

## A FALSA CONTRADIÇÃO: CENSURA MUSICAL E INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO REGIME MILITAR DO BRASIL

**Amilton Justo de Souza**

Secretaria de Educação de João Pessoa-PB  
amiltonjsouza@gmail.com

Este texto fez parte de um trabalho maior que investigou a censura sobre a música de protesto produzida no Brasil entre 1969 e 1974.<sup>1</sup> Por tratar da música que se desenvolveu mais no centro-sul do país, no chamado eixo Rio-São Paulo, ou seja, onde ocorreu historicamente um maior processo de acumulação capitalista, lembramos que, conseqüentemente, houve uma maior atração de cantores e compositores para essa região central do capitalismo brasileiro.<sup>2</sup> Lembremos, por exemplo, de muitos músicos do Nordeste: de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga a Fagner e Belchior, entre outros, que migraram para lá. Uma região onde a indústria fonográfica teve um grande desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, atraindo músicos populares que queriam se firmar no mercado fonográfico, por acreditarem que só assim suas músicas chegariam a todo o país, na medida em que conseguissem atingir o tão almejado “sucesso nacional”. Em outras palavras, eram as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (FICO, 2002, p. 266; 2004, p. 98) que “sediavam as principais empresas produtoras de cinema e de televisão e concentravam a maior parte da atividade teatral e musical do país [...]”. Entretanto, não estamos dizendo, com isso, que não houvesse, também, produção musical fora do eixo Rio-São Paulo.<sup>3</sup> Obviamente, portanto, que a atuação da censura sobre as diversões públicas também se deu com maior rigor nessa mesma região. Além de que, essa censura levada a cabo, inicialmente, pelo SCDP (que depois virou DCDP), procurou obter a centralização e a uniformização, em nível nacional, da censura de diversões públicas em geral, e, dentro dela, da censura musical, particularmente.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ver nossa Dissertação de Mestrado intitulada “É o meu parecer” (2010).

<sup>2</sup> Sobre o processo de concentração industrial no sudeste do Brasil ver, por exemplo: Cano (1977).

<sup>3</sup> Lembremos aqui, só para ficar na região Nordeste, dois exemplos: o caso do chamado “Pessoal do Ceará”, em Fortaleza, com Fagner, Ednardo e Belchior, entre outros; e o caso do “Jaguaribe Carne”, em João Pessoa, na Paraíba, com Paulo Ró, Pedro Osmar e outros.

<sup>4</sup> O SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas), que atuou como um órgão federal da censura de diversões públicas no Brasil, foi criado em 26 de dezembro de 1945 pelo Decreto-lei n.º 8.462, tendo seu regulamento aprovado em 24 de janeiro de 1946 pelo Decreto n.º 20.493. Lembrando que a expressão diversões públicas incluía cinema, teatro, programação radiofônica, apresentações musicais e atividades circenses, além de incorporar a televisão, mesmo antes de sua chegada ao Brasil, em 1950, segundo

Por outro lado, relacionando a indústria cultural com a música popular urbana, pode-se dizer que foi com o advento da imprensa na segunda metade do século XV, com Gutemberg, que ocorreu o rompimento do processo criativo da música da gente das cidades, provocando uma importante consequência nesse processo. Isto é, ao possibilitar a publicação de folhetos com os versos dos cantares da gente miúda, pelo barateamento da impressão em papel, “a invenção de Gutemberg, ao mesmo tempo em que democratizava a divulgação escrita das suas criações, ia interromper pela cristalização das formas a liberdade sempre renovada do processo de criação oral” (TINHORÃO, 2006, p. 171). Uma segunda consequência se deu a partir do momento em que suas formas poéticas foram fixadas e colocadas ao alcance do público letrado por meio de coletâneas. Desse modo, os editores passaram a promover uma “dupla espoliação”, pois “a produção anônima passava a enfrentar a concorrência oportunista de autores cultos, e suas criações espontâneas transformavam-se em produto para negócio”. Além de que, pode-se dizer que outra consequência surgida desse mesmo processo foi o surgimento do empresário explorador do produto cultural (TINHORÃO, 2006, p. 172 e 174).

Se a proliferação de pequenas gráficas, no século XVIII, permitiu aos próprios autores publicarem as letras de suas composições tal como escreviam, dispensando a mediação dos editores, no entanto, o aparecimento dessas mesmas oficinas submeteu a notação da música popular ao critério dos editores especializados – a maioria músicos de escola transformados em comerciantes. Uma contradição que só foi resolvida na segunda metade do século XIX, com a popularização do piano (agora instrumento não apenas dos salões da elite, mas também da classe média), e depois com a explosão da formação de grupos instrumentais populares, como os grupos de choro do Rio de Janeiro (TINHORÃO, 2006, p. 174 e 175). Assim, apesar de a música estrangeira ter sido transmitida no Brasil pela escrita da partitura, a partir de 1870 alguns gêneros – como a valsa e a polca, passaram a ser compostos por músicos do povo, “popularizando-se entre os grupos [...] que tocavam de ouvido –, [e] distanciando-se ainda mais dos signos registrados nas partituras” (TINHORÃO, 2006, p. 179-180).

Todavia, ao despontar o século XX, o aparecimento da gravação de sons em discos por processo industrial, constituiu apenas mais um momento novo numa velha história entre música popular urbana e tecnologia. Dessa maneira, com o aparecimento do disco, “a aceleração da evolução tecnológica no campo do registro e difusão de sons

---

Kushnir (2004, p. 83). Em 1971/72, o SCDP tornou-se DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), conforme Kushnir (2004, p. 185) e Marcelino (2009, p. 317, nota 4).

– e logo de imagens – faria surgir sucessivamente o rádio, o cinema falado [...], os videocassetes, [...] [etc.]”. Quer dizer, “exacerbando assim o processo de mediação entre música popular [...] e seus suportes materiais [...]” (TINHORÃO, 2006, p. 171 e 175-176). Nesse sentido, com o desenvolvimento da indústria fonográfica, cada vez mais o mundo da vida musical tornou-se controlado por “promotores engenhosos”, para os quais, “[...] música é um bem de consumo como outro qualquer; eles difundem uma música ‘pronta para ser consumida’ em função de uma demanda que eles próprios provocaram” (CANDÉ, 2001, p. 30).

Vejam, nesse sentido, um episódio envolvendo o surgimento da chamada bossa nova “nacionalista”, no Brasil. Miliandre Garcia (2007, p. 66) menciona que este surgimento é associado às divergências entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lira, parceiros de canções como “Lobo bobo” e “Canção que morre no ar”. Além de destacar que a concretização dessas divergências se deu quando da realização de dois shows universitários de bossa nova, na mesma cidade, Rio de Janeiro, no mesmo dia, 20 de maio de 1960, e no mesmo horário, às 21 horas, ficando clara a dicotomia entre suas vertentes “intimista” e “nacionalista”, assim como os interesses de mercado. Um dos shows, “*A noite do amor, do sorriso e da flor*”, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, que foi organizado por Ronaldo Bôscoli, “contava com o patrocínio da Odeon [...] e a participação de Tom Jobim, João Gilberto [...] e Nara Leão”. Já o outro show, “o festival *sambalanço*”, realizado no auditório da PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio, que foi comandado por Carlos Lira, contando com as participações de músicos como Geraldo Vandré, Silvinha e Laís, “caracterizava-se pela produção mais artesanal e não contava com o patrocínio de nenhuma multinacional” (GARCIA, 2007, p. 67).

Entretanto, de acordo com Garcia (2007, p. 67), nesse cenário de rivalidades pessoais estava por trás a máquina da indústria cultural.<sup>5</sup> Ela acrescenta que poucas análises do caso “consideraram a emergência e a consolidação [...] do mercado fonográfico, que, a partir dos anos 1950, contava com novas e eficazes técnicas de divulgação musical no Brasil, como o surgimento da televisão em 1950 e do *long-play* de 33 rotações que substituiu o de 78 rotações em 1951”. Também é possível vislumbrar o interesse da indústria cultural por trás desse impasse entre Ronaldo Bôscoli e Carlos

---

<sup>5</sup> O que não quer dizer que não houvesse, também, rivalidade entre ambos os shows e estilos musicais.

Lira, a partir do comentário feito por este último numa entrevista concedida a José Eduardo Homem de Mello, da seguinte forma:

o Ronaldo era conservador e eu achava que o sistema era outro. Então a gente tinha muitos choques e isso acabou degenerando numa briga, especialmente porque nessa época o Ronaldo estava assessorado pela Odeon e a Philips me contratando. Por detrás estava a máquina. A verdadeira ruptura não é entre eu e o Ronaldo, a briga é entre a Philips e a Odeon e nós somos os instrumentos (MELLO, 1976, p. 96 apud GARCIA, 2007, p. 67).

O sucesso da bossa nova acabou despertando a atenção de gravadoras como a Philips e a Odeon, de acordo com Garcia (2007, p. 68), as quais “disputavam o público jovem, a contratação de músicos e estimulavam a polêmica como estratégia publicitária [...]”. Além de que, como acrescentou Marcos Napolitano (2007, p. 68), não se pode esquecer que no processo de reorganização do mercado musical que se seguiu ao surgimento da bossa nova, “colaborou uma estrutura singular da indústria fonográfica, que, mesmo dominada pelas grandes multinacionais, necessitava estimular a produção local de canções, como parte da sua lógica de lucro”.<sup>6</sup> Por outro lado, foi a partir da criação do fonógrafo de cilindro, em 1877, que se realizou o velho sonho de captar sons. Já os primeiros cilindros gravados com voz e música foram exibidos no Brasil a partir de 1879. Em pouco mais de dez anos, quando o pioneiro do comércio de aparelhos de som, Frederico Figner, da Casa Edison do Rio de Janeiro, iniciou a venda sistemática de fonógrafos no país, a música popular passou por uma grande mudança, pois, ao “contrário do que acontecera com as partituras de piano, não era mais possível ‘reinterpretar’: a música importada era exatamente aquela que soava pela boca do fonógrafo, ao ser acionada a manivela que fazia girar o cilindro gravado”. E quando a esse precário sistema de gravações em cilindros se acrescentou a novidade do disco, no início do século XX, “a música estrangeira, divulgada pelos gramofones, começou a disputar o mercado brasileiro, efetivamente, ao lado da música nacional” (TINHORÃO, 2006, p. 180).

Conforme Tinhorão (2006, p. 177), “a tendência da música popular urbana é tornar-se nacional (e até internacional), [...] por relacionar-se com a base industrial-comercial representada pelos meios tecnológicos de comunicação”, que vão do disco,

---

<sup>6</sup> Segundo Napolitano (2007, p. 68), em “1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira. Dez anos depois, as cifras se invertem: 65% dos discos eram de música brasileira [...]”. Para Napolitano (2007, p. 89) e Carocha (2006, p. 193), houve uma “substituição de importações” na estrutura do mercado fonográfico brasileiro, pois, em 1959, a “cada 10 títulos comprados 7 eram estrangeiros. Em 1969, esta relação se inverteu nas mesmas proporções”. Porém, lembramos que a partir de 1961, com o Decreto n.º 50.929, as gravadoras eram obrigadas a gravar pelo menos 50% de músicas brasileiras, e competia à censura fiscalizar essa proporcionalidade, de acordo com Fagundes (1974, p. 224).

passando pela televisão, até chegar ao computador, no final do século XX. Lembrando ainda que, enquanto produto comercial, a música “transforma-se em simples matéria-prima na diversificada produção da indústria do lazer” (TINHORÃO, 2006, p. 185). Porém, foi por causa de uma guinada em favor da música popular estrangeira (sobretudo a norte-americana), alavancada pelo advento do disco, que o estilo musical brasileiro denominado de choro passou para um segundo plano, segundo Tinhorão (2006, p. 181). Já no final da década de 1920, por outro lado, um novo salto tecnológico aprofundou o processo de dependência no plano cultural, segundo ele, na medida em que “os filmes americanos passaram a ser sonoros, e os primeiros musicais [...] levaram os músicos brasileiros a reproduzir mimeticamente sobre os tablados até mesmo os trejeitos dos colegas norte-americanos”. E trinta anos depois, quando a televisão fez sua entrada no Brasil, aprofundou ainda mais “aquele processo de invasão cultural, já efetivado com a aceleração dos progressos tecnológicos no campo da reprodução e divulgação dos sons e das imagens. [...]” (TINHORÃO, 2006, p. 181).

A partir da segunda metade dos anos 1940, quando grandes cidades como São Paulo e Rio tiveram seu processo de urbanização intensificado, paralelamente, com a expansão do rádio, “a música popular também sofreu um significativo processo de mudança”. Se desde os anos 1930 o samba era visto como a única música nacional, no final dos anos 1940 “ele passou a dividir espaço com outros gêneros como [o] baião [...] e [...] o samba-canção” (CAROCHA, 2007). Mas, já em 1946, no governo Dutra, a indústria do entretenimento, “da música ao cinema, passou [...] a ter um livre acesso ao incipiente mercado de consumo brasileiro. Como é sabido, estes produtos traziam mais do que sua função prática”, pois vinham carregados “[...] de valores, de condutas, [e] do *american way of life*”. Afinal, o Brasil, como aliado dos EUA durante a Guerra Fria, seguia a política que pregava: A América para os (norte) americanos (FIUZA, 2001, p. 39). Desde a década de 1950, a indústria fonográfica no Brasil, de acordo com Fiuza (2001, p. 38, grifos do autor), “foi estabelecendo articulações com outros ramos da *indústria cultural*, como [...] o setor editorial, [...] o cinema e [...] a TV [...]”. E nas décadas de 1960/70, ocorre um grande crescimento da indústria do disco. “Segundo o jornalista Afonso Pena, em dez anos (1962-1972) o mercado de discos no Brasil cresceu 300%. A explicação [...] está ligada às facilidades na aquisição de eletrodomésticos, bem como pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, em especial das redes de rádio e televisão”, conforme Fiuza (2001, p. 39). Lembrando que a partir do final da década de 1960, alguns fatores como a redução dos custos dos aparelhos de TV e a

produção de novelas, também fez com que a audiência das redes de televisão desse um grande salto. Além de que, em meados daquela década, “as redes de TV compraram uma idéia que vinha dando certo: os festivais de música [...]” (FIUZA, 2001, p. 39).

Geralmente é ressaltado que a produção cultural, durante a ditadura militar brasileira, sobretudo na década de 1970, ficou marcada “por duas forças dicotômicas: o crescimento gigantesco do mercado fonográfico brasileiro e a censura musical”. Enquanto, por um lado, a produção cultural do período teria sido prejudicada por este clima de censura e de vigilância, por outro lado, essa mesma produção cultural não deixou de produzir (CAROCHA, 2007, p. 23 e 24). Não obstante, alguns aspectos foram importantes, nesse sentido, como a grande expansão dos meios de comunicação de massa, pois, incorporando “as mais modernas técnicas de produção e favorecidos pelos estímulos governamentais, grandes empresas nacionais e internacionais investiram capital no crescente mercado de bens culturais”. Além disso, a popularização da televisão levou consigo a música, num fenômeno que acabou atingindo diretamente o mercado fonográfico brasileiro. No final de 1969, esse panorama sofreu uma nova transformação, visto que “a indústria do disco já possuía capital institucional suficiente para iniciar um processo de ocupação do lugar da televisão na definição dos rumos do panorama de consumo de músicas” (CAROCHA, 2007, p. 24 e 25). Portanto, não foi por acaso que os festivais entraram em crise a partir desse momento, pois, conjuntamente com o crescimento acelerado da repressão, os festivais também se tornaram eventos cada vez mais caros e “o centro gerador da música brasileira deslocou-se para o mercado fonográfico” (CAROCHA, 2007, p. 25).

Com esse processo mencionado, coincidiu a criação e o agigantamento da Rede Globo de Televisão, por meio de “sua fusão com o capital norte-americano através do acordo com a *Time-life*, que chegou a injetar capitais na ordem de 5 milhões de dólares (o que, para a época, era um volume elevado), além de transferir todo um corpo administrativo-técnico-comercial para a TV brasileira”. Uma sociedade proibida pela Constituição Federal, que em seu artigo 160, proibia a fusão de empresas nacionais com estrangeiras. Tanto que uma “Comissão Parlamentar de inquérito, em 1966, condenou o acordo, mas os militares não aceitaram a condenação e protegeram a Globo, mediante o apoio velado desta à ditadura” (FIUZA, 2001, p.39).<sup>7</sup> Destarte, em novembro de 1971, durante o VI FIC (Festival Internacional da Canção), organizado pela Rede Globo,

---

<sup>7</sup> Porém, antes de a Rede Globo se tornar uma grande potência dos meios de comunicação, os sócios norte-americanos da mesma abandonaram a empreitada em 1969 (FIUZA, 2001, p. 40).

alguns compositores, em protesto à censura, retiraram suas músicas do evento “por meio de um documento que foi entregue mais tarde pela direção da rede à Censura Federal. Dias depois, Tom Jobim, Chico Buarque e Sérgio Ricardo são intimados” pelo DOPS/RJ (Departamento de Ordem Política e Social) para explicar às críticas dirigidas à Censura Federal (FIUZA, 2001, p. 39 e 40).

Agora, vamos relatar um caso intrigante envolvendo a Rede Globo (que ainda conta com a Som Livre, divulgadora das trilhas sonoras de suas novelas) e a Censura Federal, durante o regime militar, contado por Ricardo Cravo Albin, e que poderá nos ajudar a entender melhor essa falsa dicotomia entre crescimento da indústria fonográfica e censura da ditadura militar no Brasil. É mencionado por Cravo Albin (2002, p. 27-28), que pelo final de novembro de 1979, o Vannuchi (que foi diretor em programas da Globo), chegou à sala onde Albin estava e lhe dissera que José Bonifácio de Oliveira, conhecido como Boni, diretor de programação da Globo, precisava falar urgentemente com ele. Acrescentando-lhe que não sabia de nada, mas desconfiava que fosse um convite para participar da censura. Segundo Albin (2002, p. 28), o Vannuchi ainda lhe dissera que “o Boni deixara escapar que precisava de um autor da casa que gozasse de boa reputação e que fosse portador de diploma universitário, preferencialmente de Direito, para integrar uma comissão que funcionaria junto à censura em Brasília”.

Ricardo Albin (2002, p. 28) diz que não foi à sala do Boni entre o primeiro e o terceiro dia, até que, na noite deste último, recebeu em sua casa um telefonema do Boni. Conta ele sobre o telefonema: “O poderoso Bonifácio estava irreconhecivelmente calmo, polido e até terno, o que me fez gelar de pavor [...]. Mais preocupado ainda me postei [...] quando ele pediu para vê-lo na manhã seguinte, acrescentando com uma educação que [me] fez tremer, ‘à que hora me fosse possível ou me fosse mais conveniente’”. Depois, de frente com o Boni, este teria ido direto ao assunto, como de costume, dizendo: “– O convite que te faço em nome da Globo não é fácil e pode ser mal compreendido. Mas é fundamental para a defesa da liberdade de expressão. Foi o Otto Lara Resende o primeiro a ser indicado, mas teve que recusar porque alega problemas de saúde”.<sup>8</sup> Em seguida, o Boni teria acrescentado: “Trata-se da representação da sociedade civil para lutar contra a cretinice dessa censura que nos tumultua e nos castra. Você vai lutar, nas barbas do inimigo, dentro do Conselho

---

<sup>8</sup> Segundo Albin (2002, p. 29), ao consultar o Otto Lara Resende, ele realmente lhe confidenciou que andava doente e, além disso, não gostava de andar de avião, sendo impossível se deslocar a cada 20 dias para Brasília. Mas o encorajou, dizendo-lhe que tinha amigos lá, como Pompeu de Souza e Daniel Rocha.

instituído pelo ministro da Justiça, [...] Petrônio Portella”.<sup>9</sup> Ao aceitar, Albin (2002, p. 29 e 30) relata que duas semanas depois embarcou para Brasília, onde participou da terceira reunião mensal do Conselho, “estreando uma luta que duraria quase dez anos”, ajudando a promover a “pulverização da censura, determinada pela Constituição de 1988”. Ele conta que, entre os membros da formação original do Conselho, estavam, além dele, como representante dos autores de rádio e televisão, em nome da Abert (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão), pessoas como Daniel da Silva Rocha, representante da Sbat (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Roberto Pompeu de Souza Brasil, representante da ABI (Associação Brasileira de Imprensa) e Geraldo Sobral Rocha, representante da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI).

Segundo ele, na quarta reunião de que participou no Conselho, a “temperatura política” teria subido tanto que a bancada anticensura, formada por ele, Pompeu, Daniel e Geraldo, “ameaçou demitir-se coletivamente”. Explica ele: “[...] o plenário ouvira [...] as exposições dos deputados Marcello Cerqueira (PMDB-RJ) e Álvaro Valle (PDS-RJ), em que ambos defendiam seus projetos de lei [...] na Câmara [...]”. Vejamos os projetos. “O projeto do deputado governista previa [...] a criação de Conselhos Comunitários de Censura, destinados ao papel de revisores de decisões dos censores em nível de estações de televisão”, não excluindo de punição os responsáveis por abusos. “Já o [...] do deputado oposicionista propunha a extinção da censura política, mas mantinha a de costumes, além de excluir [...] do Conselho os representantes da Embrafilme”, entre outros (ALBIN, 2002, p. 30). Nesse debate, Pompeu de Souza apresentou algumas emendas ao substitutivo de Marcello Cerqueira, como a não exclusão dos representantes propostos por Cerqueira, mas “a inclusão de mais três entidades (representantes de música popular, dos produtores de espetáculos e dos distribuidores e exibidores de filmes)”. Quando foi submetido à votação, ganhou o substitutivo do deputado oposicionista, porém, antes de encerrar “a longa reunião”, teria chegado “ao plenário, rumores de que o [novo] ministro Abi-Ackel teria suspenso os trabalhos [...] e a votação que o Conselho adotara [...]”. Por causa disso, eles teriam ameaçado se demitir e, ainda, bater “às portas do tribunal para assegurar uma votação tomada legalmente pela maioria dos seus membros”. O que acabou sendo absorvido pelo ministro e servindo para testar a força dessa bancada, comentou ele (ALBIN, 2002, p. 31).

---

<sup>9</sup> Este Conselho de que fala Boni, era o CSC (Conselho Superior de Censura), criado em 1968 como uma instância superior de recurso no campo da censura, mas que não funcionou na prática até 1978.



Segundo Albin (2002, p. 31-32), nessa mesma sessão apresentou sua primeira reclamação contra a censura das novelas da TV, continua, “especialmente as da Globo, as [...] mais comentadas e [...] preferidas pela tesoura da censura. Aleguei que a DCDP estava fazendo cortes diários nas novelas das seis, sete, [e] oito”, como também, às “dez horas da noite em situações que envolvessem o uso de palavras já integradas na linguagem corriqueira do brasileiro [...], além, é claro, em situações coloquiais, cenas de amor, beijos e até gestos”. Foi quando apresentou fotocópias de vários textos “das duas novelas mais censuradas de então: *Água Viva*, de Gilberto Braga, e *Chega Mais*, de Carlos Eduardo Novaes”, onde era raro “que não houvesse exigência censória, ou corte em cada página”, explicou (ALBIN, 2002, p. 32). Ele diz que a partir daquele momento, começou a levar ao CSC dezenas de páginas censuradas. Mas o problema era mais grave, comentou, porque o Conselho só se reunia uma vez no mês, “e a censura era exercitada na antevéspera de cada capítulo ir ao ar”. Ou seja, suas reclamações eram feitas *a posteriori*, “só eram apresentadas ao plenário quando os capítulos já tinham sido transmitidos. E, é claro, devidamente censurados e cortados” (ALBIN, 2002, p. 32-33). De qualquer modo, continua ele, concluindo: “passei cerca de dois anos exibindo ao plenário todo aquele amontoado de asneiras, preconceitos e configurações censórias”. E como efeito, a partir de 1983, “a censura às páginas das novelas começou a ficar menos intensa”, declarou. “Até porque cada reunião – aberta ao público e especialmente à imprensa – não deixava de representar um veículo de pressão, quase sempre endossada pela mídia” (ALBIN, 2002, p. 33).

Depois desse relato apresentado por Cravo Albin, envolvendo a luta da Rede Globo contra os capítulos censurados de suas telenovelas, podemos entender melhor como se deu essa falsa dicotomia entre indústria fonográfica e censura da ditadura militar. Podemos concluir, então, que isso faz parte das falsas contradições provocadas pelo capitalismo, visto que seu objetivo principal é a busca desenfreada pelo lucro. Vamos esclarecer melhor. Foi a partir do final da década de 1960, adentrando pela de 1970, quando houve uma intensificação da censura política sobre a música popular, junto com um recrudescimento da repressão (após o Ato Institucional n.º 5, em 1968), que contraditoriamente houve um desenvolvimento maior da indústria fonográfica no Brasil. Também foi nesse período, principalmente na década de 1970, que a Rede Globo se tornou uma grande potência dos meios de comunicação, e logo em seguida, quando já estava consolidada, passou a ter um de seus principais produtos (no caso as telenovelas) vetados pela Censura Federal. Por isso, podemos entender porque a Globo

– por intermédio de seu diretor de programação, o Boni – colocou o conselheiro Cravo Albin no CSC, para tentar abrandar a atuação da censura televisiva, visto que a emissora passava a sofrer agora com os prejuízos financeiros advindos por causa dessa censura.

Do mesmo modo, é possível dizer que grandes multinacionais da indústria do disco, como EMI-Odeon, Philips/Phonogram e RGE-Fermata se desenvolveram comercialmente no Brasil, inclusive com o apoio dos próprios militares, que incentivaram à consolidação e expansão de suas filiais no país. Entretanto, quando elas passaram a ter problemas financeiros na obtenção de lucro com a venda de seus produtos finais, os discos fonográficos, por causa da atuação da censura musical, que proibia a execução e gravação de várias canções censuradas, também pressionaram o governo no sentido de amenizar a atuação dessa censura.<sup>10</sup> Quer dizer, tendo em vista que já haviam se expandido e consolidado suas filiais no Brasil, agora seria o momento de brigarem contra o prejuízo na obtenção de lucro com os seus discos. Portanto, assim como aconteceu com o caso relatado acima envolvendo a Rede Globo, da mesma forma, nesse caso entre as indústrias multinacionais fonográficas e a censura musical do regime militar brasileiro, aquilo que também parecia uma contradição, se desfaz.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- CANDÉ, Roland de. Premissas. In: *História Universal da música*. v. 1. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões e Debates*, Curitiba, Ed. da UFPR, n. 44, 2006, p. 189-211.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: EDITAU, 1974.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, 2002, p. 251-286.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Campinas.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

---

<sup>10</sup> Como podemos ver no 3.º capítulo de “É o meu parecer” (2010), através dos graus de recurso impetrados por essas gravadoras multinacionais, através de seus advogados, para conseguirem a aprovação das canções que eram censuradas, visto que muitas foram censuradas quando estavam, inclusive, no auge do sucesso e, portanto, da obtenção de grandes lucros.

- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2004.
- MARCELINO, Douglas Atila. O passado recente em disputa: memória, historiografia e as censuras da ditadura militar. In: SANTOS, Cecília M. & TELES, Janaína de A. (orgs). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. v. 1. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2009, p. 312-333.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- SOUZA, Amilton Justo de. “*É o meu parecer*”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil. 2010. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Paraíba.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. 6. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.