

Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa



Capa do LP *Os sobreviventes*. Sérgio Godinho, 1971.

Alexandre Felipe Fiuza

Doutor em História pela Unesp-Assis. Professor dos cursos de Pedagogia e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste-Cascavel). Coautor, entre outros livros, de *Pesquisa, educação e relações sociais*. Cascavel: Edunioeste, 2012. alefiuza@terra.com.br

Nas margens do *rock*: a censura estatal e a canção popular portuguesa*

On the edge of rock: state censorship and the Portuguese folk song

Alexandre Felipe Fiuza

RESUMO

Este texto apresenta um fragmento de uma investigação sobre a censura estatal às canções e aos espetáculos musicais durante as duas últimas décadas da ditadura portuguesa. Tal pesquisa foi realizada a partir da consulta e da análise do material do Arquivo da Pide/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direcção Geral de Segurança) e junto aos inéditos processos censórios disponíveis no arquivo do Secretariado Nacional de Informação (SNI), ambos sediados na Torre do Tombo, em Lisboa. O exame dessa documentação revelou os principais temas interditos, com base, em particular, nos preceitos legais a que estavam submetidas tais canções e nas justificativas empregadas pelos censores. Por outro lado, a opção por abordar a canção neste artigo também se deve à sua forte inserção social nos meios de comunicação e na indústria fonográfica e editorial.

PALAVRAS-CHAVE: censura, canção, *rock*.

ABSTRACT

This article presents a fragment of an investigation on state censorship on songs and musicals during the last two decades of Portuguese dictatorship. The research is based on a review and analysis of archive materials from Pide/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direcção-Geral de Segurança – International Police for State Defense / General Security Directorate), as well as on the unpublished censorial processes available in the archives of the Secretariado Nacional de Informação (SNI) (National Information Office), both based in Torre do Tombo, Lisbon. The analyses of these documents revealed the main banned topics, based, particularly, on the legal principles these songs had to abide by, as well as on the censor's justifications. One additional reason for choosing to study songs in this paper is their strong social insertion through the media and the phonographic and publishing industries.

KEYWORDS: censorship, song, *rock*.



* Uma primeira versão deste trabalho foi originalmente apresentada no congresso Poéticas do *Rock* em Portugal: perspectivas críticas de uma literatura menor, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, entre 6 e 8 abr. 2009 e foi retomado em meio ao pós-doutoramento em História Contemporânea pela Universidad Complutense de Madrid, para o qual conta com auxílio de bolsa de estágio sênior da Capes.

Este artigo traz uma breve reflexão sobre o *rock* a partir de um estudo de maior espectro que englobou a censura estatal às canções durante as duas últimas décadas da ditadura portuguesa, passando, ainda que de forma sucinta, pela análise das influências do universo do *rock* na canção popular portuguesa. Tal pesquisa foi realizada a partir da consulta e da análise do material do Arquivo da Pide/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direcção-Geral de Segurança) e junto aos inéditos processos censórios obtidos no arquivo do Secretariado Nacional de Informação (SNI), ambos sediados na Torre do Tombo, em Lisboa. A análise desta documentação censória revelou os principais temas interditos, em particular, a partir dos

preceitos legais a que estavam submetidas estas canções e das justificativas empregadas pelos censores. Além da apreciação da bibliografia sobre o tema, esta investigação também se valeu de entrevistas realizadas com músicos portugueses censurados, discografia, letras musicais e periódicos.

Há uma recorrente compartimentação dos saberes quando se analisa o fenômeno do *rock* nos estudos acadêmicos, gênero musical¹ multiforme nem sempre tomado enquanto objeto privilegiado pela produção acadêmica que se ocupa da música. Por sua vez, a historiografia revela uma maior proximidade temática a um cancionista e a uma biografia de músicos do campo mais engajado, da canção popular moderna e com fortes ramificações com gêneros musicais populares regionais. Tal eleição temática não é de toda despropositada. Por mais que alguns autores produzam um discurso revisionista sobre tal prática historiográfica, ela é também plausível uma vez que coloca em foco discursos e práticas musicais que foram recorrentes em longos processos históricos ditatoriais. No período autoritário, e não unicamente português, soluções musicais foram empregadas para criar um contra discurso, uma forma de resistência, de denúncia e de propaganda contra estes valores autoritários inerentes a diferentes regimes de força.

Apesar da prevalência do mercado e da indústria cultural igualmente naqueles anos, ignorar este contexto ditatorial parece também um equívoco. Por outro lado, há que se destacar que ao se reduzir a história da música popular à canção engajada, igualmente se empobrece uma radiografia mais acurada do cancionista que emergiu ou que teve continuidade naquele período ditatorial e que oblitera uma análise mais acurada de outros movimentos musicais representativos e de amplos grupos sociais. Aqui podemos incluir o *rock*, a música popular (no Brasil, chamada de “brega” e, em Portugal, de “pimba”), além de inúmeros outros gêneros musicais. Outro risco presente em pesquisas históricas com a temática musical está em estabelecer nexos entre valores positivos atribuídos à música popular mais engajada, como resistência, discurso elaborado ou relevância histórica, a outro gênero ou movimento musical relegado, efetuando-se uma mera transposição das leituras valorativas de um a outro.

A canção, o *rock* e a ditadura portuguesa

No caso da ditadura em Portugal, havia uma política de governo, até a década de 1960, de manter-se em certo isolamento, como é paradigmático deste projeto o anterior concurso pela busca da aldeia mais portuguesa de Portugal (1938) ou do “orgulhosamente sós” de que se vangloriava o ditador Salazar em tempos idos. Tudo isso obviamente afastava o país do *rock* e de quaisquer outros produtos culturais ou expressões artísticas forâneas. Igualmente era pouco afeita a linguagem e ao comportamento inerente ao *rock* as juventudes fascistas, como a Mocidade Portuguesa, tão resistente aos novos costumes na década de 1960.

Em sua obra *Mocidade portuguesa feminina*, Irene Flunser Pimentel analisa o padrão de comportamento que as meninas desta instituição de cunho fascista deveriam adotar. Por exemplo, a autora destaca um fragmento de um artigo da revista da Mocidade, a *M&M (Menina e Moça)*, de 1971, no caso, que se remetia à influência do programa televisivo *Zip Zip*, destacando a necessidade de se repudiar “o tipo de canção que grita estridências de revolta e se faz acompanhar de contorções avulsas” devendo se optar por canções “de sabor romântico”.² Tal discurso é recorrente na documentação

¹ Há que se enfatizar que o termo aqui em apreço abarca uma diversa interpretação sobre sua efetividade conceitual, uma vez que inúmeros autores consideram que ele reduziria a complexidade do fenômeno musical a restritas características formais e da linguagem musical, na prática, raramente fossilizada em razão dos processos de bricolagem, justaposição e mescla de diferentes outros gêneros musicais, igualmente passíveis desta mesma diversidade composicional. Ademais, e a exemplo de outros fenômenos culturais, o gênero musical deriva também de uma lógica do mercado musical, portanto, de uma padronização para sua comercialização Cf. GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 16, 2012, p. 5. No que concerne ao *rock*, esta crítica ao conceito encontra maior ressonância tanto pela multiplicidade de subgêneros abarcados, como por seu forte apelo social, pela *performance*, por sua recepção e influência também do público que o consome, entre outros vetores. Por outro lado, tratar o *rock* como movimento singular, embora mais preciso conceitualmente, igualmente pode engessar sua compleição social uma vez que este abarca inúmeros movimentos, por vezes diferenciados e até contrastantes. Sobre a complexidade do debate, ver ainda: VAL RIPOLLÉS, Fernán del. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tese (Doutorado em Sociología), Universidad Complutense de Madrid, 2014.

² PIMENTEL, Irene Flunser. *Mocidade portuguesa feminina*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007, p. 222.

³ Ver VAL RIPOLLÉS, Fernán del, *op. cit.*

consórcia consultada, não apenas na música, mas igualmente nas outras expressões artísticas. Como o *rock* vinha conectado a uma mudança nos costumes, inclusive pela estreita relação com o movimento hippie, o Regime buscou combater estas novas práticas culturais e sociais em Portugal. Contudo, nem sempre a legislação e os órgãos estatais conseguiram fazer valer o *status quo* prezado pela ditadura, mesmo no interior de instituições de cunho conservador, como era o caso da Mocidade Portuguesa.

Por outro lado, a preocupação com a formação moral das mulheres pode ter contribuído para uma relativa ausência feminina no *rock and roll* e no *rock* português das décadas de 1960 e 1970. O que se observa é que, para além da predominância masculina no gênero, há também certo descuido em relação à divulgação de expressões femininas neste campo. Por exemplo, transitando entre a canção engajada e o *rock*, estava Teresa Paula Brito (1944-2003). Ela participou do duo The Strollers, ao lado de José Duarte, grande divulgador do *jazz* em Portugal. Eles gravaram dois discos compactos em 1967 e 1968, elegendando o *rock* e a música negra norte-americana como repertório. Numa época em que o ecletismo não era visto como ofensa, ela cantava em inglês e em português, gravando de “Para não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré) à “Chevrolet” (Larry Young).

Não se descarta igualmente o acirramento entre uma linguagem musical e poética mais tradicional da canção com a renovação trazida pelo *rock'n'roll*. Tampouco se pode esquecer que suas primeiras manifestações em Portugal, como em outros países, se deram através do *iê-iê-iê*, por vezes, meras versões adocicadas do original em inglês vertidas para a língua pátria. Tal ritmo mobilizou também novas relações de sociabilidade com a dança, com a moda e mesmo com os relacionamentos entre a juventude que passou a consumir este gênero. O *rock'n'roll*, a chamada pré-história do *rock*, muito mais vinculado ao entretenimento e ao ócio, não produzia um discurso rebelde, ao menos não para os parâmetros do discurso político engajado mais tradicional. Sua transição para o *rock and roll* e daí para o *rock* ou para uma “cultura do *rock*” possibilitou a constituição de um campo, que, mediante um recorrente processo de politização, foi se vinculando aos movimentos políticos e culturais que eclodiram, principalmente, após o ano de 1968, representando musicalmente grandes mudanças de ordem política e comportamental.³

Perceber estas capas sobrepostas da realidade social pode trazer outras leituras. Não seria possível o surgimento de um *rock* menos enlatado, não fosse a porosidade do *rock'n'roll* luso. Foi dessa cópia do congêneres inglês e norte-americano que se nutriu e se permitiu a inserção de determinadas nuances da cultura nacional. Portanto, o que se também quer dizer, é que a emergência do tema do *rock* não pode vir sob as amarras das premissas dos estudos sobre a canção engajada, por exemplo. Outro dado a se considerar é que a inserção do *rock* em Portugal foi acompanhada pelo desenvolvimento do *jazz* no país. Na documentação encontrada na Torre do Tombo, a censura exercida junto às publicações especializadas de música mostra que estes periódicos davam espaço ao *rock* e ao *jazz* e, estes, igualmente recebiam vetos da Censura pelo tema eleito.

No que concerne ao *rock'n'roll* em Portugal, havia alguma “permissividade” do Regime em relação ao gênero, apesar da preocupação trazida pelo aspecto moral e comportamental mais do que propriamente ao político, apesar do conteúdo político também estar presente nos primeiros. Autor de uma coletânea de absurdas e até mesmo anedóticas proibições presentes

no salazarismo, o jornalista António Costa Santos, ao tratar da censura de discos em Portugal, traz uma informação sobre a escuta do *rock* anglo-saxão: “O canto de protesto em línguas estrangeiras não era tão reprimido, estando a ditadura sossegada porque poucos eram os que percebiam as letras em inglês ou francês. Mesmo assim, cantores como Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez e outros da chamada *folk* americana não eram escutados com bons ouvidos pelo regime”.⁴

Havia igualmente uma reação por parte dos músicos mais engajados contra os símbolos inerentes ao *rock* anglo-saxão, tomado como símbolo do imperialismo, seja pelos seus aspectos mais plásticos, como musicais ou linguísticos. A chamada “canção de intervenção”, termo não de todo aceito pelos músicos, teve vários de seus expoentes em breves e iniciais participações no *rock*. Por exemplo, podemos destacar Luís Cília e José Jorge Letria.

Luís Cília, conforme depoimento ao autor⁵, lembrou que suas primeiras incursões e influências se deu pelo incipiente *rock'n'roll*, como nas canções de Elvis Presley, integrando, quando de sua vinda de Angola a Lisboa, o grupo musical Golden Boys, ao lado de Edmundo Silva e Luis Waddington. Chegou a participar de um programa de rádio intitulado “Domingo às 10”, na Rádio Renascença, interpretando temas do *rock'n'roll*, sendo um dos primeiros a interpretar o gênero em direto em Portugal. Por sua vez, José Jorge Letria, também a partir de 1964, integrou conjuntos de *rock'n'roll*, com um cancionário que vertia ao português as canções de grupos anglo-saxónicos. Em 1969, Letria gravaria “seu primeiro disco, *História de José-Sem-Esperança*, a convite de José Cid e com orquestração deste, acompanhado pelo Quarteto 1111”.⁶ Por outro lado, nos festivais de finais da década de 1960 e início da seguinte, em Portugal, estão presentes tanto a canção mais engajada portuguesa dos chamados cantores de intervenção, como igualmente as primeiras bandas de *rock and roll* portuguesas, já mais afeitas a um *rock* mais elaborado, desembocando comumente no *rock* progressivo.

A censura portuguesa em análise

A censura portuguesa contemporânea se ocupou do controle de textos e discursos dos mais diversos suportes que pudessem se contrapor ao *status quo* e aos preceitos ideológicos da ditadura portuguesa (1926-1974), em particular durante o chamado Estado Novo português (1933-1974). As proibições impostas pela Censura não atingiam unicamente o discurso emitido via textos, imagens ou sons, pois era recorrente a proibição das obras unicamente pelo seu autor ou autora, de antemão tomado enquanto inimigo do Estado e, portanto, passível de controle.

Os órgãos de censura foram acompanhando as transformações e variações da estrutura ditatorial na extensa ditadura portuguesa, reverberando as mudanças na política estatal, seja a partir de sua dinâmica nacional, como pelas determinações externas. O foco da ditadura em relação ao censurável guardava estreita relação com a oposição política e, portanto, acompanhava os movimentos e transformações de suas polícias políticas. O binômio censura-repressão foi recorrente neste largo processo histórico, mesmo nas décadas de 1960 e de 1970, inclusive pelo início da guerra colonial em 1961 e pelas diferentes reações nas colônias e mesmo em Portugal frente à política bélica do Governo autoritário de António Salazar. Portanto,

⁴ SANTOS, António Costa. *Proibido*. 7 ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2015, p. 129.

⁵ Entrevista concedida em 29 set. 2004, em sua residência, em Lisboa. Ver ainda o trabalho biográfico e de levantamento documental desenvolvido pelo pesquisador Leonardo Verde. Disponível em <http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/Page379.htm>. Acesso em 23 nov. 2015.

⁶ Centro Virtual Camões: *Letria, José Jorge Alves*. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php/?option=com_content&view=article&id=%202355>. Acesso em 23 nov. 2015.

neste contexto, os serviços censórios foram se adaptando para o controle de diversos grupos e movimentos de oposição inerentes ao operariado, à militância do Partido Comunista Português (PCP), à guerrilha e ao movimento estudantil, além da preocupação do regime com parte da própria elite e dos militares que vão se contrapor à Guerra Colonial.

Logo, nesse quase meio século de ditadura, não houve um controle homogêneo, pois as circunstâncias políticas e sociais determinaram adaptações e a aplicação de uma legislação censória para fazer frente à Imprensa e às manifestações artísticas. Na dita “primavera marcelista”, ou seja, quando do exercício do governo do primeiro ministro Marcelo Caetano, entre 1969 e 1974, de onde se esperava uma abertura política, houve igualmente dúvidas entre os censores quanto à nova configuração da censura. Para os produtores da cultura também não ficaram claros os novos limites dessa “censura” que trouxe a nomenclatura de “exame prévio”.

Até o início de 1972, não era exercida a censura prévia dos discos em Portugal, assim, os discos denunciados como subversivos eram apreendidos nas lojas, o que provavelmente fazia com que as casas discográficas exercessem uma autocensura para evitar prejuízos financeiros com trabalhos que pudessem atentar contra a política, a moral e os “bons costumes” defendidos pelo regime salazarista. Há que se sublinhar que ao se tratar da indústria fonográfica portuguesa, estamos lidando com um mercado incipiente e reduzido frente a outros casos nacionais, como é o caso da complexa e expressiva indústria fonográfica brasileira.

Nessa nova fase da censura portuguesa, o governo utilizava o eufemismo do termo “exame prévio”, ao passo que nos documentos internos e/ou confidenciais era muito definida sua ação censória, como se observa na Circular 26 - DGI, de 19 de fevereiro de 1972, enviada à Rádio Triunfo e Discos Alvorada: “Em 28 de Janeiro de 1971, enviei a V. Exa. o ofício confidencial n. 36-DGI/G, em que dava conta de que “resulta expressamente das leis em que deve ser vedada a edição ou radiodifusão de canções ou outras formas musicais que, pelo seu conteúdo e objectivos, ou em face das circunstâncias em que foram compostas, possam pôr em causa interesses legalmente protegidos”.⁷

Nesse mesmo esclarecedor documento, o Director Geral da Informação explicita as proibições relacionadas às canções:

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



- h) as que se propuserem divulgar factos ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;
- i) as que em geral, não pudessem ser apresentadas em espetáculos públicos sem risco do decoro, da moral, do respeito devido às instituições autoridades e ao bom nome e prestígio do País.⁸

Por conseguinte, não eram exíguas as exigências a serem cumpridas. Ao se escrutinar tais proibições percebe-se o quanto o *rock* poderia ser enquadrado na interdição legal. Uma significativa parcela do seu cancionário se valia justamente de tais embates e era acusado de forma recorrente de praticar ataques ao decoro, de ser obsceno, de valer-se do riso e do escárnio, o que era considerado um ultraje aos regimes autoritários. Acresça-se a este índice acima a subjetividade inerente àqueles que examinavam os textos, no caso, os censores e as censoras.

Portanto, às exigências legais se somavam particularidades pessoais dos censores, sejam de cunho intelectual, religioso (sendo que alguns deles pertenciam ao clero) ou político. A exemplo do caso brasileiro, a censura portuguesa buscava dar uma imagem de mero cumprimento da legalidade e aos censores cabiam o rotineiro cumprimento do texto legal. Por outro lado, a cúpula do poder ditatorial também podia atribuir rigor não à Lei, mas ao exercício do censor. Em seu livro *Depoimento*, publicado no Brasil em 1974, para onde fugiu o último primeiro ministro da ditadura, Marcelo Caetano, assevera sobre tal questão: “Este problema da censura é, porém, dos mais difíceis de resolver satisfatoriamente. Pode a lei definir as matérias proibidas, as permitidas e as de publicação condicionada por visto em exame prévio: a lei é executada por homens e estes têm os seus critérios de interpretação. Uns apreciam de uma maneira, outros de outra. Por mais instruções que se emitissem, nunca se evitou a existência de certo arbítrio dos censores”.⁹ Logo, o responsável pela dita “primavera marcelista”, que imprimiria uma abertura política à ditadura salazarista, aqui delega aos censores a responsabilidade pela legislação criada em seu governo.

A censura no campo da canção esteve presente desde o início da ditadura portuguesa. Porém, sua maior inserção na vida do país se dá justamente a partir da década de 1960, concomitante ao *rock’n’roll*, ao fenômeno dos Beatles e dos Rolling Stones e à cultura do rock, propriamente dita. Soma-se ao cenário musical o advento da televisão, dos movimentos contraculturais, do ativismo político de oposição às ditaduras, dos ventos trazidos pelo Maio de 1968, e do acelerado desenvolvimento da indústria cultural. Em meio a esta efervescência a canção teve um papel fundamental tão logo percebido pelas ditaduras, o que se traduziu num maior controle da produção discográfica. Apesar deste controle, a circulação clandestina de discos e fitas cassetes com canções proibidas, a exemplo do que acontecia com os livros, também foi usada como estratégia recorrente.

A década de 1960 e o início da década seguinte foram laboratórios de novas experiências sociais, em particular, potencializadas por uma forte agitação cultural nos anos de 1968 e 1969, que encheram o mundo ocidental de “som e fúria”.¹⁰ Nesse ambiente, o *rock* teve um papel tão importante junto aos movimentos contraculturais e revolucionários que, em 1969, um fragmento de uma canção de Bob Dylan inspirou o nome da organização radical ligada à SDS (*Students for a Democrat Society*), denominada *Weatherman*. Um ano mais tarde, inúmeros “atentados à bomba em Nova Iorque contra os escritórios de grandes corporações (IBM, Mobil Oil) levam a

⁸ IAN/TT, SNI/Censura, caixa 4610.

⁹ CAETANO, Marcelo. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Record, 1974, p. 73.

¹⁰ MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p.106.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 14.

¹² *Idem, ibidem*, p. 108.

¹³ FABRA, Jordi I. *Historia de la música rock*. Del underground al glam rock. v. 2. Barcelona: Unilibro, 1978, p.7.

¹⁴ A baixa produção acadêmica sobre o tema, observada em 2009, teve um expressivo incremento nos anos posteriores, sendo encontrados novos estudos, tanto em Portugal, como também no Brasil. São os casos, entre outros, dos estudos de ANDRADE, Ricardo Miguel Bernardes. *Os cânticos mágicos dos peregrinos do som: o rock 'sinfônico/progressivo' na senda da autonomização dos estilos do rock em Portugal na década de 70"*. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais – variante de Musicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012, TAVARES, Paula Maria Guerra. *A instável leveza do rock: gêneros, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal de 1980 a 2010*, Tese (Doutoramento em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011; ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970/1985*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Assis, Assis, 2015.

¹⁵ Por exemplo, o *Revolucionibus*, do crítico musical James Anhanguera, autor do original livro *Corações Futuristas: notas sobre música popular brasileira*, publicado em Lisboa em 1978. Anhanguera escrevia crítica musical no *Musicalissimo*, em Portugal. Em seu site, por sua vez, mesclam-se textos sobre a história do rock, da contracultura ou temas como o irrepitível Festival de Vilar de Mouros, de 1971.

¹⁶ Prefácio de António Manuel Ribeiro ao livro de DUARTE, Aristides. *Memórias do rock português*. Reproduzido e disponível em <<http://cavaloadlo.blogs.sapo.pt/147498.html>>. Acesso em 13 jan. 2009.

assinatura de outra facção terrorista que se intitula *Força Revolucionária # 9*, nome derivado de uma canção dos Beatles, *Revolution # 9*".¹¹

Em 1970, o filósofo Tom Wolfe, um dos criadores do chamado *New Journalism*, já falava que aquela seria a "década do eu", o que representaria os estertores do *Flower and Power*. Tal discurso foi reforçado no mesmo ano pelo conhecido depoimento de John Lennon em entrevista à revista *Rolling Stone*: "O sonho acabou. E não estou falando só dos Beatles. Falo é dessa transa de 'geração'. Acabou e temos de encarar a chamada realidade".¹² Por outro lado, estas mudanças não são obviamente restritas ao caso norte-americano: "La música de toda una década va a comenzar a fraguarse en el último año de la anterior, 1969, pero esa música no surgirá como continuidad, sino como ruptura, como nuevo punto de partida y por tanto como absoluta revisión de pautas y formas en el contexto del rock".¹³

O rock, a censura e a repressão

Não há uma significativa produção acadêmica sobre a história do rock português, do psicodelismo, entre outros temas da contracultura em Portugal.¹⁴ Com o advento dos blogs¹⁵ tais lacunas foram sendo preenchidas por inúmeros trabalhos que alternam leituras de profundidade analítica com emissões de opiniões não tão rebuscadas, mas não menos interessantes. Outro dado é que alguns destes sites hospedam inúmeros discos que não haviam sido relançados em *compact disc* e tais iniciativas possibilitam a redescoberta das primeiras bandas de rock portuguesas, entre outras raridades discográficas.

Para além dos blogs há que se referir o livro *Memórias do rock português* (2004), de Aristides Duarte. No prefácio desta obra, António Manuel Ribeiro, ex-integrante do UHF, traz uma breve bibliografia do rock e da música popular portuguesa:

Memórias do Rock Português vem completar a amostragem da nossa música popular iniciada com "Escritica Pop" (Ed. Assírio & Alvim, 1982, com reedição em 2003), de Miguel Esteves Cardoso; "A Arte Eléctrica de Ser Português – 25 Anos de Rock'n Portugal" (Ed. Bertrand, 1984), de António A. Duarte; "Musa Lusa" (Ed. Hugin, 1997), de Jorge Lima Barreto; "Os Melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa" (Ed. Jornal Público, 1998), de vários autores; e "Música Ligeira Portuguesa" (Ed. Círculo de Leitores, 1998), de Luís Pinheiro de Almeida e João Pinheiro de Almeida.¹⁶

Temas como a paternidade do "rock nacional" ou do "rock português" são frequentes em inúmeros trabalhos, e a busca do marco fundacional levou alguns autores a atribuir seu surgimento a Rui Veloso ou a uma criação anterior de José Cid. As origens deste gênero nos grupos da década de 1960 provocaram igualmente debates recorrentes. O fato é que esta questão também foi objeto de outras querelas sobre as origens de outros "rocks nacionais", como no Brasil, Argentina e Espanha, que, embora vivessem realidades distintas, apresentaram estéticas (musicais e comportamentais) muito similares e que carecem de uma melhor observação com um viés comparativo.

Outro dado a ser considerado é que nem sempre eram tão amistosas as relações entre os músicos da música popular portuguesa mais engajada com os músicos do rock. Estas centelhas podem ser observadas até mesmo

nas opiniões contrastantes presentes numa das mais importantes publicações sobre música daqueles anos, a revista *MC – Mundo da Canção*. Neste periódico, alternam-se críticas ao *rock* e sua relação com o “imperialismo norte-americano” com matérias que saudavam o gênero musical. São também habituais os textos de críticas ao *rock* mais comercial em oposição ao “*rock* mais crítico”, como as produções de Joan Baez ou Bob Dylan. Tais conflitos eram característicos do período e muitas vezes refletiam os debates em torno da “utilidade do cantar”, da obrigatoriedade dos músicos em expressarem a realidade política autoritária em que se vivia. Portanto, nesta contenda, sendo a “canção uma arma”, não usá-la nos “combates” era contribuir para a manutenção do regime. Sendo o *rock* uma das expressões de uma juventude que se transformava desde a década de 1950, e que era caudatária de mudanças comportamentais, exigir tal comprometimento, era muitas vezes visto também como um exercício de poder.

Outra publicação que se ocupava da música na década de 1970 era o *Musicalíssimo*. No arquivo da censura portuguesa encontram-se inúmeros processos com cortes de textos desta publicação. Por exemplo, na edição de maio de 1973, um artigo sobre cultura *underground* teve trechos proibidos por se reportar ao “tio Nixon” ou por trazer a tona o tema da Guerra do Vietnã.¹⁷ O mesmo periódico teria outro veto¹⁸, desta vez integral, no artigo “John Sinclair contra a kultura”, de Sérgio Fernandes, em que o autor tratava de assuntos como a contracultura e a nova esquerda. No mês seguinte haveria outro corte total na matéria “O novo LP de Joan Baez”.¹⁹ O texto “O regresso de Eva”, sem autoria, teve vetos parciais²⁰ porque abordava um tema muito caro aos movimentos contraculturais e pouco aceito pelas ditaduras: a liberdade sexual. Como nos escritos do dramaturgo Julian Beck, a reportagem versava sobre a relação sádica que existiria entre dominantes e dominados e como isso se relacionava ao exercício da tirania. Outra censura integral²¹ relativa ao *rock* e à contracultura se refere ao escrito “Dylan entre Goldwater e Johnson”. Neste texto são expostas as críticas de Dylan à sociedade americana e sua forte influência nos circuitos universitários. Destarte, estes exemplos demonstram que a censura não interditava unicamente os discos que infringissem as leis, mas também as matérias publicadas nos periódicos portugueses.

A documentação da censura discográfica, literária e da imprensa portuguesas apontam que os movimentos contraculturais, aí incluídos segmentos do *rock*, também foram objeto de atenção do regime ditatorial, e inclusive de críticas da própria sociedade civil. Parte deste discurso político direto ou transfigurado foi controlado de forma diversa, desde a proibição do livro *Contre-révolution et révolte*, de Herbert Marcuse, até a proibição de letras musicais de José Castro, que comporiam o primeiro álbum da banda Petrus Castrus, intitulado *Mestre* (1973), e o segundo disco, *Ascensão e queda*, que só seria gravado em 1978, em meio a alterações nas letras, negociações e mesmo um confisco do disco pela censura.

No caso do paradigmático livro de Marcuse, a Direção Geral de Segurança emitiu uma circular confidencial aos chefes de postos desta polícia com a seguinte informação: “se encontram proibidas de circular no País, as publicações abaixo indicadas, pelo que se deve proceder a apreensão de todos os exemplares que foram encontrados”.²² Em meio a estes figurava a obra citada, entre outras de cunho político, como *Pedagogia do oprimido*, do educador brasileiro Paulo Freire, ou *O Vietname*, de Gerard Chauoat e Alain Bertrand. Nesta se destaca o tema da guerra, um dos assuntos proibidos de

¹⁷ IAN/ TT, SNI/ Censura, IGAC, caixa 209, *Musicalíssimo*, n. 31, prova 6, 28 maio 1973.

¹⁸ IAN/ TT, SNI/ Censura, IGAC, caixa 229, *Musicalíssimo*, prova 11, abr. 1973.

¹⁹ IAN/ TT, SNI/ Censura, IGAC, caixa 243, *Musicalíssimo*, prova 15, 23 maio 1973.

²⁰ IAN/ TT, SNI/ Censura, IGAC, caixa 243, *Musicalíssimo*, n. 1833, 17 fev. 1973.

²¹ IAN/ TT, SNI/ Censura, IGAC, caixa 141, *Musicalíssimo*, prova 2, n. 24, 10 abr. 1973.

²² Centro de Documentação 25 de Abril, Coimbra, ref. documento: Circular-confidencial, n. 12427, 30 maio 1973, DGS.

²³ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 539, processo n. 5, 17 mar. 1971.

²⁴ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 261, 17 maio 1973.

²⁵ CI(1) 5305, NT 1311, Arquivo da Pide/ DGS, Serviços Centrais, Processos Coletivos.

serem musicados em inúmeras ditaduras. Seja como for, embora houvesse tal interdição, a guerra foi *leitmotiv* de inúmeras canções, principalmente na área do *rock*.

Na documentação do Serviço Nacional de Informações, em particular na documentação da Direção dos Serviços de Espectáculos é possível ter uma ideia do alcance da Censura. Afinal, todos eram obrigados a requerer autorização para realizar qualquer espetáculo musical, tais como agrupamentos do Exército, restaurantes, jardins de infância, escolas, clubes recreativos, embaixadas, bares de hotéis, centros religiosos, entre outros. Em particular, o arquivo da Inspeção Geral de Actividades Culturais (Igac) da censura portuguesa também guarda inúmeras passagens sobre a censura ao *rock* português. Em 1971, uma comissão de alunos concluintes do Liceu Camões organizou um evento que contaria com canções de inúmeros músicos da música popular portuguesa e de grupos de *rock*, entre estes, os Beatnicks, Quarteto 1111, Sindicato, Base (que interpretaria "Want to know", do Jettro Tull) e Chinchilas (com "Speed king", do Deep Purple). De todas as canções enviadas à censura prévia para a aprovação do espetáculo, seriam proibidas "Há de nascer uma rosa" e "Paz, ó gentes", ambas do grupo Intróito. Finalmente, a censura aprovaria o espetáculo para maiores de 12 anos de idade.²³ Na documentação do mesmo setor também se encontra um pedido de liberação do *show Ensaio rock*, encaminhado por Antonio Manuel Pereira Alves. No roteiro foram vetadas algumas palavras por razões políticas e morais, tais como "U.S. Army", "pênis" ou "testículos".²⁴

Observa-se na documentação da censura, como na referente ao *rock*, que a atividade censória era exercida direta e indiretamente em diferentes expressões artísticas e da comunicação: livros, jornais, revistas, cartazes, discos, espetáculos e festivais, emissão radiofônica, televisão e cinema. Alguns dos músicos do *rock* também aparecem referenciados na documentação da Pide/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança), a polícia política portuguesa que realizava ações de cunho repressivo e de vigilância política. No caso, encontramos documentos nos Serviços Centrais do órgão numa documentação intitulada "Processos coletivos", principalmente relativos a espetáculos musicais observados por agentes da Pide e informantes, como nos concertos de fins da década de 1960 e princípios de 1970, que reuniam diferentes gêneros musicais, como a música folclórica, a canção engajada, o *rock*, o fado, o *jazz*, inclusive com atrações internacionais.

Na documentação da mesma polícia política se acha presente um documento²⁵ sobre o Festival Pop ocorrido em agosto de 1970, no Estoril, na grande Lisboa. Neste dossiê, encontram-se uma série de recortes de matérias jornalísticas nacionais e estrangeiras que denunciaram as ações repressivas da polícia portuguesa ao evento. Em razão de alguns tumultos, a polícia reagiu violentamente, usando cassetetes e cachorros contra o público. Segundo a matéria do jornal *Portugal Socialista*, de novembro de 1970, até o Governo teria criticado a ação, uma vez que havia a informação de que estaria presente no Festival até mesmo a filha de um Secretário de Estado. Por sua vez, o *Espresso*, de Roma, de 13 de setembro de 1970, informou da morte de seis pessoas, da prisão de centenas de pessoas e de inúmeros feridos, inclusive da alta burguesia nacional e ligada ao Regime. Como havia censura, não foi possível precisar o número de vítimas das agressões da polícia e nem se houve de fato alguma vítima fatal.

No mesmo dossiê, há um documento do Chefe da DGS dirigido ao

diretor geral da DGS, com informações sobre o grupo de *rock* Quarteto 1111 e, particularmente, a respeito de seu integrante José Cid. A menção ao músico se deve ao fato dele ter sido o organizador do festival de música mencionado, na área campal da Escola Salesiana do Estoril, que não chegou a acontecer, não autorizado pelo regime, apesar de contar com o apoio oficial da Junta de Turismo da Costa do Sol. Segundo o policial informante, havia jovens: “*hippies* e toda uma amálgama de farrapos humanos, vindos dos mais variados pontos do país [...] Evidenciou-se, no meio deste pandemônio, o famoso Pe. Fanhais”.²⁶ Além do Quarteto 1111, estavam na programação os Chinchilas, Psico, Objectivo, e os cantores engajados Padre Fanhais, José Jorge Letria e Ruy Mingas.

Segundo uma publicação oficial da Câmara Municipal de Cascais, “além do organizador do festival, o Quarteto 1111, dava-se como garantida a presença de Os Chinchilas, Os Sindikato, Os Psico, Ruy Mingas, Padre Fanhais, Samuel e Os Bárbaros. A lista dos participantes crescia todos os dias e chegou a incluir os belgas Wallace Collection”.²⁷ A Junta de Turismo da Costa do Sol acabou por assumir a culpa pela não realização do festival porque não havia pedido a autorização formal para a censura. Contudo, como foi devidamente esclarecido,

*Poucas pessoas terão acreditado nesta explicação e não será grande desacerto afirmar que o problema não estava na licença mas sim nas notícias que chegavam a Portugal sobre os festivais pop que nesses anos estavam a ter lugar nos Estados Unidos da América, Woodstock, Ilha de Wight, em Inglaterra, etc. [...] O Woodstock português teria lugar um ano depois, em 1971, não no Estoril mas em Vilar de Mouros. Para alguns tal só foi possível porque as autoridades não quiseram ver repetidas na imprensa internacional imagens semelhantes às que tinham sido tiradas no Estoril em 1970 e optaram por vigiar mas não intervir.*²⁸

Desta vez, como é explicitado acima, o Festival de Vilar de Mouros²⁹ aconteceria, em 1971, com um público aproximado de 30 mil pessoas, e reunindo na Programação músicos de renome internacional, como Elton John e Manfred Mann, além de bandas portuguesas de *rock* como o Pop Five Music Incorporated, Quarteto 1111, Pentágono com Paulo de Carvalho (que estava na programação, mas não cantou, insatisfeito com o tratamento dispensado aos artistas nacionais pela organização³⁰), Psico, Bridge, Sindicato, Contacto, Os Celos, Objectivo, como se depreende do cartaz do festival, incluindo ainda o som oficial de Amália Rodrigues e do bailado Verde Gaio, e a música erudita de António Victorino de Almeida. A primeira edição do festival data de 1965, sem o mesmo impacto e público, ao passo que a segunda, de 1968, de maior relevo, reuniu opostos musicais e políticos, como, de um lado, a Banda da GNR (Guarda Nacional Republicana) e grupos folclóricos, e, de outro, José Afonso³¹, Carlos Paredes e Adriano Correia de Oliveira, os três últimos, importantes músicos da oposição política.

Novamente a DGS mobilizou seus agentes e informantes e produziu cáusticos e detalhados informes sobre o festival. Num documento distribuído diretamente à Presidência do Conselho, ao Ministério do Interior e ao Ministério da Educação, novamente se registra a indignação dos agentes com questões morais, como na noite em que atuou Elton John: “Na noite de 7 estavam muitos milhares de pessoas e muita gente dormiu ali mesmo, embrulhada em cobertores [...] na maior promiscuidade.”³²

²⁶ IAN/ TT, CI(1) 5305, NT 1311, Arquivo da Pide/ DGS, Serviços Centrais, Processos Coletivos. Documento da DGS de Cascais endereçado à DGS de Lisboa, sob n. 83/970-SI, de 28 ago. 1970. O Padre Fanhais em questão é um dos cantores de intervenção mais populares, ex-padre e militante de longa data.

²⁷ HENRIQUES, João Miguel (coord.). *Cascais: território, história, memória – 650 anos*. Cascais: Cercica, 2014, p.194.

²⁸ *Idem, ibidem*, p.195.

²⁹ Para maiores informações sobre os festivais de Vilar dos Mouros, ver ZAMITH, Fernando. *Vilar de Mouros: 35 anos de festivais*. Porto: Afrontamento, 2003.

³⁰ Entrevista com Paulo de Carvalho: 14. episódio da série *Estranha forma de vida: uma história da música popular portuguesa*, RTP 1. Jaime Fernandes (direção), João Carlos Callixto e Viriato Teles. 2011, Duração: 30 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MYRUMHfokSM>>. Acesso em 3 jul. 2015.

³¹ Carlos Paredes (1925-2004), em razão de suas supostas ligações com o Partido Comunista Português, através de uma célula no Hospital de São José, onde trabalhava como escriturário, foi preso e condenado a 20 meses de prisão. José Afonso (1929-1987), por sua vez, foi preso por alguns dias em 1971 e 1973, igualmente por suas atividades políticas e por seu papel protagonista entre os músicos de oposição ao regime. Ver FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Unesp-Assis, Assis, 2006, p. 168 e 182.

³² IAN/ TT, CI(1) 5305, NT 1311, Arquivo da Pide/ DGS, Serviços Centrais, Processos Coletivos. Informação n. 226, de 26 ago. 1971.

³³ IAN/TT, DGCPE, SEIT, Serviço de Festivais, caixa 534, n. 450/ DGCPE/ SF, 1972.

³⁴ SNI/ Direcção Geral de Espectáculos/ Filmes censurados, caixa 460, n. 10773, 1973.

³⁵ SNI/ Direcção Geral de Espectáculos/ Filmes censurados, caixa 482, n. 12975, 1970.

³⁶ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 457, 16 abr. 1974.

³⁷ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 457, 16 abr. 1974.

Como afirmado anteriormente, a proximidade entre parte dos músicos do *rock* com os do *jazz*, também encontrou eco na repressão política portuguesa. Na mesma documentação consultada, estão presentes relatórios sobre as edições do Festival Internacional de *Jazz* de Cascais. Sua primeira edição, de 1971, contou em seu programa com grandes nomes do *jazz*, como Miles Davis, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon, Ornette Coleman. A maior polémica do evento envolveu o contrabaixista norte-americano Charles Edward Haden (1937-2014), por ter dedicado a música “Song for Che” aos revolucionários africanos que lutavam contra a dominação portuguesa em África. Isso o levou à prisão pela DGS e a um interrogatório junto ao FBI, em seu país. O fato é que na edição seguinte, em 1972, a documentação oficial revela o receio do regime com bandas de *jazz* “ligadas a movimentos políticos de esquerda”, segundo informe do Diretor da Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos (DGCPE) em alerta ao seu superior, o Secretário de Estado da Informação e Turismo (SEIT).³³

No já citado acervo do Igac, encontra-se uma volumosa documentação relativa à censura cinematográfica. Realizamos um levantamento dos musicais analisados pelos censores, entre eles, alguns que se relacionam ao *rock*. Por exemplo, apesar do estrito e rigoroso controle com temas que se valessem da simbologia e da história cristã, o filme *Jesus Cristo superstar*³⁴, dirigido por Norman Jewison, é aprovado sem cortes em 1973, sendo enquadrado como gênero “ópera *rock*” pelos censores. Não teve o mesmo desfecho o documentário *Woodstock*³⁵, dirigido por Michael Wadleigh, enquadrado como gênero “musical” e proibido integralmente em 1970.

No que concerne à censura discográfica, destacamos o caso do grupo de *rock* *Petrus Castrus*, sendo que se encontra no arquivo da Torre do Tombo um processo enviado pela discográfica Sasseti pedindo a autorização para gravações de seu disco, assim como de outros músicos, como José Cheta e José Jorge Letria. Foram enviadas à censura quatro canções do grupo e de autoria de José de Castro: “Para casa de metro e meio ou Seis e meia da tarde”, “Homem nacional”, “As aranhas” e “A bananeira”. Tal pedido dá entrada na censura no dia 10 de abril de 1974, apenas duas semanas antes da *Revolução dos Cravos*. Em resposta à solicitação de gravação destes discos, o chefe da Repartição da Informação Audio-Visual (RIAV) da censura assevera: “lidos atentamente os poemas, entendeu-se superiormente que apenas poderão ser musicados os seguintes: “Homem nacional” – todo o poema [...] A bem da Nação. Lisboa, 16 de abril de 1974”.³⁶ O censor não se ocupou da melodia, mas exclusivamente das letras, como era usual, e, para justificar os cortes, ele especifica em outro documento: “Para casa de metro e meio ou Seis e meia da tarde... Nada a opor. Homem nacional... Este poema, bizarro na sua construção é uma crítica frontal aos nacionalismos externos, parece-nos tratar-se de uma crítica frontal ao caso português. Não me parece de divulgar. As aranhas... Embora de interpretação um pouco dúbia, julgamos nada opor. A Bananeira... Nada a opor”.³⁷ No mesmo processo, a letra de “Homem nacional”, de José Castro, está anexa e em quatro estrofes faz uma crítica às injustiças sociais causadas em nome da nação e assevera que o homem nacional vilipendiado sofre com as agruras que não têm limites geográficos. Além disso, o compositor aborda outro tema banido – a guerra colonial: “Segue-se a guerra nacional/ E vai o homem nacional/ Com sentimento nacional/ Bater no internacional [...]”. Com a proibição de “Homem nacional”, ao invés de compor um compacto duplo, com as

quatro canções, é gravado um simples, com a canção “A bananeira” no lado A e “Seis e meia da tarde”, no lado B, pela Guilda da Música, em 1974.

O primeiro disco do grupo, intitulado Mestre, já havia sido proibido no ano anterior, quando trazia canções a partir de poemas de Bocage, Alexandre O’Neill, Manuel Bandeira, Ary dos Santos, Fernando Pessoa, António Cena e Sophia de Mello Breyner Anderson. Segundo o parecer da censura, entre as canções proibidas deste disco estavam:

Saudades do Rio Antigo – Poema de Manuel Bandeira, não é de musicar; S.A.R.L. – poema de Ary dos Santos – Trata-se de crítica torpe ao capitalismo. E como não faz qualquer distinção, julgo que não é de musicar; [...] Pátria Amada – de José de Castro – De conceitos negativistas é crítica frontal à ordem estabelecida. Não me parece de publicar; [...] História do azul ultramar – Poesia de António Cena – Trata-se de meia dúzia de linhas de prosa rítmica, e que nada teríamos a opor. Mas ligando o título à última linha onde se diz: “Diz-se que o único vestígio do seu desaparecimento é a cor do mar” talvez a designação para uma interpretação menos dúvida fosse “História do Azul do Mar”.³⁸

Apesar da proibição expressa no parecer, encontrado na documentação alocada na Torre do Tombo, o disco viria a ser gravado, segundo Andrade, pelos contatos existentes entre um dos integrantes do grupo e a censura: “A relação de proximidade familiar entre Pedro Castro e Pedro Pinto, Secretário de Estado da Informação e Turismo entre 1973 e 1974, foi fundamental para a elaboração de novo despacho que autorizava a edição de Mestre”.³⁹ Havia, obviamente, possibilidades de negociação entre as casas discográficas e músicos envolvidos com a censura. Apesar disso, a documentação oficial não aclara tais processos, embora haja anotações do chefe superior nos pareceres, aprovando um ou outro caso vetado. Por outro lado, esta não era a regra. Havia sugestões de cortes em fragmentos das canções e mesmo de substituição de palavras nas letras musicais. Isso dependia de uma série de elementos, como a predisposição do órgão censório para com os músicos, o contato pré-existente destes com algum funcionário da censura, entre outros. Alguns músicos, como os chamados cantores de intervenção, eram observados com maior acuidade pelos censores e isso dificultava a liberação de canções proibidas.

Ainda no que concerne à gravação de Mestre, afirma o mesmo autor: “É o próprio carácter satírico das letras, cuja combinação visava a crítica ao regime político instalado em Portugal, que provoca a interrupção da edição do disco entre Outubro e Dezembro de 1973, a partir de um despacho da Comissão de Exame Prévio que a interdita, tal como tinha acontecido com o 1º LP do Quarteto 1111 em 1970”.⁴⁰

Neste caso, Andrade cita outro documento da censura, quando o disco intitulado Quarteto 1111, do grupo de rock homônimo, é retirado das lojas pela Comissão de Censura. Portanto, como ainda não havia sido reformulada a legislação, que a partir de 1972 passou a exigir o “exame prévio” das letras, o disco foi gravado, prensado, distribuído e logo depois confiscado nas lojas pelo regime. Numa entrevista para um documentário televisivo, José Cid, integrante do grupo, fala sobre esse episódio:

O 1111 é um grupo muito original e que sofreu na pele muita coisa, a perseguição do regime... O nosso primeiro álbum é todo silenciado, todo, nosso primeiro álbum é gravado durante o ano de 1969. E no princípio de janeiro de 1970 o álbum do



³⁸ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 457, 19 abr. 1973. Destaque para o poema do brasileiro Manuel Bandeira, Saudades do Rio antigo (Vou-me embora pra Pasárgada), cujos versos foram musicados pelo grupo, ainda que não integralmente.

³⁹ ANDRADE, Ricardo Miguel Bernardes, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Entrevista com José Cid: 14. episódio da série “Estranha Forma de Vida, op. cit.

⁴² IAN/TT, SNI/ Censura, Igac, 79-SCR/ RIAV/DGI, n. 2102, 5 mar. 1974.

⁴³ Não foram encontrados registros na Pide/ DGS sobre o poeta João Apolinário, o que não quer dizer que ele não tenha sido fichado, visto que parte do material foi extraviada e outra destruída.

⁴⁴ Pasta 20-K-6-286, Arquivo do Deops, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁴⁵ APOLINÁRIO, João. *25 abril 1974: Portugal, Revolução modelo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

⁴⁶ Depoimento prestado ao autor por meio de correspondência eletrônica em jun. 2004 e pessoalmente em jun. 2013.

⁴⁷ Canção regravaada pela banda brasileira RPM, com grande êxito comercial no LP *RPM ao Vivo*, Epic/CBS, 1986. De acordo com o *site* oficial da Sony, atual proprietária dos fonogramas da antiga CBS, de 1986 até hoje o disco vendeu cerca de 2,7 milhões de cópias.

*Quarteto 111 sai, é um álbum conceptual, bi-conceptual, e é imediatamente engavetado, porque abordava a ideia e o problema da imigração e do colonialismo, o que completamente eram tabus. Portanto, o álbum é engavetado, é retirado das bancas.*⁴¹

Retirado de circulação em 1970, a empresa discográfica voltaria a encaminhar o disco para aprovação em 1974, desta vez já sob a legislação do “exame prévio”. O parecer⁴² em resposta à casa discográfica Valentim de Carvalho, de 5 de março de 1974, poucos dias antes da queda da ditadura portuguesa, que aconteceria com a Revolução dos Cravos no 25 de abril daquele ano, dava conta de que, das onze letras de canção, nove “Não pode[m] ser divulgado[as]”; e, quanto a “Maria negra”, a decisão indicava que “pode ser musicado[a] à exceção da 5ª e última quadra”. Portanto, com o fim da censura, não houve sequer tempo para um pedido de reconsideração ou negociação da Valentim com a direção do órgão censório..

Enfim, a censura a que estiveram submetidos os músicos portugueses também foi vivida por alguns deles em outros países. Além disso, os problemas dos músicos engajados portugueses não se resumiam aos embates com o controle censório, mas igualmente com a repressão política. Da área da imprensa e da cultura, o jornalista, crítico teatral e poeta português João Apolinário (1924-1986)⁴³, durante seu longo exílio no Brasil, foi fichado pela polícia política brasileira, em cujo prontuário constava a informação: “jul./ago. 1978 – Dops – ref. correspondente do jornal *Leia* – em Portugal”.⁴⁴ Apolinário, antes de partir de Portugal em 1963 já era um poeta conceituado e durante seu exílio teve alguns de seus poemas musicados e gravados. Atuando como jornalista também escreveu o livro *25 abril 1974: Portugal, revolução modelo*, resultado de uma coletânea de reportagens escritas sobre o 25 de abril português para o *Última Hora*, de São Paulo, durante sua estada em setembro de 1974 em Portugal, para onde foi na qualidade de enviado especial. Ele dedicou essa obra: “aos poetas do meu país que não traíram a juventude e que tornaram o seu ‘Canto livre’ uma arma contra o fascismo”.⁴⁵

Alguns de seus poemas foram gravados com grande êxito pelo grupo *Secos & Molhados*, formado por seu filho, o também português João Ricardo, junto com os brasileiros Ney Matogrosso e Gerson Conrad. De acordo com João Ricardo⁴⁶, as letras foram extraídas de livros de seu pai e não compostas especialmente para as canções. Apolinário também teve os seguintes poemas musicados pelo grupo: no LP de 1973, “Amor” (“Leve como leve pluma/ muito leve leve pausa”...) e “Primavera nos entes” (“Quem tem consciência para ter coragem/ quem tem a força de saber que existe/ e no centro da engrenagem/ inventa a contramola que resiste”); no segundo disco da banda, de 1974, “Flores astrais”⁴⁷ (“Todas as cores/ e outras mais/ procriam flores astrais/ um verme passeia/ na lua cheia”) e “Angústia” (“Agonizo se tento/ retomar a origem das coisas/ sinto-me dentro delas e fujo”). Com referências da cultura portuguesa e brasileira, do *rock* progressivo, das mudanças comportamentais e da contracultura, o *Secos & Molhados* foi umas das mais ricas experiências estéticas no campo da música luso-brasileira, apesar de, infelizmente, ter sido também uma das mais efêmeras.

O caso Sérgio Godinho

Um dos artistas mais renomados da canção portuguesa é Sérgio

Godinho. Sua trajetória artística comumente se vincula à canção moderna portuguesa e não ao universo do *rock*. Contudo, tanto sua atividade teatral, como sua produção musical, guardam estreitas relações com o *rock*. Ele esteve exilado na Suíça a partir de 1965 para fugir do serviço militar em Portugal. Estudou Psicologia em Genebra, sendo aluno de Jean Piaget, dois anos depois foi para a Holanda e em 1969 já estava em Paris no elenco da peça *Hair*.⁴⁸ Como o próprio músico asseverou: “Estive no Maio de 68 em Paris e fui escolhido em 1969 num *casting* para o *Hair*”.⁴⁹ A estética presente em *Hair* igualmente encontra paralelo com as experiências do *rock* e de seu entorno. Expressão deste novo cenário é o álbum *Tommy*, do The Who, uma ópera *rock* seminal: “‘Tommy’ creó una estética musical, como ‘Hair’ lo hizo en el teatro, y a partir de ella comenzaron también a cambiar no pocas cosas sumamente trascendentes para el *rock*”.⁵⁰

Com essa experiência teatral e por falar português, Sérgio Godinho foi convidado para viajar com o grupo teatral *Living Theatre* para o Brasil. Em 1971, durante a ditadura militar brasileira, acusado de porte ilegal de drogas, todo o grupo foi preso em Minas Gerais, o que levou a um movimento internacional⁵¹ pela libertação do grupo, do qual fazia parte a esposa de Sérgio Godinho, Shila⁵², e seus dois líderes Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926-2015). Sobre a questão, o depoimento de um dos três integrantes brasileiros do grupo, Ilion Troya, é esclarecedor:

*Éramos onze homens e quatro mulheres, os que havíamos sido “flagrados” em casa, enquanto trabalhávamos nos nossos projetos. A confusão foi grande. Alguns membros do Living chegaram de Belô momentos depois, e também a filha de Julian e Judith, de 4 anos, Isha Manna e a sua babá, mas foram barrados pelos policiais. Julian e Judith também não estavam no flagrante, pois se encontravam trabalhando em seus livros no escritório por trás da galeria de arte do Restaurante Calabouço. Foram presos mais tarde, como os “responsáveis” pelo grupo. Judith e Julian ficaram no Dops, enquanto que Sheila Charlesworth, Pamela Badyk e Birgit Knabe foram parar na tétrica prisão feminina da capital. Os homens: Bill Shari, Echnaton, Jim Anderson, José Troya (Ilion) Luke Theodore, Ioanildo Silvino, Rocky Segura, Roy Harris, Sérgio Godinho, e Tom Walker, depois de uma noite no Depósito de Presos, fomos levados de manhã para a Colônia Penal em Ribeirão das Neves, em celas compartilhadas com outros presos, na seção “tranca” e a partir do dia seguinte transferidos para a área dos bonzinhos, um arremedo de pracinha de vilarejo com cozinha, televisão, biblioteca, um campo de futebol e uma olaria.*⁵³

Se a atividade teatral de Sérgio Godinho foi muito ligada ao público que vivia o *rock*, seja na França, Brasil, EUA ou Canadá, sua atividade musical não ficaria incólume a tais experiências vividas pelo músico. Ligado ao grupo dos chamados cantores de intervenção, desde o início incorporou sonoridades que lhe afastavam desta rede de compositores. Sua produção poética e musical é claramente influenciada pela modernidade musical, pois se temos uma influência do *rock* e do *folk* em sua produção da década de 1970, na década seguinte seus discos refletem já uma simbiose muito marcante com o *pop*.

Apesar de ter gravado seus dois primeiros discos na França, Sérgio Godinho teria algumas de suas canções proibidas em Portugal, quando da tentativa de sua edição no país. No mesmo processo em que aparecem as letras do *Petrus Castrus*, estão presentes outras de Godinho referentes ao disco *Sobreviventes*, gravado em 1971. A editora discográfica Sasseti &

⁴⁸ Como se sabe, essa peça e sua adaptação cinematográfica, foram alçadas a ícones do movimento *hippie* e tiveram em suas bandas sonoras destacadas canções do *rock*, além de um significativo êxito comercial.

⁴⁹ Depoimento ao autor em Lisboa em 20 out. 2004.

⁵⁰ FABRA, Jordi I., *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ Entre os signatários do manifesto contra a prisão estavam John Lennon, Yoko Ono, Bob Dylan, Mick Jagger, entre outros.

⁵² Para mais informações sobre a artista, ver entrevista concedida a revista *Mundo da Canção*, n. 52, set.-out. 1979. Durante sua estada em Portugal, a canadiana Shila, ou Sheila Charlesworth, gravou dois discos pouco mencionados na atualidade e que ainda não foram vertidos para o formato CD: *Doce de Shila* (editado pela *Lá Mi Ré*, de 1977) e *Lengalengas e segredos* (pela Sasseti, de 1979), ambos ainda imbuídos por referenciais do *flowerpower*.

⁵³ Ilion Troya em depoimento ao autor via correspondência eletrônica em 21 jul. 2006.

⁵⁴ O censor se refere à passagem “A-A-E-I-O-U, se a canção não te agrada mete-a no...”.

⁵⁵ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 457, 23 abr. e 4 jun. 1973.

⁵⁶ IAN/ TT, SNI/ Censura, Igac, caixa 457, 19 mar. 1973.

⁵⁷ “El bricolaje se ha aplicado a los estudios de música popular, principalmente al considerar la naturaleza y significados del estilo cultural, especialmente en las subculturas juveniles y en relación con las apropiaciones musicales”. Cf. SHUKER, Roy. *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Robinbook, 2005, p. 50 e 51.

Cia. vê inviabilizada a gravação do disco em Portugal dada a proibição de oito das doze canções que compunham a obra. Com um lacônico “não é de divulgar”, o censor arrola as seguintes justificativas para o veto: “Que bom que é” – “vincada intencionalidade de revolta política”; “Descansa a cabeça (Estalajadeira)” – “nitidamente subversiva”; “Senhor marquês” – “tradução de revolta social”; “Cantiga da velha mãe” (parceria e também gravada por José Mário Branco) – “parece-nos muito contestatária”; “A-A-E-I-O-U” – “um poema de revolta, terminando em reticências obscenas”⁵⁴; “Maré alta” – “não deve ser musicado por intencionalidade política”; “Que força é essa” – “tem como outros um segundo sentido: o da revolta”; e “O charlatão” – idem ao nº anterior. Não se deve musicar”⁵⁵.

No que se refere ao segundo disco de Sérgio Godinho, *Pré-histórias*, de 1972, a mesma *Sassetti* obteve em 1973 a autorização da censura⁵⁶ para gravar em Portugal todas as canções do original francês. Em “Barnabé”, a crítica à comunicação de massas e a ironia latente não foram vistas como empecilho pelo censor: “ vieram comerciantes/ vender sabonetes/ danças regionais, televisões, rabetes/ em suaves prestações mensais [...]/ e a gente parada/ fez orelhas moucas/ que com falas dessas/ as esperanças são poucas”. Ou ainda o discurso mais político de “Eh! Meu irmão”: “Eh, meu irmão, que é que tens?/ parece que viste o diabo!/ Vi mesmo, bateu à porta/ disse que o povo estava na rua/ e que a rua era do povo/ que é p’ra quem ela foi feita [...]/ o medo até de ter medo/ que me faz gritar/ Ai, que medo!”. Em “Pode alguém ser quem não é”, depois de se reportar ao Brasil, o artista assevera em canto e poesia: “Pode alguém ser livre/ se outro alguém não o é/ a algema dum outro/ serve-me no pé/ nas duas mãos,/ sonhos vãos, pesadelos/ diz-me: pode alguém ser quem não é?”.

Em Portugal, por conseguinte, foram recorrentes os trânsitos dos músicos da canção engajada com o *rock*, ora começando no *rock* e transitando para a moderna música popular portuguesa, ora migrando para o *rock* ou, como foi igualmente comum, trabalhando com bricolagens⁵⁷ entre os diferentes gêneros.

Enfim, além do próprio *rock* e seu forte apelo para se constituir como objeto de pesquisa acadêmica, também a documentação da censura se traduz num rico manancial para as investigações acadêmicas dos mais distintos campos. No caso particular do *rock*, é possível conhecer pareceres da censura discográfica que envolveram o gênero, vetos a publicações periódicas que abordavam o lançamento de discos de *rock* nacionais e internacionais, notícias relacionadas aos músicos, comentários sobre festivais de música e daí para mais. É possível ainda observar como a influência da contracultura se deu na música, no teatro e no cinema e como ocorreu o controle estatal diante de tais manifestações artísticas e como elas influenciaram diferentes práticas políticas e culturais de músicos e público.

Artigo recebido em outubro de 2015. Aprovado em dezembro de 2015.