florescimento no processo criativo e grande prestígio para os artistas de esquerda enquanto o mercado estimulava a produção de um conteúdo contestatório e a repressão se intensificava cada vez mais no pós-1968.⁴¹²

Para José Rada Neto, o artista da MPB tinha autonomia de atuação no mercado fonográfico não percebido nos outros segmentos musicais. Essa autonomia era uma conquista do artista por meios de disputas com diversos agentes da indústria, bem como com os censores, que possibilitaria ele ter mais poder de escolha de seu repertório. Todavia, isso não significava que esse artista estava isento das regras impostas pelo mercado fonográfico. Toda essa autonomia resultava do capital simbólico do artista, que era determinante para a atuação dele, assim lhe dando prestígio e notoriedade no cenário musical. Inclusive, a autonomia vivenciada por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Chico Buarque resultou no exílio. Esses artistas, de acordo com Rada Neto, souberam “reverter positivamente a condição de perseguidos, isto é, conseguiram agregar mais capital simbólico à sua imagem artística”.⁴¹³

No entanto, o mesmo não pode ser visto com a experiência de Odair José. O cantor foi perseguido pela Censura após sua canção *Pare de tomar a pílula* entrar em conflito com os interesses do Governo, que em parceria com a BEMFAM (Sociedade Civil de Bem-Estar Familiar no Brasil), distribuía pílulas anticoncepcionais como política de controle de natalidade. A canção de Odair foi proibida em todo território nacional, o cantor passou a ser constante alvo da Censura após esse episódio e também foi levado a se exilar. Segundo Rada Neto, o cantor não obteve dividendos simbólicos diante de toda essa perseguição e ele não é lembrado como artista que resistiu à ditadura quando se trata do assunto. O fato de Odair não fazer parte do círculo da MPB teria contribuído para isso, bem como a ausência de reconhecimento dos próprios artistas da MPB e do público, o que levou ele a ser classificado como artista alienado e interessado apenas no sucesso.⁴¹⁴

A MPB se tratava de um “produto de valor agregado” da música nacional.⁴¹⁵ A sua produção era mais elaborada, com elevado custo e ocupava o mercado de LP na indústria de disco, sendo esse o suporte mais caro se comparado com os compactos duplos e simples. Os principais nomes de artistas da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia,

⁴¹⁰ DIAS, 2008, p. 61.

⁴¹¹ Ibidem, p. 62.

⁴¹² NAPOLITANO, 2014, p. 172.

⁴¹³ NETO, José Rada. As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967 – 1974). Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, p. 154

⁴¹⁴ NETO, 2012, 154-155.

⁴¹⁵ NAPOLITANO, 2017, p. 139.

Gal Costa e Elis Regina eram os maiores vendedores de discos desse segmento. A consolidação da carreira de artistas contribuiu para que esses artistas, bem como outros, passassem a vender mais discos e o que foi determinante para a consolidação da indústria fonográfica nos anos de 1970. As capas de discos também contribuíram para a venda de discos, sendo assim um importante elemento catalisador de público. Aliás, era o primeiro contato com o consumidor e muitas vezes ampliava a mensagem presente nas composições.

Para Armando Pittigliani, diretor da Philips em 1972, o dinheiro gasto na produção do disco desde a gravação da confecção das capas era um investimento necessário.⁴¹⁶ Isso conquistava o público.

A verdade é que, para quem compra, o que interessa é o disco, em si. Mas já não basta só a qualidade artística e técnica de uma gravação. O público parece exigir cada vez mais de tudo. É o sinal dos tempos de outros usos, costumes, ritmos, sons e tons. O resultado é que toda uma equipe de manequins, fotógrafos, desenhistas, diagramadores e redatores é movimentada na produção da capa de um disco.⁴¹⁷

O comprador do disco buscava uma capa de impacto e bem produzida. E, na maioria das vezes, produtos do tipo tinham retorno com mesmo com meses após o lançamento. A partir dos anos de 1950, a produção brasileira teve uma razoável melhora na qualidade de seus discos ao modernizar os estúdios e investir no visual de suas capas. Ao se buscar uma maior sofisticação dos discos, as capas dos LPs também passaram por um processo artístico e de modernização nos anos de 1960. Antes disso, eram “pobres, feias, descoloridas, as capas ficavam guardadas nas prateleiras das lojas de discos”.⁴¹⁸ Com influência do mercado de disco norte-americano, a indústria de disco brasileira buscou a inspiração para tornar as capas dos LPs como mais um recurso de divulgação e venda do disco. Com isso, a capa atuava “quase sempre como um agente decisivo ou catalisador na compra do disco”.⁴¹⁹ Assim, nos anos de 1970, o Brasil começa a competir com o disco internacional nos anos de 1970.

Nos anos de 1950, os discos passaram a trazer status a seus consumidores em processo de ascensão social. Com o sucesso e consumo desse tipo de mercadoria, as gravadoras pouco investiam na produção das capas, pois o produto já trazia um retorno financeiro. Esse foi o cenário da indústria brasileira nos 10 anos seguintes após sua instalação no país, sem preocupação com a estética das capas. Em outros países, a concorrência fez surgir a necessidade de investir nos discos e torná-lo mais lucrativo – algo que demorou a acontecer aqui – mas, que teve uma tentativa foi feita por Nilo Sérgio, que era dono da gravadora *Musidisc* e ex-cantor, que tentou deixar o “mau gosto” do mercado de lado e lançou a capa dura.⁴²⁰

A partir dos dados recolhidos no *Jornal do Brasil*, é possível entender que 25% dos compradores de discos eram influenciados pela capa, principalmente os mais jovens. A partir disso é encontra-se o motivo das gravadoras passarem a se dedicar mais nessa área de produção ao contratar bons fotógrafos, artistas plásticos e publicitários para a identidade visual da música. Para André Midani, então presidente da Philips, ‘a capa pode ser a maior amiga ou inimiga do disco’.⁴²¹ A produção das capas representava 20% do custo total dos discos, sendo mais um

⁴¹⁶ JORNAL DO BRASIL, 22 de outubro de 1972. Caderno B, p. 7.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ JORNAL DO BRASIL, 12 de janeiro de 1970, p. 2.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ JORNAL DO BRASIL, 12 de novembro de 1974. Caderno B, p. 2.

⁴²¹ Idem, 12 de janeiro de 1970, p. 2.

atrativo em busca de consumidores e maior cuidado da imagem dos artistas, o que não acontecia com os compactos.

No artista conhecido, a influência da capa na venda de discos é de 10 a 15%, calcula Midani. Mas no desconhecido, a capa é determinante. A tônica foi dada pelo americano e no Brasil a primeira preocupação consciente do mercado apareceu em 57, quando contratamos dois rapazes, Otto Stupakiff (fotógrafo) e César Vilela. Era o início da revolução'.⁴²²

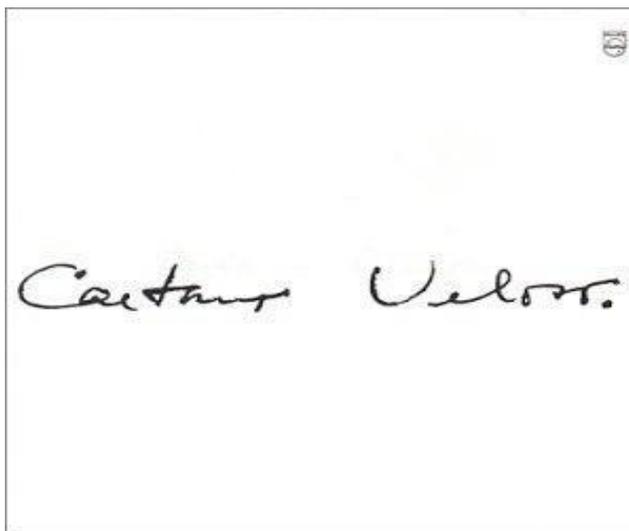
As capas também podiam sinalizar fases diferentes dos artistas e contexto sociopolítico da época, as duas capas (abaixo) de Caetano Veloso demonstram melhor isso. A primeira capa é de 1968, no auge do movimento tropicalista, o colorido e a expressão do cantor indicavam uma agressividade presente na comunicação de seus representantes. Enquanto a capa do segundo LP, branca com o nome de Caetano escrito, é de 1969, ano da prisão do artista e de toda repressão que o artista sofreu pelo governo ditatorial.

Figura 4 – Caetano Veloso, 1968 - Philips



⁴²² Idem.

Figura 5 – Capa do disco de Caetano Veloso, 1969 – Philips



Em tempos de repressão e intensa censura no setor cultural, as capas de discos não estiveram isentas do exame e fiscalização dos órgãos da ditadura. As gravadoras tendo consciência da conjuntura política do período e da demanda do público que consumia MPB, buscou meios para manter sua produção criativa e catalisar o público para o disco vendido. Inclusive, as gravadoras buscaram expor seus discos nas vitrines das lojas na busca de melhor comunicação com os consumidores de discos. André Midani explicou uma estratégia de sua gravadora ao agradecer os diferentes segmentos de público:

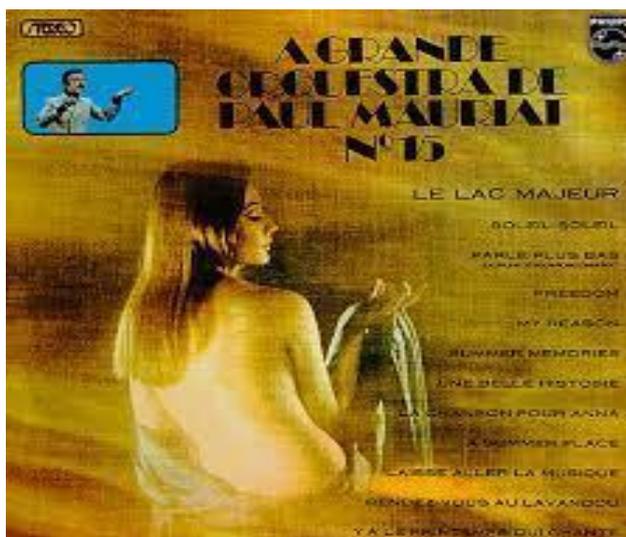
Na Philips, estamos indo mais longe ainda, e agora fazemos duas capas, como no elepê de Gal e do Ronnie Von. Uma para perpetuar o ato de venda com o lojista, conservador, tradicional, que se sente agredido e não compra uma capa mais pra frente. Outra compatível com a música. No da Gal por exemplo, destruindo as estruturas gráficas, coerente com o que ela vem fazendo em música.⁴²³

O *Jornal do Brasil* noticiou que havia um interesse dos compradores de discos da Zona Sul do Rio de Janeiro divergia dos consumidores dos subúrbios e do Centro. Assim sendo, as capas psicodélicas mais estimulavam os consumidores da primeira região, enquanto a fotografia de mulher estampada na capa do disco era o que mais agradava nas demais regiões, catalisando os homens na busca desse tipo de produto. De acordo com o noticiado no *Jornal do Brasil*, o sucesso do disco do orchestrador francês Paul Mauriat teria resultado dessa estratégia.⁴²⁴ Isso seria uma forma de “seduzir” compradores desavisados que não sabiam muito do produto que estava sendo adquirido e que de nada fazia sentido com as músicas do disco. Abaixo, pode ser visto a capa do álbum de Paul (Philips) lançado em abril de 1973:

⁴²³ JORNAL DO BRASIL, 12 de janeiro de 1970, p. 2.

⁴²⁴ Idem.

Figura 6 – Capa do disco de orquestra do francês Paul Mauriat, 1973 - Philips



A mesma fotografia desta mulher também estampou a capa de orquestra de Nilo Sergio (RCA). Lançado duas vezes, o álbum de Nilo foi colocado no mercado pela primeira vez em 1964, com a foto do maestro na capa. Mas, quando foi reeditado, ganhou a nova capa da mulher seminua coberta apenas com um lençol, em janeiro de 1974. A contracapa do LP de Nilo Sergio mostra os outros discos que também tinham fotografias de mulheres nas capas. Sendo essa uma estratégia recorrente no mercado fonográfico, ainda mais se tratando de artistas que não tinham a imagem consolidada.

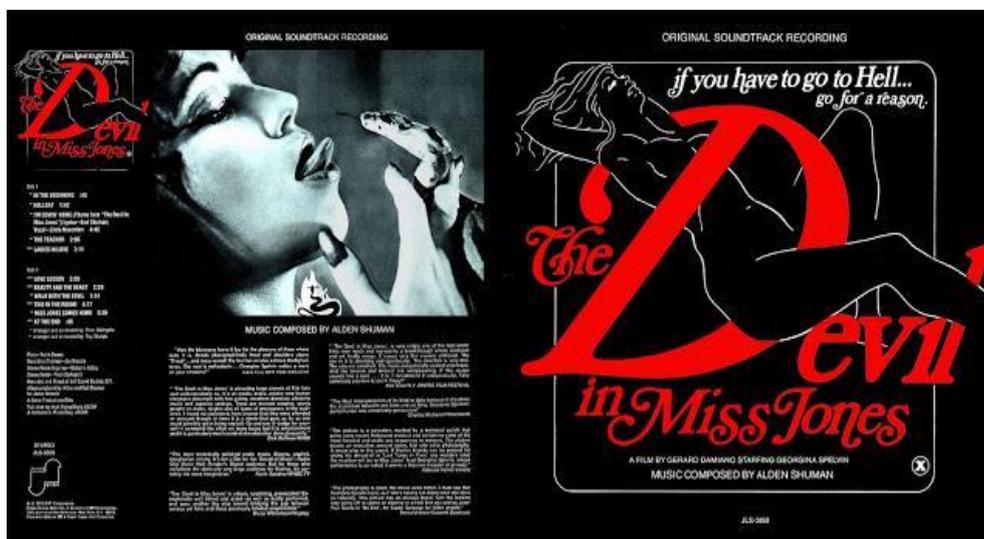
Figura 7- Capa e contracapa do disco orquestral do brasileiro Nilo Sérgio, 1974 - RCA



Diferentemente de trilha sonora de novela que tinha grande espaço midiático, as trilhas de filmes também tiveram que recorrer a mesma estratégia vistas nos LPs orquestrais. O *Jornal*

do Brasil, ressaltava que poucas trilhas sonoras de filmes se destacavam pela qualidade de suas músicas, que o normal era a “exploração de algum aspecto publicitário, de preferência escandaloso ou polêmico, para vender o disco – a música interessa por último”.⁴²⁵ Foi o caso do *The Devil in Miss Jones* (Janus/Top Tape) que tinha a silhueta de uma mulher com as pernas abertas e todo o texto era em inglês, posicionado entre as pernas da mulher.⁴²⁶

Figura 8 - Trilha sonora do filme *The Devil in Miss Jones*, 1974 – Top Tape



Na contracapa, todos os textos continuam em inglês: há um sombrio rosto de mulher, exageradamente maquilada, pronta para lamber uma agressiva cobra. Certo tipo de comprador estará definitivamente conquistado, especialmente conquistado, especialmente porque, os textos da contracapa, tirados da imprensa americana, mencionam prodigiosamente a palavra *erotic*, de imediata compreensão.⁴²⁷

Em tempos de censura e do elevado custo de produção das capas, compreende-se que algum retorno positivo desse tipo de capa deveria trazer para gravadora que apostava alto em lançar um produto que pudesse ser entendido como afronta a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. O humorista e compositor, Juca Chaves, afirmava que o “disco envelopado pela censura vende mais”.⁴²⁸ Esse foi um recurso que partiu da censura para evitar que os discos considerados imorais fossem retirados das lojas e trazer maior prejuízo econômico para as gravadoras.

Já no âmbito mais estrito da censura estritamente política, Sérgio Ricardo também teve problema com a Censura por causa da seguinte capa do seu LP:

⁴²⁵ JORNAL DO BRASIL, 26 de julho de 1974. Caderno B, p. 2.

⁴²⁶ Disponível em: << <http://schnickschnackmixmax.blogspot.com/2015/12/the-devil-in-miss-jones-original.html>>>

⁴²⁷ JORNAL DO BRASIL, 26 de julho de 1974. Caderno B, p. 2.

⁴²⁸ JORNAL DO BRASIL, 13 de abril de 1975. Caderno B, p. 11.

Figura 9 - Capa do disco de Sérgio Ricardo, 1973 – Continental



De acordo com a Censura, o cantor que teve sua boca coberta e “no interior da mesma, a reprodução dos seus lábios como que transmitindo algo que não poderia ser dito”.⁴²⁹ A DCDP buscava saber se a capa tinha sido analisada pela instituição, bem como as canções *Calabouço*, *Sina de Lampião* e *Antônio das Mortes*, todas cantadas no show organizado pelo DCE da PUC. Antônio Ramalho Neto, diretor artístico da Gravações Elétricas S/A, responsável por produzir a capa do disco de Sérgio Ricardo, afirmava não ter certeza se a capa tinha sido examinada, pois ele tinha assumido a função quando o disco estava sendo lançado. Mas, o orientado pela Associação de Produtores dos Fonogramas, que as capas de discos deveriam ser encaminhadas para a censura caso as mesmas apresentassem erotismo, o que não era o caso do disco citado.⁴³⁰ Já em relação ao conteúdo das canções, Sérgio esclareceu que era

contestatória contra os veículos de comunicação dirigidos com a única intenção comercial e não cultural, impedindo os artistas que tenham o objetivo de revelar e engrandecer a cultura desse povo de se apresentar com a regularidade exigida pelo próprio público, em lugar do que se tem visto e ouvido por este mesmo veículo ou desserviço à cultura do nosso país.⁴³¹

Enquanto, Luiz Carvalho Coutinho, responsável pela fotografia do disco, diz que se tratava de “artifício gráfico com a intenção de despertar a curiosidade do público para o conteúdo da embalagem”.⁴³² A partir dessa colocação, pode-se compreender que sinalizar que o disco teria sofrido algum tipo de censura promoveria o disco e isso seria determinante na venda de discos. Em relação as capas com imagem entendidas como eróticas pela Censura, era recomendável que o disco fosse vendido dentro de um saco plástico. Esse foi o caso do LP *Índia* de Gal Costa, que foi apreendido não por causa da fotografia estampada na capa, mas sim porque estava sendo vendido sem o plástico que deveria proteger a imagem e impedir que todas

⁴²⁹ Pedido de busca nº 002/73, 31 de julho de 1973. Pasta: Informações Sigilosas (ISI).

⁴³⁰ Idem, p. 1.

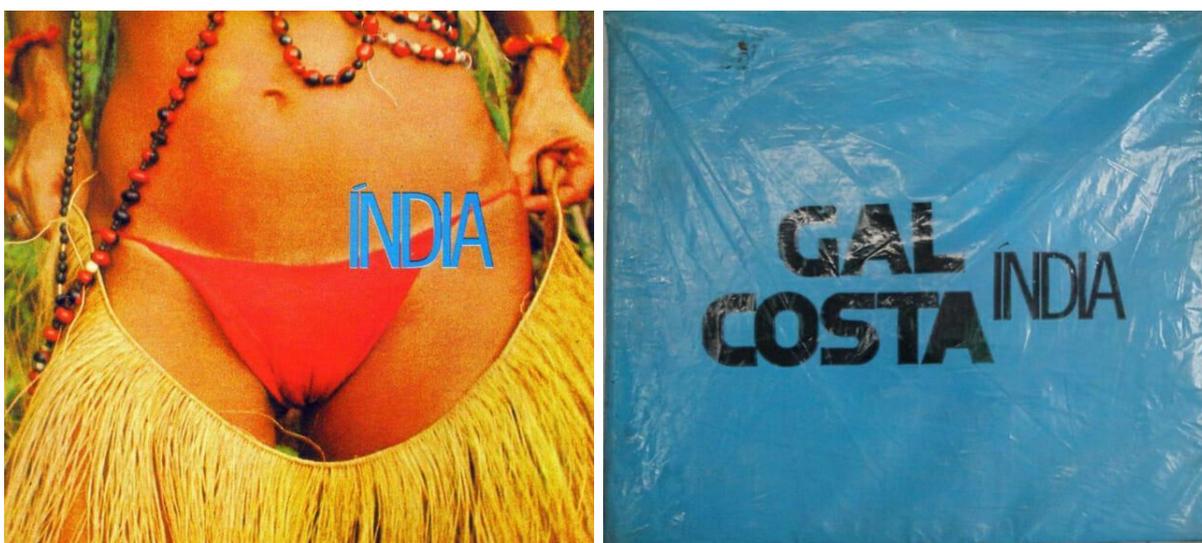
⁴³¹ Idem, p. 3.

⁴³² Idem.

pessoas tivessem acesso ao conteúdo.⁴³³ Sobre os órgãos da censura, em parecer, determinou que deveriam ser

incumbidas de examinar o material e – emitir parecer sobre o assunto, verificamos que as capas expõem fotografias da cantora, em posições insinuadoras, sensuais e pornográficas – seis nus, trajes sumários e propositalmente enfocados de forma a mostrar particularidades do sexo, dando-lhe um sentido erótico-pornográfico-atentando contra o que dispõe o Decreto 20493/46, art. 41, alíneas “a” e “c”.⁴³⁴

Figura 10 - Capa do disco Índia de Gal Costa - antes e depois da censura, 1973 - Philips



Nesse sentido, a Censura também decidiu que a gravadora de Gal Costa deveria ser avisada da obrigatoriedade do plástico protetor na capa de disco ou, em caso do não uso desse recurso, as cópias do LPs voltariam a ser apreendidas.⁴³⁵ Já em relação ao disco *Joia* de Caetano Veloso, a censura determinou a apreensão em decorrência da obra não ter sido examinada pela censura e “atentar contra a moral”.⁴³⁶ Bem como, não foi autorizado a liberação da capa, pois, de acordo com a Censura, a capa não estava de acordo com a Lei nº 1077/70 e pelo Decreto 20.493/46.⁴³⁷ Parecido com o que ocorreu com a capa de disco do cantor Sérgio Ricardo, também foi aberto processo policial para investigar de quem era a responsabilidade da produção desse conteúdo. Abaixo, pode ser visto o cantor Caetano, sua então esposa Dedé e seu filho Moreno, sem roupas:

⁴³³ Auto de apreensão – Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1973. Pasta disponível em: Fiscalização (FIS) – Arquivo Nacional / BSB.

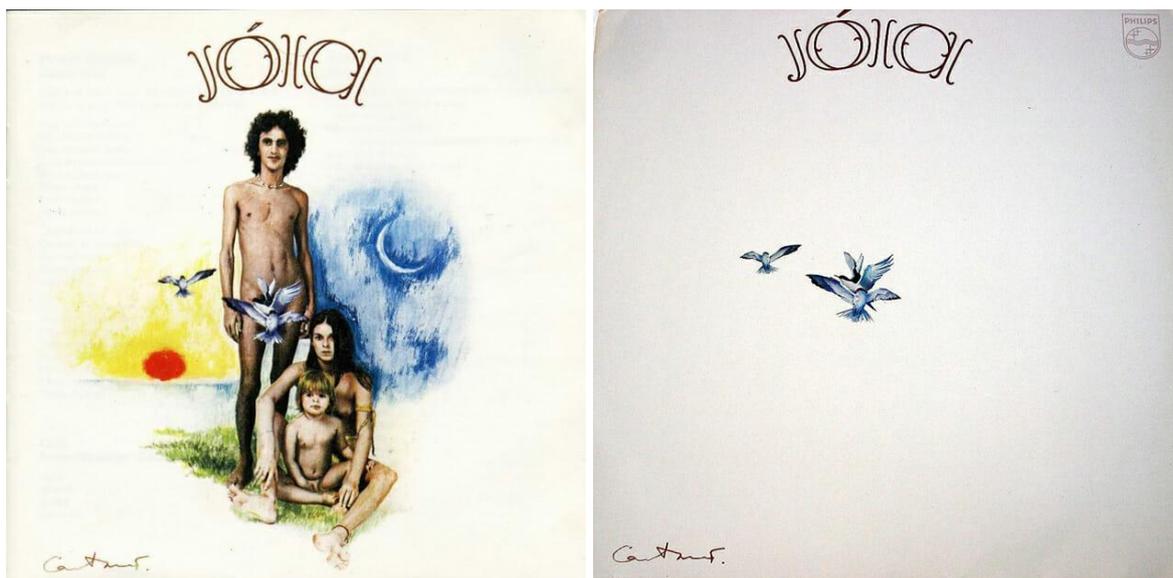
⁴³⁴ Refere-se sobre o parecer 7663/73 – Brasília, 13 de setembro de 1973. Pasta disponível em: Fiscalização (FIS) – Arquivo Nacional / BSB.

⁴³⁵ Radiograma 345/DCDP – 24 de setembro de 1973. Pasta disponível em: Fiscalização (FIS) – Arquivo Nacional / BSB.

⁴³⁶ Telex nº 406 / DCDP – 31 de julho de 1975. Pasta disponível em: Fiscalização (FIS) – Arquivo Nacional / BSB.

⁴³⁷ Parecer nº 6633/75 - 31 de julho de 1975. Pasta disponível em: Fiscalização (FIS) – Arquivo Nacional / BSB.

Figura 11 - Capa do disco *Joia* de Caetano Veloso - antes e depois da censura, 1975 - Philips



A ação de Censura determinou a apreensão das capas de discos por causa de sua “obscenidade”, não ocorrendo, desta vez, algum tipo de problema com as músicas de *Joia*.⁴³⁸ Inclusive, Caetano e Dedé prestaram depoimento no DOPS por causa da fotografia e o resultado foi indiciamento do casal por atentado ao pudor público. O cantor recusava que a capa era “imoral ou obsceno”, a prova disso estava no aparecimento do filho dele.⁴³⁹ Todas as pessoas foram retiradas da capa, incluindo o cantor Caetano Veloso, após o exame da censura federal e substituição da capa.

A capa do disco *Feitiço*, de Ney Matogrosso, também foi alvo de censura e ficou determinado que fosse vendido em “invólucro plástico” para esconder a fotografia exposta no encarte do LP, que mostrava o cantor despido. O SCDP/RJ sugeriu que fosse colocado uma faixa na imagem do autor em meio às negociações para a liberação da capa, mas a gravadora não concordou com isso. De acordo com a Censura, a gravadora teria dito que ‘a exposição pública [de Ney Matogrosso] chamaria mais atenção e haveria maior curiosidade e sensacionalismo’.⁴⁴⁰ A gravadora buscava autorização para promover a mesma imagem da capa em cartazes, mas, nesse caso, a fotografia estaria com ‘uma bandagem preta, colocada em local conveniente’.⁴⁴¹ A DCDP foi contra essa promoção da gravadora por acreditar que tal ação chamaria mais atenção do que a própria capa do LP.

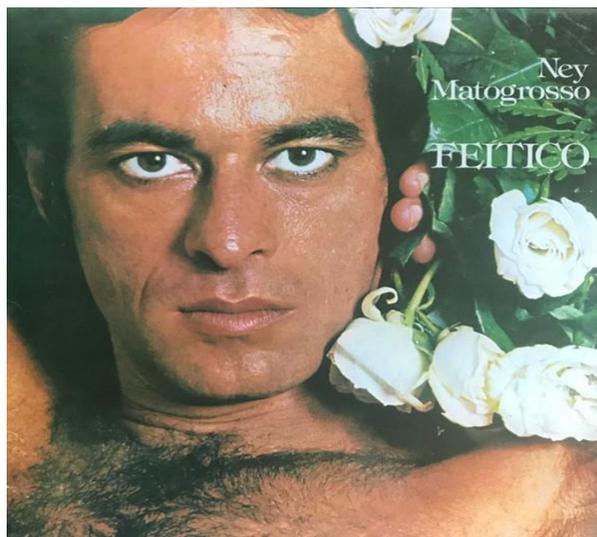
⁴³⁸ JORNAL DO BRASIL, 7 de agosto de 1975, p. 7.

⁴³⁹ JORNAL DO BRASIL, 26 de agosto de 1975, p. 26.

⁴⁴⁰ Protocolo nº 005082/78 – SRA/DPF, 28 de agosto de 1978, p. 1. Pasta disponível em: Fiscalização (FIS) – Arquivo Nacional / BSB.

⁴⁴¹ Idem, p. 2.

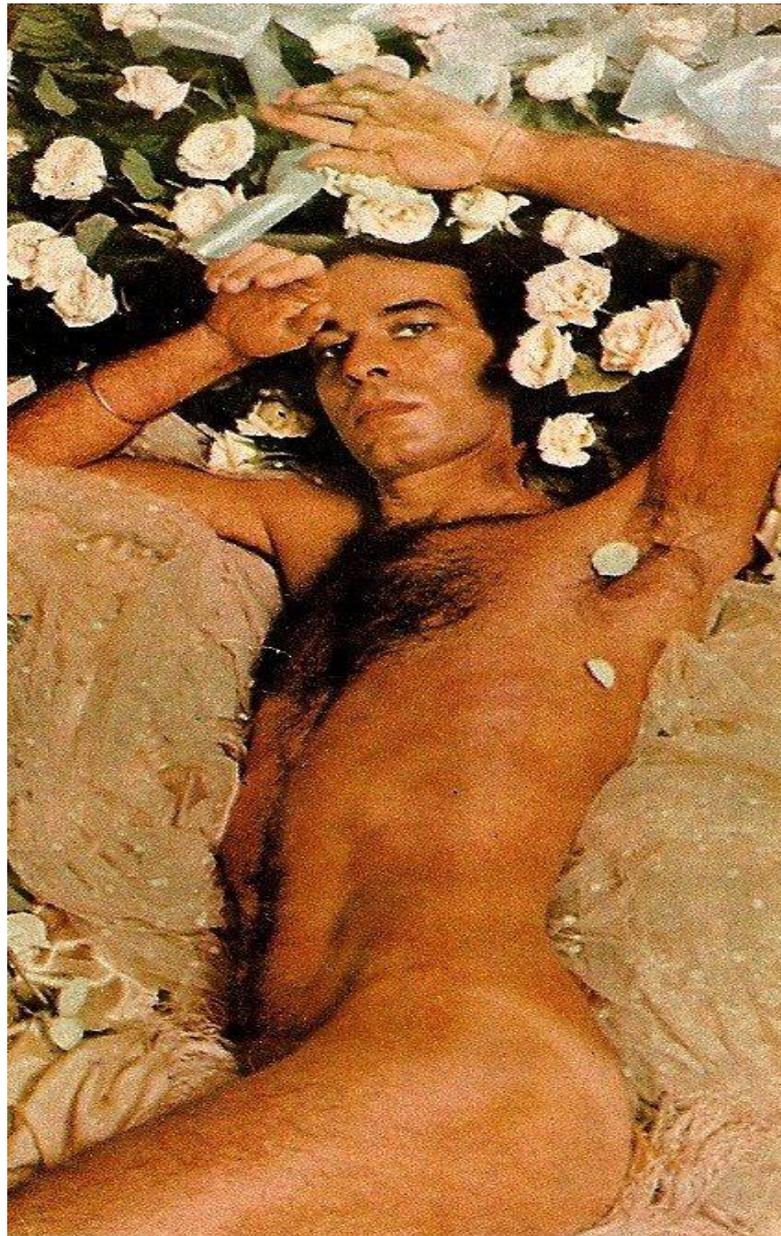
Figura 12- Capa do disco Feitiço de Ney Matogrosso, 1978 - Elektra



Como pode ser visto acima, a imagem de Ney Matogrosso na capa do disco não mostrava muito do seu corpo. Mas, como pode ser percebido através dos documentos da censura, não apenas o conteúdo na parte externa das capas foi motivo de censura. A imagem⁴⁴² do cantor sem roupas, presente na parte interna do disco (semelhante a imagem abaixo) foi o que resultou nos questionamentos do órgão censório.

⁴⁴² Disponível em: <http://neymatogrossobauderaridades.blogspot.com/2008/06/feitio.html>

Figura 13- Imagem inserida no encarte do disco Feitiço de Ney Matogrosso

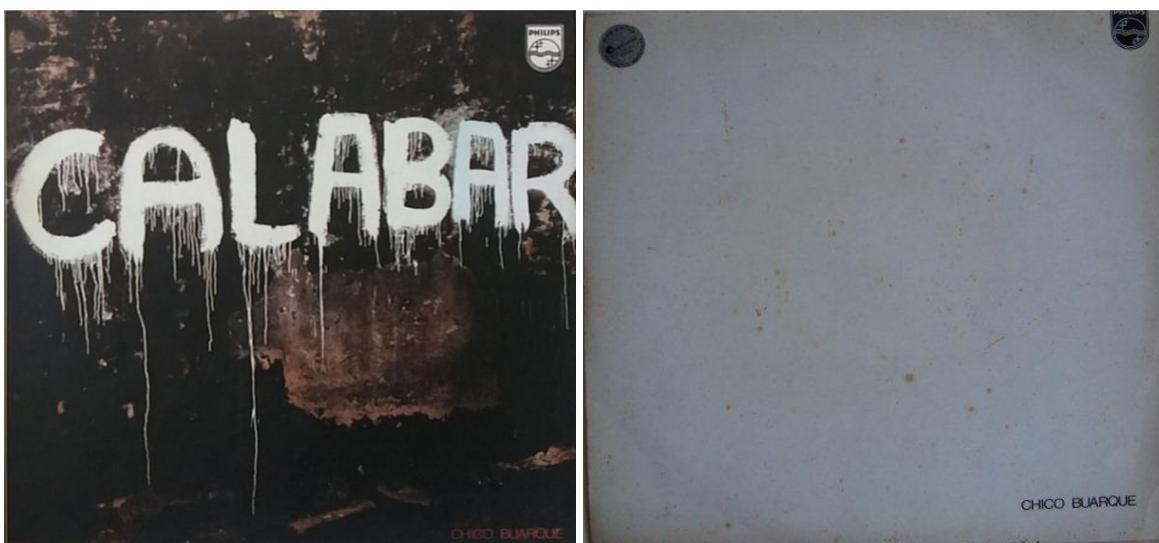


A ação da censura de controlar a imagem estampada nas capas de discos se manteve ativa mesmo no fim dos anos de 1970. Como pode ser visto, os órgãos censórios também mantiveram diálogo com algumas gravadoras para encontrar uma solução para liberação dos discos sem a necessidade de refazer as capas, o que resultaria em prejuízo para as empresas. O que resultou no uso de saco plástico para não mostrar o conteúdo da capa de alguns disco, para outros não ocorria negociação como bem pode ser visto com o LP de Caetano Veloso ou quando alguma canção era censurada depois de distribuídos os discos, a exemplo do LP *Tiro de*

Misericórdia, de João Bosco que já tinha tido uma música vetada, *Esta é a sua vida* (parceria com Aldir Blanc), enquanto *Vaso ruim não quebra* sofreu alterações.⁴⁴³

Como bem foi dito na *Revista Visão*, a capa de disco podia representar uma estratégia de venda, apenas uma embalagem ou uma obra de arte. A mesma matéria dizia ser recente a importância de uma capa bem produzida para lançar o produto no mercado fonográfico. De acordo com Heleno Oliveira, gerente-comercial da Phonogram, a censura do LP *Chico Canta* (o antigo título era Calabar), de Chico Buarque, não obteve sucesso na venda de discos. O mesmo teria ocorrido com o LP *Índia* de Gal Costa, depois que foi coberto por “invólucro de plástico azul”.⁴⁴⁴

Figura 14- Capa do disco Calabar antes da censura (1973 – Philips) e a como a capa ficou após a censura, tendo o antigo nome do disco substituído para Chico Canta



Arte? Ou apelo? Geralmente, as capas de discos eram as últimas a serem produzidas. O Departamento de Arte das gravadoras tinha a função de pensar na imagem do disco, bem como inserir a personalidade do artista no produto. Com o elevado custo de produção do LP, ainda mais ao tratar do artista de MPB que acompanhado muitas vezes com orquestra e ser um gênero musical de maior vigilância da ditadura, a capa do disco era uma grande aposta de risco da gravadora e essa deveria ter a aprovação da Censura. A partir do que foi posto aqui, as gravadoras buscaram negociar com os órgãos repressivos com a finalidade de não ter maior prejuízo econômico com a retirada de seus produtos do mercado. Nesse sentido, sendo a capa o primeiro elemento de contato do disco com o público, funcionava como um chamariz para o comprador de disco. Os documentos da Censura permitem o melhor entendimento dessa estratégia adotada pelas gravadoras, após serem questionadas de suas intenções, elas afirmavam que utilizavam determinadas imagens com o objetivo de catalisar o consumidor do disco. Essa sinceridade, se assim pode ser chamada, não era vista quando os artistas e as gravadoras eram questionados sobre o conteúdo das letras musicais. Havia um interesse de mostrar boa relação

⁴⁴³ JORNAL DO BRASIL, 3 de dezembro de 1977. Caderno B, p. 4.

⁴⁴⁴ VISÃO, 9 de setembro de 1974, p. 98.

com a Censura com a estratégia de ter a aprovação para gravação e divulgação da canção, com isso valia até dizer que se realizava autocensura ou que a composição não contrariava a política do regime. O fato da música alcançar um público ainda maior, talvez tenha feito as empresas se preocuparem em afastar qualquer suspeita do conteúdo das letras musicais. A capa do disco não alcançava o público na mesma proporção que o fonograma, bem como podendo ter o recurso do uso do saco invólucro para limitar o acesso à fotografia do LP ou confeccionar uma nova capa por mais caro que isso fosse. De todo modo, o custo poderia ser menor do que retirar o disco completamente das gravadoras. Além disso, o “proibido” e a “resistência” presente no produto do disco podia determinar maior interesse do comprador. Também se percebe que os artistas mais visados pela vigilância da ditadura, como Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Caetano Veloso, receberam menor inclinação da Censura, com a não sugestão do saco plástico que escondesse o conteúdo imoral ou político, visto da representação desses artistas no campo musical. Enquanto tornava-se recorrente, os discos orquestrais com mulheres sem roupas ou em posições ditas sexuais eram estampadas nas capas, com a finalidade de vender mais discos. Portanto, compreende-se que a censura moral e a censura política estão relacionadas no campo da censura musical.

CONCLUSÃO

Percebi durante a pesquisa a grande complexidade nos estudos sobre indústria fonográfica brasileira ao buscar compreender como se deu a sua estruturação e a articulação das gravadoras com a ditadura militar no período entre 1966 e 1978. Com isso, foi necessário entender as táticas utilizadas pelas gravadoras na venda de música prensada em compacto simples, compacto duplo e LP. Interessava para o mercado fonográfico a venda de música prensada e não se a música era nacional ou internacional. O importante era o lucro para as gravadoras e tornar seus produtos rentáveis. A partir disso não entendo que a consolidação da indústria fonográfica se deu com o grande consumo de música brasileira ou de música estrangeira, pois localizei particularidades no consumo de música prensada e formas diferentes de vender esse produto.

A partir da análise das listas do IBOPE nas cidades de São Paulo (1966-1975) e do Rio de Janeiro (1968-1978) foi possível entender a organização do mercado fonográfico nesses dois núcleos urbanos. Sendo assim, a música romântica internacional foi predominante na venda de compactos simples, mas sinalizou um relevante consumo de “música brega” na cidade de São Paulo nos anos de 1960. No consumo de compacto duplo e LP foi percebida maior participação de música nacional, mas com algumas especificidades como pode ser observado nas oscilações ocorridas com a música estrangeira na venda desse primeiro suporte. No caso dos dados obtidos através das listagens de vendas de LP percebi que o mercado desse suporte era principalmente ligado à MPB.

É possível afirmar que as gravadoras tinham posturas distintas na comercialização desses suportes, ou seja, seguindo táticas diferentes para vendê-los, mas havia uma espécie de conexão entre eles que poderia influenciar na venda dos demais suportes. Por exemplo, com uma canção gravada em cada lado o compacto simples era o produto mais econômico da indústria fonográfica, sendo assim um catalisador de novos consumidores. O compacto simples serviu de plataforma de lançamento de artistas estrangeiros e dos pseudoestrangeiros, sendo esses cantores brasileiros que se passaram por artistas internacionais ao usarem pseudônimos norte-americanizados e cantarem em inglês.

As gravadoras internacionais tinham acesso ao *cast* de artistas estrangeiros de suas gravadoras matrizes, o que permitiu atender a demanda do mercado por música romântica em inglês. Tornou-se vantajoso para as empresas a comercialização de música estrangeira visto que não precisavam arcar com todas as etapas de produção de uma obra produzida no Brasil. O custo era alto para gravar música mesmo durante o período de consolidação da indústria fonográfica brasileira nos anos de 1970. Diante do abatimento de custo possibilitado pela venda de música estrangeira, que muitas vezes chegava pronta para ser distribuída no Brasil, tornou-se muito rentável para as gravadoras lançarem esse produto no mercado nacional.

Com o controle de *cast* internacional nas mãos das gravadoras internacionais, numa tentativa de fugir do pagamento dos direitos autorais e atender a demanda do público que consumia canções românticas em inglês, as gravadoras nacionais criaram seus próprios artistas estrangeiros na primeira metade dos anos de 1970. A esses pseudoestrangeiros foi dada a

garantia de gravação de um único compacto simples, podendo não gravar outro em caso de pouca recepção do público ao primeiro e também não sendo permitido que eles fizessem aparições públicas. Aliás, aos olhos do público esses cantores eram vendidos como artistas internacionais pelo mercado fonográfico brasileiro. Através de *Morris Albert*, pseudônimo de Maurício Alberto Kaisermann, é possível compreendermos a trajetória de sucesso dos pseudoestrangeiros. A sua canção *Feelings* rompeu fronteiras e vendeu 160 milhões de cópias em diferentes países e foi gravada por vários artistas, incluindo Nina Simone, Ella Fitzgerald, Julio Iglesias, Caetano Veloso, entre tantos outros. Primeiramente a canção foi lançada em compacto simples e depois inserida na trilha sonora internacional da novela *Corrida do ouro* em 1974.

Ter uma canção inserida numa trilha sonora de novela era praticamente garantir seu sucesso. Assim como se viu acontecer com os compactos, o fonograma era o produto mais importante na venda de LP de trilhas sonoras. Neste caso a música não estava associada à imagem do artista, mas sim vinculada aos personagens e às narrativas da novela. Ao trazer esses dois exemplos na discussão sobre a organização da indústria fonográfica percebi a conexão entre esses suportes na garantia que mais discos fossem vendidos. O lançamento de um artista estrangeiro permitia que novos compactos ou discos fossem vendidos se o público tivesse recebido positivamente o artista e sua obra inicial. Por outro lado, havia o caminho inverso através do LP de trilha sonora de novela, como se viu acontecer com *Pavão Misterioso* de Ednardo. A canção foi lançada primeira em compacto simples sem obter sucesso de venda em 1974, no entanto ao ser inserida na trilha sonora da novela *Saramandaia* (1976) caiu no gosto popular, o que levou a ser relançada em compacto.

Essas e as outras táticas das gravadoras citadas durante este trabalho possibilitaram a compreensão de que os suportes e a segmentação musical foram formas encontradas para competir no mercado e conquistar consumidores. Vale lembrar que se tratava de um mercado fonográfico que vivia em tempos de censura moral e política. Por essa razão, busquei falar como as gravadoras estavam se articulando com a ditadura militar para ter seus discos autorizados pela Censura. Os artistas também estão presentes nessas discussões quando esses de algum modo negociam com os censores e recorrem à autocensura para continuarem produzindo.

A censura é um importante elemento para entender como as gravadoras estavam se relacionando com a ditadura militar. Nesse sentido, viu-se o Estado na postura contraditória de controlar o que vinha sendo produzido no cenário cultural, adotando o papel de tutelador da infraestrutura necessária para a instalação de indústrias de cultura, incluindo as empresas da indústria da música e o crédito gerado a partir da isenção fiscal que de certa forma permitiu o financiamento da produção da música brasileira através da chamada Lei Disco é Cultura. Também foi discutida a preocupação da Censura em não causar prejuízos econômicos para determinadas gravadoras e seus artistas, mas que a mesma complacência não se viu no tratamento de artistas que tinham uma imagem vinculada de opositor da política vigente. Isso também se refletiu na censura de capas de discos, elemento catalisador de público e lucro para as gravadoras.

Esta pesquisa não teve como objetivo dar conta de toda complexidade estrutural da indústria fonográfica na ditadura militar, tanto que concluo com muitas questões abertas sobre as atividades das gravadoras nos anos de 1960 e 1970, além de estar muito curiosa sobre como os outros mercados consumidores estavam se estruturando no país. Acima de tudo, chego ao fim do mestrado com olhar direcionado para um próximo estudo com o objetivo de compreender a atuação dos pseudoestrangeiros no início dos anos de 1970.

FONTES

– Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) – Arquivo Nacional/DF e Arquivo Nacional/RJ. Seções: Administração Geral (ofícios de comunicação e solicitação, informações sigilosas, manifestações da sociedade civil e relatórios de atividades); Coordenação e Controle (fiscalização e direito autoral), Orientação (normatização e recursos) e Censura prévia (letras musicais).

– Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) – listagens das pesquisas de mercado dos discos mais vendidos nas cidades do Rio de Janeiro (1968-1978) e de São Paulo (1966-1975).

– Imprensa: *Jornal do Brasil* 1970-1980, *Diário de Pernambuco* 1970-1979, *Revista do Disco* 1953-1958, *Opinião/RJ* 1972-1977, *O Pasquim* 1969-1979, *Revista do Rádio* 1964-1970, *O Cruzeiro* (1960-1969), *A Cigarra* (1970-1979), *A Luta Democrática* (1970-1979), *Manchete* (1960-1979) e *Realidade* (1960-1969).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*, 1947.

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: *Público, massa e cultura*. 1963, pp. 287-288, Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1093512/mod_resource/content/1/Adorno_IndustriaCultural.pdf>>

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: a música popular cafona e a ditadura militar*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

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

BOURDIEU, P. *Capital Simbólico e Classes Sociais*. Disponível em: <<<http://www.scielo.br/pdf/nec/n96/a08n96.pdf>>>

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2007;

DESTRI, Luisa, in: *Um cineasta sueco em Copacabana*, em 15/08/2018, in: < <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-cineasta-sueco-em-copacabana/>> Acesso em: 30/10/2021.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *“Prezada Censura”*: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, dez. 2002, pp. 251-286; e o capítulo: O Estado contra o povo.

DIAS, M. T. Indústria fonográfica: pressupostos teóricos e históricos. In: *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

FAGUNDES, C. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital. 1974

GARCIA, Miliandre. A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988. 2009. 77 p. Trabalho de Conclusão à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

_____. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. Tese (Doutorado em História).

HOLLANDA, H. B. e PEREIRA, C. A. Patrulhas Ideológicas. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KUSHNIR, B. The end: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. Proj. História, São Paulo, (29) tomo 1, p. 107-124, dez. 2004. Disponível em: <<
<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9948/7388>>>

_____. Cães de Guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro, n.7, 2013, p. 322. Disponível em: <
<http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/depoimento-de-coriolano-de-loyola-cabral-fagundes/>>

LAGO, Luís Aranha Correia do. “Milagre econômico brasileiro”. Disponível em: <<
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>>>

MARCELINO, Douglas Attila. Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos de 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001

MARQUES, Grazielle. *III Festival Internacional da Canção: esquerda e engajamento artístico em 1968*. Monografia (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica/RJ, 2017.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. Indústria fonográfica: um estudo antropológico. 2ª. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009

MOTTA, Nelson. Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

MIDANI, André. Do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 28, 2001

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-181). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

_____. História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014

_____. *Coração Civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NETO, José Rada. As aventuras de Raul Seixas no campo musical: trajetória artística e relações com a indústria fonográfica (1967 – 1974). Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, p. 154

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. A Jovem Guarda e a Indústria Cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 110 p., 2011.

OLIVEIRA, Claudio Pacheco de. Disco é Cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos de 1970. Dissertação (Mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2018

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Braziliense, 2001.

RIDENTI, Marcelo. A indústria cultural brasileira na formulação de Renato Ortiz. Ciências Sociais Unisinos, vol. 54, núm. 2, p.156-160, 2018.

RODRIGUES, Carlos. CENSURA FEDERAL (conjunto de leis). Brasília, 1971, p. 195.

SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Aramo, 2004

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. Sinal Fechado: a música popular sob censura (1937-45/1969-78). 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê 2007, 2007.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. RBCS, nº 10, vol. 4 jun. de 1989.

SUMAN, K. O jabá no rádio FM: Atlântida, Jovem Pan e Pop Rock. Mestrado (Ciências da Comunicação). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo, 2006.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. Vol. VIII, n. 3, sep-dic. 2006.

_____. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. Rumores, ed. 12, ano 6, n. 2, jul-dez. 2012

_____. Da vitrola ao *ipod*: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014,