



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA

**Seu Polícia, deixa eu tocar: O *rock n' roll* macapaense na década perdida  
(1980-1985)**

Lucas de Souza Maximim

Macapá – AP

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA

**Seu Polícia, deixa eu tocar: O *rock n' roll* macapaense na década perdida  
(1980-1985)**

Trabalho apresentado por Lucas de Souza Maximim  
ao colegiado do curso de Bacharelado em História,  
para obtenção do grau de Bacharel em História pela  
Universidade Federal do Amapá

Orientador: Prof. Dr. Dorival Costa dos Santos

Macapá – AP

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá

Elaborada por Cristina Fernandes– CRB-2/1569

---

Maximim, Lucas de Souza.

Seu Polícia, deixa eu tocar: o rock n' roll macapaense na década perdida (1980-1985). / Lucas de Souza Maximim; orientador, XXX. – Macapá, 2021.

60 f.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Fundação Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de Bacharelado em História.

1. Música. 2. Rock. 3. Ditadura militar. 4. Censura. 5. Macapá (AP). I. XXX. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

981.063 M464s

---

CDD. 22 ed.

Lucas de Souza Maximim

**Seu Polícia, deixa eu tocar: O *rock n' roll* macapaense na década perdida  
(1980-1985)**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção do grau Bacharel em História no curso de Bacharelado em História da Universidade Federal do Amapá.

Habilitação: Bacharel em História

**Data de Defesa**

12 /01/ 2021

**Banca Examinadora:**

---

**Prof. Dr. Dorival Costa dos Santos**

**Orientador**

**Universidade Federal do Amapá**

---

**Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Maura Leal da Silva**

**Avaliador (a)**

**Universidade Federal do Amapá**

---

**Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Verônica Xavier Luna**

**Avaliador (a)**

**Universidade Federal do Amapá**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primordialmente a minha mãe, Maria José Andrade de Souza, que sempre me incentivou a fazer o que eu gostasse de fazer, e acima de tudo, nunca desistiu de mim. Mãe, sei que não foi fácil, e por isso, sou imensamente grato pela sua persistência, paciência, amor, carinho e compreensão. Em sequência, agradeço ao meu pai, Aurélio Ungo Silva de Souza Maximim, que mesmo sendo um pai pouco expressivo emocionalmente, é fundamental na formação do indivíduo que sou hoje. Sem meus pais, certamente teria tido inúmeras dificuldades em resistir e permanecer na universidade. Deixo aqui meus agradecimentos aos meus irmãos, Maurício de Souza Maximim, que moldou parte significativa dos meus gostos musicais, audiovisuais, fílmicos e estéticos, e Bruna de Souza Maximim, que mesmo possuindo uma personalidade quase que integralmente oposta à minha, muito me ajudou ao longo desta jornada, sempre a seu modo.

Agradeço por ter tido a oportunidade, por intermédio de minha madrinha (Maria de Fátima Gomes de Sousa), de aos 14 anos ter minha primeira guitarra elétrica. Creio eu que foi ali que me vi fascinado em definitivo não só pela cultura *Rock N' Roll*, como pela música como um todo. Se não fossem os processos de aprendizagem musical aplicados à guitarra elétrica, provavelmente teria escrito uma monografia sob outros objetos e perspectivas, pois sem os conhecimentos básicos que adquiri com minha musicalização, parte deste trabalho não seria possível.

Sou grato a Alana Cristina Medeiros de Miranda, minha companheira, com quem divido os dias, felicidades, tristezas, preocupações, e tudo o mais. Não tenha a menor dúvida do quão você é importante na composição desta monografia, seja em suas correções ortográficas, ou com apoio emocional. Conhecê-la na metade do meu curso de graduação foi fundamental para meu aprimoramento enquanto pesquisador em história, pois viver ao lado de quem me incentiva a ser alguém sempre melhor é um privilégio que posso desfrutar ao seu lado. Aqui deixo o meu muito obrigado.

É parte fundamental da minha caminhada na Universidade Federal do Amapá a relação que tenho com o Centro de Memória, Documentação Histórica e Arquivo – CEMEDHARQ/UNIFAP. Minhas atividades desenvolvidas neste centro de pesquisas, encabeçado na figura da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Xavier Luna, acompanhada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elke

Daniela Rocha Nunes, são de fundamental importância para minha formação, ao longo de minha estadia no Curso de História. Junto a este centro, agradeço aos meus colegas de equipe, pois ao lado deles vivenciei muitas das práticas de pesquisa que foram fundamentais para que eu pudesse compreender melhor as nuances que permeiam o grandioso mar da história. No CEMEDHARQ/UNIFAP, acabei me tornando um dos responsáveis pela produção do programa de rádio Caminhos de Memória, o qual fiz voluntariamente por cerca de dois anos. A experiência como radialista me enriqueceu não só quanto ao modo de como me expressar melhor, como também, me incentivou a cada vez mais buscar conhecimentos históricos acerca dos mais diversos temas e áreas.

Deixo aqui registrado meu agradecimento aos meus colegas de curso, e grandes amigos, Marlos Vinicius Gama de Matos, e Vitória Santos Esteves. Tenho a honra de ter a amizade de dois professores-pesquisadores da mais alta qualidade, portadores de um imenso conhecimento, e extremamente altruístas, pois se não fosse por esta amizade, enfrentaria muitas dificuldades ao longo da graduação. Vinicius e eu fomos bolsistas do Programa de Bolsa Monitoria do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas em conjunto, durante dois semestres consecutivos. No mesmo período, Vitória trilhava seus passos, na escrita de sua monografia. Um trabalho de imensa relevância e impacto histórico e social. Devido a nossas jornadas de trabalho, sempre estivemos em constante diálogo, acerca dos mais diversos temas.

Minha gratidão se estende também aqueles que não acreditaram na possibilidade da realização e escrita deste trabalho. Foram esses meus pares (Docentes, discentes, familiares e alguns colegas) que, a seu modo, tentaram me desmotivar a seguir nesta caminhada, e aumentaram minhas forças para não desistir desta pesquisa. Saibam que vocês são tão importantes quanto aqueles que estiveram me apoiando.

Por fim, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Dorival da Costa dos Santos (Nei), que abraçou minha ideia sem pensar duas vezes, encarando ao meu lado o desafio rumo ao desconhecido. Respeitando sempre minhas propostas e ideias, assim como meu modo de trabalhar, Prof. Nei se fez presente em minha jornada sempre que precisei, de modo solícito e disposto a encarar todos os obstáculos e dificuldades que permearam esta monografia.

No mais, meu muito obrigado.

*Quando o passado volta à moda em nome de um torturador*

*O sonho médio é vestir a carapuça do opressor*

*E achar que tem poder*

*(Dead Fish – Sangue nas Mãos)*

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as nuances do *rock n' roll*, na cidade de Macapá, no período que compreende os anos finais da Ditadura Militar (1980-1985). Por se tratar de um então Território Federal, as sociabilidades existentes neste espaço são limitadas, ora por meio do modelo de administração pública, ora por meio do aparelho repressivo do Estado. Pretende-se analisar as canções produzidas pelos artistas macapaenses, através de suas letras, anexadas aos processos encaminhados ao Departamento de Censura de Diversões Públicas (SCDP), referentes a registros de composições de músicos macapaenses. Com isso, pretende-se estabelecer de que maneiras a Ditadura Militar teve sua atuação na Macapá oitentista, afim de compreender os modelos de sociabilidade entre os participantes dos conjuntos musicais ligados ao *rock n' roll*, utilizando de análises comparativas entre as músicas destes artistas e as canções produzidas por nomes do movimento musical conhecido como “Jovem Guarda”, na década de 1960.

**Palavras-Chave:** Música; Rock N' Roll; Ditadura Militar; Censura; Macapá.

## **ABSTRACT**

This work aims to investigate the nuances of rock n' roll, in the city of Macapá, in the period comprising the final years of the Military Dictatorship (1980-1985). As a Federal Territory, the sociability existing in this space is limited, sometimes through the public administration model, sometimes through the repressive apparatus of the State. It is intended to analyze the songs produced by the macapaense's artists, through their lyrics, attached to the processes forwarded to the Departamento de Censura de Diversões Públicas (SCDP), referring to records of compositions by macapaense's musicians. Thus, it is intended to establish in what ways the Military Dictatorship had its performance in the eighty Macapá, in order to understand the models of sociability among the participants of musical sets linked to rock n' roll, using comparative analyses between the songs of these artists and the songs produced by names of the musical movement known as "Jovem Guarda" in the 1960s.

**Keywords:** Music; Rock N' Roll; Military Dictatorship; Censorship; Macapá.

## **LISTA DE SIGLAS**

**AI-5:** Ato Institucional Nº 5

**BRock:** Rock Brasileiro

**DCDP:** Departamento de Censura de Diversões Públicas

**MPB:** Música Popular Brasileira

**SCDP:** Serviço de Censura de Diversões Públicas

**TF:** Território Federal

**TFA:** Território Federal do Amapá

**UECSA:** União dos Estudantes de Cursos Secundaristas do Amapá

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>13</b> |
| <b>CAPÍTULO I: Pelas frestas do terror: Uma historiografia da Música, Ditadura Militar e o surgimento do BRock.....</b>   | <b>15</b> |
| <b>1.1 O país do Samba, do Futebol... E da repressão: A Música Brega, o Protesto, Jovem Guarda, e a Controvérsia da Censura .....</b>   | <b>18</b> |
| <b>1.2 Guitarras distorcidas, cabelos rebeldes, boca de sino e o volume no 10: Começa o Rock n' roll! .....</b>   | <b>20</b> |
| <b>CAPÍTULO II: “Polícia para quem precisa, polícia para quem precisa de polícia!”: A Perseguição Artística na Ditadura Militar Brasileira, e suas Aparições no Território Federal do Amapá (1964-1985) .....</b> | <b>23</b> |
| <b>2.1 Ditadura Militar Brasileira: Das formas de apresentação .....</b>  | <b>23</b> |
| <b>2.2 Da liberdade a restrição: Formas de controle dos Agentes de Estado sobre as Artes ....</b>   | <b>24</b> |
| <b>2.3 Enfrentando o sistema: A subversão combatente a autoridade militar .....</b>   | <b>26</b> |
| <b>2.4 Os parâmetros morais de uma sociedade: Ações controversas do SCDP .....</b>  | <b>27</b> |
| <b>2.5 Nas margens do Rio Amazonas, o Seu Polícia também estava: A música amapaense em meio ao Aparelho Repressivo do Estado .....</b>  | <b>29</b> |
| <b>2.6 A atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas na Macapá Territorial: Os casos de Fernando Canto, Silvio Leopoldo e Osmar Júnior.....</b>   | <b>31</b> |
| <b>CAPÍTULO III: Guitarras distorcidas chegam ao Cabo Norte: Da expansão do rock n' roll aos seus embalos na Macapá oitentista (1980-1985).....</b>   | <b>36</b> |
| <b>3.1 Os primeiros passos do <i>Heavy Metal</i>: Causas, consequências e gênese .....</b>  | <b>36</b> |
| <b>3.2 O “filho rebelde” do Rock N' Roll: Características identitárias do Punk Rock .....</b>   | <b>38</b> |
| <b>3.3 Os parâmetros que julgam: A atuação do SCDP frente ao <i>rock n' roll</i> e suas ramificações.....</b>   | <b>41</b> |
| <b>3.4 A puberdade tucuju: Aspectos identitários sobre as primeiras gerações de jovens macapaenses .....</b>  | <b>42</b> |
| <b>3.5 Censura Musical no Amapá: Dos mais diversos casos.....</b>   | <b>44</b> |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>3.6 Raimundo Ferreira, Alipio Martins, Pierre Baiano e Guilherme Rôla Soares: Seriam estes os percursores do <i>Rock n' Roll</i> macapaense?.....</b> | <b>46</b> |
| <b>3.7 O medo da possível subversão: Descontentamento com a realização do <i>Rock in Rio</i> .....</b>   | <b>52</b> |
| <b>3.8 Rios que separam sons: Macapá e Belém e suas relações com o <i>Rock n' Roll</i>.....</b>  | <b>53</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>57</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>  | <b>58</b> |
| <b>FONTES .....</b>  | <b>61</b> |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho busca estabelecer uma narrativa acerca da produção fonográfica existente no Território Federal do Amapá, especificamente na cidade de Macapá, no período histórico que compreende os anos de 1980 a 1985. Entretanto, para melhor compreensão dos acontecimentos que se passam na capital do Território Federal do Amapá, é necessário discorrer também sobre questões que precedem este período.

Considerando os anos finais de uma Ditadura Militar que durou 21 anos (1964-1985), é necessário pensarmos que a institucionalização estatal truculenta existente neste período tinha por objetivo conter toda e qualquer “transgressão” e “subversão”. Desse modo, inúmeros artistas, dos mais variados segmentos, sofreram censuras, por meio do Estado Brasileiro, e em alguns casos, tiveram seus direitos humanos violados, por estes mesmos agentes. Dentro deste período citado, há aplicação do termo “Década Perdida”, nomenclatura essa utilizada para referir-se ao Brasil dos anos 1980, devido a fatores como estagnação econômica, acentuada inflação e baixo crescimento no Produto Interno Bruto (PIB).

A existência de um movimento de *rock n’ roll* na Macapá oitentista é real. Entretanto, devido a fatores como importação de instrumentos musicais, e existência de gravadoras cujo porte contempla a gravação de um disco deste gênero musical (Que requer uma demanda muito específica em sua produção), são poucos os registros fonográficos de artistas macapaenses que puderam ser publicados, por meio de segmentos culturais que os representaram. Devido a ausência de trabalhos que se debruçam sobre esta temática (História e Música), e este objeto (*Rock n’ Roll* na cidade de Macapá), a produção deste trabalho busca, a seu modo, preencher parcialmente esta lacuna, afim de contribuir para uma ampliação da historiografia amapaense, e também, demonstrar que certos fenômenos, como o BRock, tiveram participação dos habitantes desta cidade, que naquele momento, estava na condição de capital do Território Federal do Amapá.

Na construção deste trabalho, a análise comparativa entre as produções fonográficas do movimento de *rock n’ roll* conhecido como *Yeah, Yeah, Yeah!*, que no Brasil fora incorporado pela Jovem Guarda, é posta de frente para as composições dos artistas que se dedicaram ao

gênero musical na cidade de Macapá, sendo exposto neste trabalho, para que deste modo, possamos construir uma ideia das características de composição destes artistas, e compreender especificamente qual categoria de *rock n' roll* pode ser empregada para os macapaenses.

Utilizando da historiografia, atrelado aos ofícios encaminhados ao Departamento de Censura de Diversões Públicas, este trabalho de conclusão de curso tem por objetivo mostrar de que maneiras o controle estatal se deu na Macapá pertencente ao Território Federal do Amapá, em específico, sua atuação frente a cultura.

O primeiro capítulo desta monografia discute, por meio da historiografia, a relação da produção musical com o Estado, a partir da década de 1930, considerando as questões que tratam o que diz respeito aos gêneros musicais que tiveram seu início a partir desta década, assim como sua relevância para a construção da identidade musical brasileira.

No segundo capítulo, questões referentes a perseguição artística realizada na Ditadura Militar Brasileira se fazem presentes. Mesmo com ênfase na produção fonográfica, outras artes são também relatadas, como o teatro, e as pornochanchadas. Ofícios encaminhados ao Departamento de Censura de Diversões Públicas são utilizados para compreender a atuação dos Agentes de Estado frente a produção artística nacional, dando destaque a produção artística macapaense.

Por fim, o terceiro capítulo discute as relações entre o *rock n' roll*, o *punk rock* e o *heavy metal*, pois mesmo os dois últimos gêneros musicais citados sendo subvertentes do primeiro, as estruturas de composição musical (Letra e melodia) possuem especificidades as quais necessitam ser destacadas. Mostrando a produção dos músicos macapaenses, é colocado o que se acredita ser as primeiras produções de *rock n' roll* existentes na capital do Território Federal do Amapá, assim como se estabelece a diferenciação entre os produtos da indústria musical macapaense e belenense.

Com isso, esta monografia poderá impactar a produção de *rock n' roll* macapaense na atualidade, a partir dos objetivos alcançados por este trabalho. Desse modo, será possível, para os amantes dessa cultura, compreender parte dos acontecimentos do presente, e saber os motivos que levam estes movimentos a disporem de tal configuração, pois o passado também pode ser um suporte importante para tal leitura.

## **CAPÍTULO I: Pelas frestas do terror: Uma historiografia da Música, Ditadura Militar e o surgimento do BRock**

Quando pensamos a história da música brasileira, nos remete a memória, inicialmente, o samba e a bossa nova. O que não é em nada um equívoco. Entretanto, partindo de um determinado fenômeno histórico nacional (O Golpe Militar, em 1964), o anseio por clamar aos quatro ventos a liberdade, o *rock n' roll* começa a ganhar seu espaço público, como um instrumento de combate a repressão.

Ao longo de construções narrativas historiográficas, por muito este gênero musical não recebeu a devida atenção dos historiadores. Entretanto, a partir de alguns autores, deu-se o ponto de partida da historiografia do rock n' roll, que será analisada neste capítulo.

Para muitos, Marcos Napolitano é o principal precursor dos estudos sobre música no Brasil, visto que sua obra *História e Música: História Cultural da Música Popular* nos remete a quatro fases da “historiografia musical”, sendo elas

- 1) Os anos 20/30 — A consolidação do “samba” como gênero nacional, como mainstream (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira.
- 2) Os anos 1959-1968 — A mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o mainstream, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”.
- 3) É importante levar em conta um outro momento histórico, menos estudado ainda, responsável pela invenção do conceito de “velha guarda” e “era de ouro” da música brasileira. Poderíamos, arbitrariamente, situar este outro momento, entre o final dos anos 40 (1947 seria uma data válida, pois foi o ano em que Almirante publicou “No tempo de Noel Rosa”) e meados dos anos 50. O biênio 1954-56 representa o ápice desta operação cultural, com a circulação da Revista de Música Popular, de Lúcio Rangel (WASSERMAN, 2000).
- 4) Os anos 1972-1979 — Período histórico pouco estudado, mas fundamental para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” (por exemplo, a vertente pop) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB,

sigla que define muito mais um complexo cultural do que um gênero musical específico, dentro da esfera musical popular como um todo (PERRONE, 1989).<sup>1</sup>

Considerando que o objetivo deste trabalho é abordar o momento posterior aos recortes temporais estabelecidos pelo autor, há uma demanda de compreensão dos processos históricos que precedem aos acontecimentos da década de 1980, uma vez que estes são fatores cruciais para a construção histórica (E musical) do movimento de bandas independentes de rock n' roll no Brasil.

Faz-se necessário lembrar que o rock não surgiu no Brasil durante os anos 80. O rock enquanto gênero musical surgiu nos Estados Unidos a partir dos anos 50. Em 1963 os Beatles “explodem” com a música She loves you. No Brasil, tivemos os primeiros “ensaios roqueiros” com a Jovem Guarda, durante a segunda metade dos anos 60. A partir de 1968, porém, o movimento tropicalista irrompe, ainda ligado à MPB, mas inserindo guitarras elétricas em suas músicas. A partir deste momento vários grupos de rock surgem: Mutantes, Secos e Molhados, o cantor Raul Seixas, mas todos ligados a contracultura, não fazendo parte da MPB, de acordo com a classificação estabelecida pela literatura especializada.<sup>2</sup>

A inserção da guitarra elétrica na música brasileira tem um papel extremamente importante para a ressignificação do processo de composição musical no país, uma vez que até meados de 1968 (Ano em que é instituído o AI-5), este instrumento musical não recebia um considerável espaço.

No Brasil, entre os anos de 1930 e 1940, a guitarra teve sua gênese de maneira semelhante à sua origem nos EUA. Na tentativa de eletrificar o violão, nasce na Bahia, o “Pau Elétrico”. Alguns instrumentistas consideram Dodô, o criador da que ficou conhecida como “guitarra baiana”.

Nos anos seguintes a guitarra se consolidou como um instrumento versátil e popular, capaz de agregar repertórios dos mais variados gêneros musicais, Blues, Jazz, MPB, Música Clássica, Baião, entre outros.<sup>3</sup>

O movimento cultural das canções de protesto tem um papel fundamental na consolidação do rock n' roll brasileiro. Porém, é pertinente traçar uma certa “linearidade” na historiografia do rock n' roll, considerando que mesmo com a inserção da guitarra elétrica na Música de Protesto,

---

<sup>1</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002

<sup>2</sup> BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. *O Campo Artístico Brasileiro na Redemocratização Política*. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. Rio Grande do Norte, ANPUH, 2013

<sup>3</sup> CARAVEO, Saulo Christ. *Uma Breve História da Guitarra Elétrica: A Conquista Acadêmica no Brasil*. In: *Anais do IX Encontro Regional da ABEM*. Roraima, UFRR, 2016

é na Jovem Guarda que a sonoridade característica deste gênero musical será devidamente inserida na indústria fonográfica nacional. Entretanto, movimentos como este foram colocados na figura de apartidários, no decorrer do processo histórico. Sobre isso, Daniel Aarão Reis afirma que

Na área intelectual, eram visíveis as manifestações críticas ao governo, embora também se fizessem presentes expressões, senão favoráveis, ao menos complacentes, com o sistema político em vigor ou com a ordem vigente. Assim, ao lado da música de protesto (Geraldo Vandré e Chico Buarque, entre outros), sempre lembrada, é preciso recordar outras propostas incompreensíveis a um gênero de oposição mais ortodoxa {Caetano Veloso e o tropicalismo). Além disso, havia todo um conjunto, de grande sucesso, de mídia e de público, como a Jovem Guarda, de Roberto e Erasmo Carlos, entre outros, para quem as lutas políticas passavam literalmente à cômica.<sup>4</sup>

O período antecedente a “chegada” do rock n’ roll no Brasil é marcado na historiografia por produções referentes ao samba, a bossa nova, a Música Popular Brasileira (MPB), a tropicália e a música de protesto<sup>5</sup>. Sobre estas produções, podemos destacar os trabalhos de Adalberto Paranhos<sup>6</sup>, que se debruçam sobre o samba e o período conhecido como Estado Novo.

No que diz respeito a bossa nova, é notório que o perfil socioeconômico dos percussores deste segmento musical é marcado por artistas de classe média, pertencentes a uma “elite intelectual”, amante da boemia, e sempre presente na noite carioca. Destacam-se neste período as canções de Tom Jobim, muitas vezes interpretadas junto a Nara Leão. Sobre este período histórico, muitos pesquisadores (No Brasil, e no mundo) se debruçaram sobre o tema.

Com a guinada deflagrada pela Bossa Nova - Tropicalismo, a posição ocupada anteriormente pela música erudita é conquistada pela chamada MPB. Com a crescente racionalização da indústria cultural, que absorve os elementos de musicalidade para retrabalhá-los e os devolve-los como mercadoria, a música tradicional, assim como a música erudita, se recolhem a seus mundos de produção restrita (a música erudita nas universidades e a música tradicional nas

---

<sup>4</sup> REIS, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 3ª ed, 2000

<sup>5</sup> É pertinente que seja colocada essa dissociação entre Música Popular Brasileira, Tropicália, e Música de Protesto, uma vez que, mesmo que suas estruturas de composição musical sejam semelhantes, suas propostas conceituais são totalmente distintas

<sup>6</sup> Adalberto Paranhos é considerado por muitos o precursor de uma “Historiografia do Samba”, pois sua obra abrange a música enquanto aparelho de contextualização social, mostrando um dos pontos metodológicos do trabalho com fontes musicais. Para mais informações, consulte: PARANHOS, Adalberto. *Entre Sambas e Bambas: Vozes destoantes no “Estado Novo”*

suas bases comunitárias), mantendo com a hierarquia de legitimidades uma relação de dependência.<sup>7</sup>

Com isso, notamos a ascensão musical e social presente no Brasil, na primeira metade do séc. XX. A partir deste momento, há uma exponencial produção de artistas locais, culminando na inserção dos elementos musicais brasileiros de maneira cada vez mais presente na indústria fonográfica.

### **1.1 O país do Samba, do Futebol... E da repressão: A Música Brega, o Protesto, Jovem Guarda, e a Controvérsia da Censura**

Com o início do período conhecido na história do Brasil como Ditadura Militar, surge a intitulada Música de Protesto. Nomes como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso são os mais citados quando se trata do assunto, devido a suas contribuições para este período, assim como a perseguição que os artistas em questão sofreram, por parte daqueles que neste determinado momento (1964-1985) detinham o poder. Na historiografia, muito se fala sobre este período da história, destacando-se os trabalhos fonográficos produzidos por estes personagens.

Contra a repressão e a censura, um dos recursos, não apenas de Chico, mas de vários compositores, era trabalhar a poética do ser e do tempo e suas antíteses, produzidas pela experiência da repressão, a saber: não-ser (silêncio-censura) e não-tempo (ditadura-exílio-imobilismo político). Neste sentido, mais do que um compositor contrário à ditadura, Chico foi um cronista da dramática modernização brasileira, potencializada pela própria ditadura. O progresso técnico que, mesmo benéfico, atropela todos os sonhos e fantasias, tornava-se mais cruel quando imposto a partir de um modelo político autoritário e excludente.<sup>8</sup>

Durante este período, categorizado pelas mais diversas nomenclaturas<sup>9</sup>, podemos notar que não apenas a Música de Protesto é alvo do departamento de censura, mas também todo e qualquer tipo de atentado a “moral e bons costumes”. No mesmo período, a música Brega também é alvo de limitações em sua estrutura de composição, uma vez que nomes como Odair José também são levados para prestar esclarecimentos as autoridades militares.

---

<sup>7</sup> ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*. In: *Debates – Caderno do Programa de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro, UNIRIO, N. 01, 1997

<sup>8</sup> NAPOLITANO, Marcos. “*Hoje preciso refletir um pouco*”: *ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978*. In: *Revista de História*, São Paulo, N. 22, 2003

<sup>9</sup> Regime Militar, Ditadura Militar, Ditadura Civil-Militar, Golpe Militar, entre outras. Apesar das diversas formas, todas convergem dentro do conceito de Estado de Excessão.

Odair José, com suas letras, buscava cantar o cotidiano de camadas pobres da sociedade, conflitos sentimentais e sexuais e realidades de vida de diversos atores sociais marginalizados, tais como a figura da prostituta e da empregada doméstica. Suas palavras estão cheias de sentidos vivenciais e visões particulares acerca da vida cotidiana dos brasileiros, sentidos estes que foram reprimidos por palavras vigiadoras que exaltavam a ideologia promovida pelo regime político vigente e por discursos morais religiosos. Nos quadros de palavras, é notório vislumbrar os elementos discursivos resguardadores de um pensamento autoritário que elaborou todos os mecanismos burocráticos e institucionais e ideológicos para manter sua hegemonia no poder (GRAMSCI, 2007). Palavras como “Deus”, “tradições familiares”, “filhas casadas”, “Estado”, “povo”, “zelar”, “preservação”, “altos valores éticos” não revelam apenas significados comuns de uma língua, mas, sobretudo, transbordam sentidos ideológicos profundos ligados a estruturas sociais formadoras do pensamento, do manuseio do corpo e do comportamento, tais como o Estado e as religiões (mais precisamente a cristã). Dessa maneira, a defesa dos chamados “bons costumes” era realizada pelo Estado ditatorial através do “monopólio da violência física e simbólica” (Bourdieu, 1996), personificado nos aparatos da tortura e censura. Em nome da “Democracia”, indivíduos foram torturados e tiveram suas palavras silenciadas.<sup>10</sup>

Mais adiante, inúmeros outros artistas passam por situações de repressão, e com isso, alguns são exilados, enquanto outros fortalecem seu aparelhamento contra o autoritarismo estatal. Dando seguimento a cronologia musical brasileira, temos o surgimento da Jovem Guarda, que gera controvérsias nos conhecidos Anos de Chumbo, uma vez que a televisão incorpora essa musicalidade, até 1968, ano em que surge o Ato Institucional N. 5 (AI-5).

No início de 1965, a TV-Record contava com dois programas musicais de auditório de grande sucesso: o Fino da Bossa e o Bossaudade. Ao mesmo tempo, um desentendimento entre a Federação Paulista de Futebol e as emissoras de televisão acabou levando à suspensão das transmissões diretas dos jogos realizados na cidade de São Paulo para conter a queda das arrecadações dos estádios. Em função disso, a emissora resolveu criar um programa musical destinado ao público jovem para preencher o horário de domingo à tarde até então destinado ao esporte. No início de setembro de 1965, era inaugurado o seu novo programa musical, denominado Jovem Guarda, que deveria, em princípio, ser comandado por Roberto Carlos e Celly Campello. Devido à não concretização do contrato entre o canal de televisão e a cantora, Roberto Carlos passou a dividir a tarefa de animador com os colegas Erasmo Carlos e Wanderléia. Levado ao ar aos domingos às 16h30 o programa permaneceu em cartaz até 1968 e atingiu altos índices de audiência.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> COSTA, Joicy Suely Galvão da. *Odair José sob Censura: Uma Sinopse das palavras vigiadas*. In: *Revista Eletrônica Inter-Legere*. Rio Grande do Norte, UFRN, N. 7, 2010

<sup>11</sup> ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: Música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013

Após o surgimento do AI-5, as artes e o povo passam a demonstrar cada vez mais insatisfação na forma a qual se conduziam as atividades do Estado, e com isso, as estruturas musicais e a indústria fonográfica passam por mais um momento de ressignificação.

## **1.2 Guitarras distorcidas, cabelos rebeldes, boca de sino e o volume no 10: Começa o Rock n' roll!**

O rock n' roll é um gênero musical marcado por fortes características visuais, assim como uma estrutura de composição fortemente enraizada no blues, com influências da música erudita, jazz e country.

No Brasil, a chegada do rock'n Roll foi embalada pelo ritmo do início do período desenvolvimentista do governo JK, retomando o que já fora colocado, que apregoava um crescimento do país, no período de seu governo, que equivaleria ao de 50 anos e pelo avanço das classes médias urbanas decorrente disso ... A maioria dos jovens das classes médias urbanas brasileiras de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro queriam, naquele momento, era consumir e imitar para pertencer a um mundo (o dos americanos) enriquecido e cheio de uma tecnologia que já estava chegando ao seu alcance.<sup>12</sup>

Sendo um produto estadunidense, diretamente exportado para o Brasil a partir de 1950, o rock n' roll tem um forte papel no processo de combate a repressão exercida pelos militares, principalmente a partir da década de 1970. Uma grande referência para o rock n' roll brasileiro (que dispõe até de um certo pioneirismo) foi o músico Raul Seixas. Com sua produção, sempre colocando seus ideais de maneira explícita em suas composições, o cantor foi a “Mosca na Sopa” da Censura instalada neste período.

Raul foi considerado um dos maiores críticos da ditadura militar de forma subliminar. Diferentemente de cantores como Caetano Veloso e Chico Buarque, Raul conseguia transmitir suas músicas de forma alegre e descontraída, conseguindo certo respaldo por parte da TV Globo, que colocou várias de suas músicas em trilhas de novelas. Com isso, foi possível para Raul burlar a censura em muitos casos, caso da letra de “Óculos Escuros” que sofreu inúmeras alterações até ser liberada, com o título alterado para “Como Vovó Já Dizia”, para a execução na trilha sonora da novela “O Rebú”, em dezembro de 1974. Raul tentava colocar nas canções o que considerava necessário transmitir, de forma que o governo não interviesse, ou censurasse o mínimo possível. Ele, obviamente, foi censurado em várias músicas, mas alterava o conteúdo até

---

<sup>12</sup> RAMOS, Eliana Batista. *Anos 60 e 70: Brasil, Juventude e Rock*. In: *Revista Ágora*, Vitória, n.10, 2009, p.1-20.

conseguir colocar na letra o mesmo que dissera anteriormente, com outras palavras, até ser liberado pela censura.<sup>13</sup>

Após Raul Seixas, houveram inúmeros outros percursos desta arte. Seguindo a cronologia deste trabalho, o rock n' roll dos anos 1980 ganha seu destaque, uma vez que o Brasil está vivendo seu processo de redemocratização. É neste momento que o cunho político vem sendo colocado de maneira cada vez mais estridente nas composições de grupos musicais como Aborto Elétrico, Titãs, Ultraje a Rigor, entre outros, afinal “O gênero, que no Brasil esperou praticamente três décadas para constituir-se como um movimento em solo brasileiro, finalmente ganhava espaço.”<sup>14</sup>

É neste momento que a agitação sai do underground<sup>15</sup> e passa a ganhar casas de show maiores, espaços na televisão, e uma exponencial visibilidade dentro da indústria fonográfica. A partir do processo de transição democrática que o rock n' roll brasileiro passa a ganhar a juventude cada vez mais. Dentro do que se entende pela contestação produzida dentro do BRock, existem especificidades tratadas no Brasil, uma vez que grandes capitais como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo tornam-se grandes expoentes deste tipo de canção, cada uma dentro de seu contexto político, sociabilidades, entre outras questões.

O fim da Ditadura Militar Brasileira (1985) representa um marco para o *BRock*, culminando no *Rock In Rio*, festival realizado na Barra da Tijuca, após o fim da Ditadura Militar Brasileira, pelas vias de fato.

Durante dez dias, representantes de diversificadas correntes musicais, surgidas no Brasil e no mundo nos 30 anos anteriores, estiveram no Rock In Rio nas mais de 90 horas de shows. O evento contou com 14 atrações internacionais e 15 nacionais. Pela primeira vez, o país recebeu artistas de pop rock de renome nacional e internacional, que dividiram o espaço. Participaram nomes internacionais consagrados, como Yes, AC/DC, Rod Stewart, Queen, Iron Maiden, Scorpions, Whitesnake, Al Jaheau, Nina Hagen, The Go-Go's, Ozzy Osbourne, B-52 e James Taylor ... E para completar composição, as bandas e os artistas nacionais do recém nascido rock brasileiro, como Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Lulu Santos, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens,

---

<sup>13</sup> BLANK, Julia Caroline Goulart; SANTOS, Janaíne dos. *Raul Seixas e a Ditadura Militar: Uma Análise Semiótica da Música Cowboy Fora da Lei*. In: *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*. Rio Grande do Sul, 2013

<sup>14</sup> ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os Filhos da Revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Rio de Janeiro, UFF, 2011

<sup>15</sup> Termo utilizado para referir-se ao movimento independente de bandas de *rock n' roll*

além de roqueiros nacionais de outras gerações como Erasmo Carlos, Rita Lee, Eduardo Dusek, Pepeu Gomes & Baby Consuelo. Músicos identificados com a MPB também marcaram presença no evento, como Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Moraes Moreira, Ivan Lins, Elba Ramalho e Alceu Valença.<sup>16</sup>

O festival em questão incorpora a diversidade musical como um todo, na tentativa de demonstrar uma verdadeira “festa”, com o objetivo de comemorar o fim da Ditadura Militar no Brasil, e poder ver, nas palavras de Cazuza, “o dia nascer feliz”.

A construção histórica, historiográfica, e até mesmo aquelas que são produzidas por ciências afins sobre música no Brasil encontram-se visivelmente atreladas a ferramenta de contextualização histórica, assim como a análise da estrutura de composição das canções. Com isso, podemos notar que a construção cronológica de uma “História da Música no Brasil” está ligada diretamente a tensões políticas, sociais e econômicas. Entretanto, as artes musicais em nada perdem seu caráter contestatório ao longo de seu curso, mas sim realçam cada vez mais sua mensagem, e quais são seus objetivos a serem atingidos.

---

<sup>16</sup> ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os Filhos da Revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Rio de Janeiro, UFF, 2011

## **CAPÍTULO II: “Polícia para quem precisa, polícia para quem precisa de polícia!”: A Perseguição Artística na Ditadura Militar Brasileira, e suas Aparições no Território Federal do Amapá (1964-1985)**

É incessante o controle estatal exercido pela Ditadura Militar no Brasil, sobretudo a classe artística. Por ser uma política de Estado, o Setor de Censura de Diversões Públicas (SCDP), órgão vinculado a Polícia Federal (PF) é responsável pela perseguição burocrática as produções artísticas de quaisquer vertentes possíveis.

### **2.1 Ditadura Militar Brasileira: Das formas de apresentação**

Quando nos remetemos ao período histórico que ficou conhecido como Ditadura Militar Brasileira dentro da discussão acadêmica, logo de imediato, temos o seguinte questionamento: Por que esta nomenclatura? Por que não denominar Regime Militar, Golpe Militar ou Ditadura Civil-Militar? Bom, para isto, temos alguns autores que podem apresentar soluções relacionadas a este problema.

Marcos Napolitano, em seu livro intitulado *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, nos traz a seguinte perspectiva:

Defendo a interpretação de que em 1964 houve um golpe de Estado, e que este foi resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadora e antirreformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango. O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais.<sup>17</sup>

Com isso, podemos notar por parte do autor em questão que, ainda considerando o título de livro que utiliza a nomenclatura Regime Militar, não há dúvidas quanto ao golpe de Estado realizado no Brasil, em 1964.

Daniel Aarão Reis, em *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*, estabelece uma cronologia deste período, nomeado pelo autor enquanto Ditadura Militar, da seguinte maneira:

---

<sup>17</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, Contexto, 2014, p. 12

A ditadura fora uma noite. Mas triunfara a manhã, confirmando a profecia do poeta Thiago de Melo: “Faz escuro, mas eu canto, porque a manhã vai chegar.” Em 1979 a manhã chegou, finalmente. E a sociedade brasileira pôde repudiar a ditadura, reincorporando sua margem esquerda e reconfortando-se na idéia de que suas opções pela democracia tinham fundas e autênticas raízes históricas.

...

como se foi extinguindo a ditadura militar, redefinindo-se, transformando-se, transitando para uma democracia sob formas híbridas, mudando de pele como um camaleão muda de cores, em uma lenta metamorfose que até hoje desencadeia polêmicas a respeito de quando, efetivamente, terminou. Nossa escolha recai em 1979, quando deixou de existir o estado de exceção, com a revogação dos Atos Institucionais, e foi aprovada a anistia, ensejando a volta do exílio dos principais líderes das esquerdas brasileiras.<sup>18</sup>

Através destas afirmações, podemos notar de imediato, não só as nomenclaturas divergentes, como seus períodos históricos são igualmente divergentes. Entretanto, para este trabalho, utilizaremos ambas as nomenclaturas, pois nosso objetivo aqui não é estritamente político e econômico. Mesmo que questões como estas venham a permear nossa discussão, o conceito de Estado de Exceção será amplamente utilizado, pois questões socioculturais serão analisadas, para fins de melhor compreensão do Estado Brasileiro neste período.

## **2.2 Da liberdade a restrição: Formas de controle dos Agentes de Estado sobre as Artes**

Partindo para o objeto desta pesquisa, precisamos compreender que as ações estatais reguladoras existem desde períodos históricos antecedentes ao Regime Militar. O Decreto N° 20.493/46 instituiu a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), da seguinte maneira:

Decreto n° 20.493, de 24 de Janeiro de 1946

Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o artigo 74, letra a, da Constituição, DECRETA:

Art. 1° Fica aprovado o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, que com êste baixa, assinado pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 2° O presente Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

---

<sup>18</sup> REIS, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 3ª Ed, p. 5, 6.

Rio de Janeiro, 24 de Janeiro de 1946, 125° da Independência e 58° da República.

José Linhares

A. de Sampaio Doria<sup>19</sup>

O então Presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, é um dos administradores públicos responsáveis pela instituição do SCDP. Neste decreto, um dos principais pontos que irão sustentar a análise dos processos é o Capítulo 2, onde temos a seguinte colocação:

## CAPÍTULO II

### DA CENSURA PRÉVIA

Art. 4º Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

I - as projeções cinematográficas;

II - as representações de peças teatrais;

III - as representações de variedade de qualquer espécie;

IV - as execuções de pantomimas e bailados;

V - as execuções de peças declamatórias;

VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;

VII - as exposições de espécimes teratológicos;

VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e standarts carnavalescos;

XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;

X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;

XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;

XII - as exposições de televisão;<sup>20</sup>

Considerando os poderes conferidos ao decreto em questão, vigente até o ano de 1991<sup>21</sup>, quando foi revogado pelo então presidente, Itamar Franco, este documento será uma base de

<sup>19</sup> BRASIL, 1946. *Decreto N° 20.493/46*. Rio de Janeiro, 1946

<sup>20</sup> BRASIL. *Op. Cit.* Art. 4

sustentação direta para a atuação dos militares no que diz respeito as atividades socioculturais existentes nos anos da Ditadura Militar no Brasil, proibindo a circulação de produtos artísticos diversos, englobando todas as categorias de arte. Uma observação necessária é a transição do Departamento de Censura de Diversões Públicas para Serviço de Censura de Diversões Públicas, em 1972, visando atender maiores demandas de produções a serem analisadas.

### **2.3 Enfrentando o sistema: A subversão combatente a autoridade militar**

Durante a existência do SCDP, muitas produções foram proibidas de circular no mercado, ou foram editadas, de modo que se adequassem aos parâmetros estabelecidos pelo órgão. Entretanto, ainda assim, aqueles considerados “subversivos”<sup>22</sup>, que naquele momento eram colocados como Inimigos do Estado, buscaram maneiras de se opor ao estabelecimento das diretrizes empenhadas pelos militares.

Podemos destacar aqui produções artísticas como a peça *Roda-Viva*, que tem como figura memorável o artista Chico Buarque de Holanda, foi censurada, conforme o parecer do censor Luiz Menezes, que diz: “Depois que se assiste a esta “coisa” que denominaram peça teatral, temos a impressão de que o público é quem agora vai fazer uma greve contra a Censura, por não estar fazendo censura.”<sup>23</sup>

A figura do artista em questão é marcada não apenas pela dramaturgia, mas também, por sua vasta produção musical, e seu exílio, constituído nos momentos conhecidos como *Anos de Chumbo* (1968-1974). Compositor de canções como *Apesar de Você* (Sob o pseudônimo Julinho de Adelaide), *Jorge Maravilha* e *Cálice*, Chico Buarque de Holanda é um dos principais protagonistas na luta nacional contra o Regime Militar.

Para além da censura nas encenações teatrais, a indústria fonográfica passa igualmente pelo departamento. Canções como *Pra não dizer que não falei das flores*, cuja autoria é de

---

<sup>21</sup> Revogado pelo Decreto Nº 11/91, do Palácio do Planalto

<sup>22</sup> Subversivo. Adjetivo / 1. que subverte; que causa subversão. / 2. adjetivo substantivo masculino. que ou aquele que prega ou executa atos visando à transformação ou derrubada da ordem estabelecida; revolucionário.

<sup>23</sup> Parecer do censor Luiz Menezes. Seção de Censura Federal da Delegacia Regional do DPF/GB. Rio de Janeiro, 17/2/1968. Arquivo Nacional/DF, proc. 229, livro 1/reg. 8-AN/DF.

Geraldo Vandré, irão marcar passeatas estudantis, na luta pelo encerramento das ações militares no país. Ainda no segmento cultural, a literatura tem seu espaço destacado, considerando que:

A literatura era, historicamente, a área de atuação do intelectual engajado por excelência, que se utilizava de várias formas de escrita (ensaio, crônica, contos, romance) para transmitir ideias e intervir no debate sobre a sociedade e as liberdades públicas. Não foi diferente no Brasil do regime militar, apesar de outras áreas artísticas, como o teatro, o cinema e a música popular, terem maior destaque junto ao grande público. Na verdade, um dos apelos dessas artes ditas “de espetáculo” é que elas se tornaram mais literárias, incorporando de maneira criativa em suas obras mais sofisticadas a tradição da literatura culta da prosa e da poesia.<sup>24</sup>

Partindo do pressuposto do reforço das artes contra o Aparelho Repressivo do Estado, há de se destacar que inúmeros produtos artísticos passaram pelo SCDP, considerando a obrigatoriedade de tal ação. Entretanto, é interessante nos questionarmos quem “passava no crivo” dos censores, sob quais adequações, e por quais motivos.

#### **2.4 Os parâmetros morais de uma sociedade: Ações controversas do SCDP**

Na produção artística, tem importante destaque a figura das pornochanchadas neste período da história brasileira. Considerando sua emergência no período que compreende parte da década de 1970, e seguindo adiante em 1980, estas produções cinematográficas, assim como quaisquer outras películas, teve sua passagem pelos gabinetes do SCDP. Porém, na mesma medida em que Odair José, compositor da canção *Pare de Tomar a Pílula*, amplamente censurada, de acordo com os parâmetros do *Decreto Nº 20.493/46*, capítulo IV, artigo 41, que estabelece as seguintes diretrizes:

#### CAPÍTULO IV

#### DO TEATRO E DIVERSÕES PÚBLICAS

...

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;

<sup>24</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.* p. 196

- d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das forças armadas.<sup>25</sup>

Partindo destas diretrizes, Odair José foi proibido de veicular sua canção. Outras canções como *Severina Xique-Xique*, composta por Genival Lacerda, e *Meu Pequeno Amigo*, de Fernando Mendes, ambas inseridas no gênero musical denominado *Brega*, foram tão analisadas pelo SCDP quanto segmentos de *Música de Protesto*, *Bossa Nova*, *Jovem Guarda* e demais fonografias.

Quanto as pornochanchadas, estas percorreram os espaços físicos do SCDP, porém, vistas sob outras óticas.

... o caso contraditório entre a censura da ditadura civil-militar brasileira e a produção da Boca do Lixo, das pornochanchadas. A princípio, um regime castiço como aquele o foi não permitiria tamanha afronta à moral e aos ditos bons costumes como os exibidos nos cinemas brasileiros das décadas de 1970 e início de 1980. Para pensarmos tal relação, trazem-se à tona algumas possibilidades sobre a produção e exibição destes filmes em nosso país: (1) os cineastas da Boca do Lixo foram iconoclastas que desafiaram o sistema censório e repressivo de então em nome de seus filmes. (2) O sistema, em vias de distensão, já não tinha mais forças para proibir tal produção. (3) Pão-e-Circo, enquanto os expectadores se masturbavam nos cinemas, os militares tocavam seus projetos sem maiores preocupações. (4) As pornochanchadas traziam em si toda a carga da cultura em que se inseriram, moldando as relações sexuais expostas nas películas conforme as tendências normativas do período e contribuindo, de tal maneira, para a contínua doutrinação de seu público.<sup>26</sup>

Como podemos perceber, existe uma suposta “aceitação moral” por trás das pornochanchadas, uma vez que não poderia ser transmitido em veículos de transmissão midiáticos canções que vão contra o uso de contraceptivos. Se “*Pare de tomar a pílula/ Porque ela não deixa nosso filho nascer*”<sup>27</sup> vai contra os parâmetros morais vigentes, por que películas cinematográficas como Cada um dá o que quer – Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo

<sup>25</sup> BRASIL. *Op. Cit.* Art.41

<sup>26</sup> GOMES, Rômulo Gabriel de Barros. *Discursos Misóginos na Ditadura Civil-Militar Brasileira*. In: CABRAL, Flávio José Gomes (org.). *Anais Eletrônicos do V Colóquio de História “FACES DA CULTURA NA HISTÓRIA: 100 ANOS DE LUIZ GONZAGA”*. Recife, UNICAP, 2012, p. 176

<sup>27</sup> JOSÉ, Odair. *Pare de Tomar a Pílula*. In: *Meu Grande Amor*. CBS, 1973

poderia ser amplamente veiculada nas salas de cinema, uma vez que ambas as produções acabam por infringir o artigo 41 do Decreto Nº 20.493/46?

A resposta para isto seria uma Moralidade Seletiva. Partindo da ideia de que apenas grupos específicos eram abertamente perseguidos, presos, exilados, e até mesmo, torturados, compreende-se o emprego da Moralidade Seletiva através da concepção do fato de toda a produção artística, de qualquer natureza, estar diretamente atrelada as atividades do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), e esta produção não poder adentrar numa série de questões que vão de frente ao modelo de Estado exercido no Brasil. Entretanto, mesmo atentando diretamente aos parâmetros estabelecidos pelo Decreto Nº 20.493/46, existem sujeitos históricos cujas produções sofreram “pequenos ajustes”, para a então inserção desta produção artística no mercado, que em muitas situações, fere a própria regulação estabelecida pelo Estado Brasileiro. Na face oposta a estes produtores de artes, estão aqueles ditos “subversivos”, que tem não apenas suas liberdades individuais, políticas e socioculturais violadas, como seus direitos humanos.

## **2.5 Nas margens do Rio Amazonas, o Seu Polícia também estava: A música amapaense em meio ao Aparelho Repressivo do Estado**

Apesar do incômodo “mito da ditabranda”, faz-se necessário observar que

Entrar neste debate pode nos conduzir a várias armadilhas da história e, sobretudo, da memória. É inegável que a fase pré-AI-5 ainda não era marcada pela censura prévia rigorosa e pelo terror de Estado sistemático contra opositores, armados ou não. Mas isso significa diminuir o caráter autoritário do regime de 1964? Para resolver esta equação sem recair na memória construída tanto pelos liberais civis quanto pelos generais alinhados ao chamado “castelismo”, que gostam de afirmar o caráter reativo e brando do regime entre 1964 e 1968, é preciso refletir sobre os objetivos fundamentais do golpe de Estado e do regime que se seguiu imediatamente a ele.<sup>28</sup>

Com isso, podemos conceber que no Território Federal do Amapá (TFA), que é fruto do desmembramento para com o estado do Pará, no ano de 1943, já convive com as autoridades militares, desde sua gênese. Partindo desta colocação, é necessário compreender as nuances que permeiam este Território Federal (TF), não apenas da perspectiva política e econômica, como também, na ótica sociocultural.

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.* p. 66

Para atingir esta primeira percepção, Maura Leal da Silva nos propõe suas perspectivas do seguinte modo:

Não é pretensão deste trabalho analisar a resistência da sociedade amapaense ao regime ditatorial inaugurado no país em 1964, mas compreender, em um momento que se pode observar de forma mais clara, já com uma certa distância do euforismo inaugural dos anos iniciais do Amapá Território, os desdobramentos e os problemas ocasionados pela política territorial implantada pelo Estado brasileiro aos Territórios Federais, ou seja, para a região. Se, em um primeiro momento, as ações do Estado foram avaliadas positivamente pela população local e por aqueles que chegavam, impulsionando a formação de uma elite local que se colocava como redentora e promotora do desenvolvimento regional em uma posição uniformizadora das diferenças. Em um segundo momento, essa relação assumiu outros contornos. O pacto político que se firmou entre o governo amapaense e a recém-criada e crescente elite local quando dos primeiros anos de implantação do Território, já não conseguia neutralizar as divergências que só cresciam, e essa política territorial passou a ser alvo de questionamentos. Esses não ficaram restritos à esfera local, mas extensivos ao poder nacional que passou a sofrer severas críticas embasadas na falta de investimentos mais efetivos pelo governo federal para o TFA, passando a alimentar o desejo de autonomia; em 1970, o fracionamento dessa elite já era evidente.<sup>29</sup>

A partir disto, a autora estabelece uma relação de dependência política existente no TFA, desde os primórdios de sua gentrificação. As elites locais já não se contentavam com os Agentes de Estado presentes no TFA, pois estes sujeitos impunham restrições as suas influências, intrinsecamente presentes no cotidiano desta população.

Verônica Xavier Luna discorre sobre as sociabilidades conflituosas existentes na gentrificação do TFA. Para isso, a autora em questão apresenta questões que existem desde 1943, a 1970. Com relação a produção artística amapaense,

Enquanto a dinâmica cultural de Macapá alcançava liberdade, através da música, do teatro e da poesia, o direito político de gozar de liberdade, justiça e segurança enquanto prerrogativa garantida aos cidadãos ainda era cerceado, especificamente quando se manifestava como oposição. A livre expressão política era respeitada apenas para consolidar um único interesse com o monossílabo “sim”. Por essa razão, os mediadores sociotécnicos Alfredo, Amaury e a tipografia produziram o semanário independente “A Folha do Povo”, com o propósito de ser um intermediador comunicativo entre os trabalhistas da cidade de Macapá e os que residiam em outros municípios, bem como entre aliados desse movimento pela liberdade de expressão política. Portanto, o jornal foi o canal de divulgação das realizações governamentais

---

<sup>29</sup> SILVA, Maura Leal. *O Território Imaginado: Amapá, de Território a Autonomia Política (1944-1988)*. Brasília, UnB, 2017, p. 164-165

desfavoráveis à população macapaense e das perseguições políticas aos empregados, como também de denúncia da alta de preço nos alimentos, da falta de carne e do abuso de poder das forças de controle social – a Guarda Territorial e os delegados de polícia.<sup>30</sup>

Através desta análise, podemos notar o crescimento exponencial da produção artística no TFA. Considerando tal afirmação, é indispensável compreender que o SCDP atua neste território, assim como emprega também suas atividades de censura e repressão da liberdade.

## **2.6 A atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas na Macapá Territorial: Os casos de Fernando Canto, Silvio Leopoldo e Osmar Júnior**

que o TFA seja inserido numa narrativa do Regime Militar no Brasil, considerando principalmente o fato desta Administração Territorial estar diretamente atrelada aos Agentes de Estado, sendo este na configuração de Estado de Exceção, assim como pela atuação do SCDP na Macapá Territorial.

Sobre a ótica de Dorival da Costa dos Santos, o autor coloca as práticas culturais da cidade de Macapá sob o seguinte modo:

... esta aparência provinciana, pacata, ordeira e omissa da sociedade amapaense escondeu uma resistência que teve seus momentos de claro enfrentamento, de organização, mas que foi, sobretudo, uma resistência molecular e às escondidas, disfarçada de molecagem, de arte, de músicas, de silêncios, de recusas e afirmações, uma resistência nem sempre consciente, porém indicativa de uma luta de indivíduos e grupos para sobreviverem livres e autônomos em uma condição opressiva e castradora.<sup>31</sup>

Em meio as peculiaridades existentes na configuração territorial, especificamente na capital, Macapá, é importante que sejam apresentados aqui duas produções fonográficas que passam pelo SCDP. A primeira sendo a canção intitulada *Saga*, cuja autoria é de Fernando Canto e Silvio Leopoldo. A canção foi submetida ao SCDP, através do *Ofício N° 0143/79 SCDP/AP*, o qual, no primeiro momento, obteve a seguinte decisão:

Senhor Diretor,

<sup>30</sup> LUNA, Verônica Xavier. *Um Cais que abriga Histórias de Vida: Sociabilidades Conflituosas na Gentrificação da cidade de Macapá (1943-1970)*. Ceará, UFC, 2017, p. 185

<sup>31</sup> SANTOS, Dorival da Costa dos. *O Regime Ditatorial no Amapá Terror, Resistência e Subordinação 1964-1974*. São Paulo: USP, 2001, p. 97

Submeto a V.Sa. a canção “SAGA”, de autoria dos Srs. Fernando Canto e Silvio Leopoldo.

Esclareço a V.Sa. que a canção foi considerada “INDEFERIDA” por este SCDP, em virtude de contrariar a letra “B” do art. 41, do decreto nº 20493/46 ...<sup>32</sup>

Levando em conta a letra da canção, anexada ao ofício, cabe a análise dos trechos em que acreditamos ter ocasionado a proibição da veiculação desta produção musical.

*Um grito forte/ do peito em corte/ tal flecha e arco se anunciou/ foi ira e tiro/  
num só retiro/ que um valente/ se acovardou/ a dor chegou ..... e só/ Mas veio  
o outro dia/ de vingança/ e o braço disse não/ que do punhal distava/ que do  
seu levava/ só recordação/ nos cantos sem flor/ vieram amaldiçoar/ quebrando  
paz/ em par/ sonhador, compreendeu/ não valeu se arrepender/ um novo grito  
aconteceu/ não.../ o fundo do poço/ deu sangue ao barril/ e até nas palmeiras/ o  
sangue subiu/ subiu, subiu<sup>33</sup>*

Considerando que a letra b do artigo 41 do Decreto Nº 20.493/46, que estabelece que “Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica ... b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes”<sup>34</sup>, é possível que Saga tenha sido censurada devido aos trechos “... foi ira e tiro/ que um valente/ se acovardou/... que do punhal distava/ ... deu sangue ao barril”<sup>35</sup>. Inicialmente, este processo pode nos ajudar a entender a figura de Fernando Canto enquanto artista macapaense que naquele momento, fora censurado. Entretanto, após ser reexaminada pelo Setor de Censura de Teatro e Cultura (SCTC), considerando que o ofício é encaminhado com a prerrogativa de participação em festival de cultura, como aponta o ofício

FERNANDO PIMENTEL CANTO, brasileiro, solteiro, residente à Av. General Osório, no 171 nesta cidade, Carteira de identidade no 39.420 AP (2a via) CPF no 055473852-04, filho de ANTONIO SALGADO DO CANTO e MARIA DA SAÚDE PIMENTEL CANTO, vem mui' respeitosamente solicitar que Vossa Senhoria se digne a fazer Censura prévia nas músicas: PRIMEIRA HORA; SAGA; PEDRA NEGRA de minha autoria para eventual participação no 19 FUMAP que se realizará nos dias 26, 27 e 28 do corrente mês.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> BRASIL. *Ofício Nº 0143/79*. SCDP/AP, Macapá, 1979, p. 1

<sup>33</sup> BRASIL. *Op. Cit.* p. 4

<sup>34</sup> Brasil. *Decreto Nº 20.493/46*. Rio de Janeiro, 1946, art. 41

<sup>35</sup> BRASIL. *Ofício Nº 0143/79*. SCDP/AP, Macapá, 1979, p. 4

<sup>36</sup> BRASIL. *Op. Cit.* p. 3

Com isso, o SCDP acaba por anular sua decisão anterior, com base na alegação: “Analisamos a letra musical gravada, anteriormente indeferida e constatamos que a mesma não fere as leis censórias vigentes, podendo, portanto, ser liberada sem restrição etária ...”<sup>37</sup>

Fernando Canto é citado também no *Jornal Resistência*, sendo este um periódico produzido na cidade de Belém, estado do Pará, colocado numa entrevista intitulada “Até falar de amor era um ato político”, cujos trechos narram:

As 2 horas da tarde de um dia no início de junho chegou à casa uma patrulha de dois Jeeps do Exército, comandada pelo tenente Amaury ... O tenente disse à minha mãe que se tratava de problema de ordem militar, alguma coisa como ajeitar meu certificado de alistamento que não se encontrava correto ... O tenente falou aquilo para tranquilizá-la, lembro-me. Mas não conseguiu muito em virtude de encontrar-se na frente da casa a metade da população do Laguinho, na expectativa de ver passivamente o que acontecia ... Seguimos no Jeep para o quartel ... fomos diretamente para o gabinete do comandante. Ele pediu a um soldado para nos servir café e sair, fechando a porta. Tomamos o café e começou o interrogatório. Vi, atrás de uma pilha de livros, um fio de gravador sobre a mesa do Oficial. Ele perguntou-nos o que sabíamos a respeito do Odilardo Lima; Se ele era “patriarca do Clã (Clã Liberal do Laguinho) e se éramos esquerdistas.” Até então o meu amadurecimento, político, ideológico, era pequeno; e o que respondi foi à altura, sem comprometimento com ninguém. O comandante tirou de uma pasta amarela letras de músicas de minha autoria e, inclusive, "Laguinho, Laguinho, Laguinho", de parceria com o Odilardo, que apresentamos no HI Festival Canção, em 1971, quando então começava minha carreira como compositor. Não havia nenhum teor político nas letras musicais, se bem que até falar de amor na época era crime político. Depois de algum tempo o comandante perguntou-me se era cursilista, Disse-lhe que não, que fiz o Treinamento de Liderança Cristã: Ele chegou aonde eu queria; então Cristo foi o grande comprometido no interrogatório que levou, cerca de uma hora somente sobre religião.<sup>38</sup>

Como podemos notar, o artista Fernando Canto é convidado a prestar esclarecimentos aos órgãos competentes do período, para fins de denúncia de comunistas. Entretanto, devido a sua formação religiosa, este consegue facilmente escapar de penalidades por parte dos militares, uma vez subtendido que uma pessoa de formação religiosa não poderia corroborar com quaisquer atitudes que fossem de frente à moral cristã.

---

<sup>37</sup> BRASIL. Op. Cit. p. 6

<sup>38</sup> *Jornal Resistência*, Ano II, Nº 12, Belém, Pará, maio de 1980, p. 9

Outro ofício encaminhado ao SCDP é o Ofício N° 06/80 SCDP/AP, envolvendo o cantor e compositor Osmar Júnior, com sua canção intitulada Reviravolta na Construção. O documento discorre da seguinte forma:

Em atenção a determinação contida na Portaria no 01/80-DCDP, de 11.01.1980, encaminho a V.Sa., para as providências necessárias, letra e cassete da música "REVIRAVOLTA NA CONSTRUÇÃO" de autoria de OSMAR GONÇALVES DE CASTRO JÚNIOR ...<sup>39</sup>

E segue:

OSMAR GONÇALVES DE CASTRO JUNIOR, brasileiro, amapaense, residente e domiciliado nesta cidade de Macapá, à Rua General Rondon, S/no, bairro Julião Ramos, vem mui respeitosamente, através do presente, requerer junto à Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, a Censura Prévia e posterior Registro da música popular intitulada "REVIRAVOLTA NA CONSTRUÇÃO", de minha autoria.<sup>40</sup>

A canção apresenta letra anexada ao ofício, e se apresenta de tal modo:

*Ter vida ou não ter eis a questão,/ se a temos não podemos viver/ sem os olhos vermelhos temerosos,/ Olhando a fumaça pelo ar. / Sem crença pelo Criador,/ não se sabe o porquê/ mas Ele botou,/ tantos vermes falantes neste chão,/ e a esfera ficou na escuridão. / Sem ódio pelo negro irmão, / que também tem direito de viver, / nesta esfera maldita que só quer girar, / nesta imunda, infinita construção. / Reviravolta na construção, / ódio nos olhos, / armas na mão. / Reviravolta na Construção, / dentes cerrados, / sangue no chão.<sup>41</sup>*

Deste modo, a canção versa mensagens de cunho positivo, pregando igualdade social, sem ferir quaisquer exigências previstas no Decreto N° 20.493/46, e partindo desse pressuposto, foi devidamente aprovada, sem necessidade de ser reexaminada. Porém, cabe aqui a colocação de que se chega a um ponto tão incisivo do SCDP, que toda a produção artística passa antes pelo “crivo” dos censores, de modo a restringir completamente a liberdade de expressão de qualquer natureza.

É pertinente que existam reflexões acerca da atuação do Setor de Censura de Diversões Públicas (SCDP) numa perspectiva nacional, durante o período que compreende a Ditadura Militar (1964-1985), suas formas de atuação, assim como os sujeitos históricos censurados, e os parâmetros os quais serviram para tal ato. É imprescindível que os parâmetros morais difusos,

<sup>39</sup> BRASIL. Ofício N° 06/80. SCDP/AP, Macapá, 1980, p. 2

<sup>40</sup> BRASIL. *Op. Cit.* p. 3

<sup>41</sup> BRASIL. *Op. Cit.* p. 4

que ora favorecem determinadas produções, ora violam direitos humanos de outros artistas, sejam colocados em debate, para que possamos diagnosticar a Moralidade Seletiva presente nas atuações do SCDP. Para além das figuras colocadas pela história como emblemáticas, é necessário que as especificidades do Território Federal do Amapá sejam postas perante às discussões que abarcam nacionalmente os anos de 1964 a 1985, pois neste TFA também existiram sujeitos históricos alinhados no combate ao Aparelho Repressivo do Estado.

### **CAPÍTULO III: Guitarras distorcidas chegam ao Cabo Norte: Da expansão do rock n' roll aos seus embalos na Macapá oitentista (1980-1985)**

Para iniciarmos nossos apontamentos sobre uma expansão do *rock n' roll*, é pertinente estabelecer que este gênero musical se desdobra em múltiplas vertentes, e no final da década de 1970, suas divisões são tão características, e tornam dificultosas as utilizações de uma nomenclatura que subsidie produtos fonográficos de modo geral. Entretanto, ainda assim, existem características primordiais para condicioná-los em um grupo geral, sem ofuscar suas singularidades.

#### **3.1 Os primeiros passos do *Heavy Metal*: Causas, consequências e gênese**

A década de 1980 é marcada pela ascensão do *heavy metal* na indústria fonográfica. Fruto da junção entre a Música Erudita, o *Blues* e o *Rock N' Roll*, este gênero musical irá atingir as vitrines das lojas de disco de tal maneira a marcar toda uma identidade cultural na juventude existente no período. Sobre a origem do *heavy metal*, é incerto afirmar a criação deste gênero, entretanto, muitos especialistas utilizam do senso comum atrelado a esta categoria. Deste modo, são considerados os “pais do heavy metal” a banda *Black Sabbath*, pois:

No início havia apenas o céu, em sua noturna e sombria extensão, e o desconhecido. Os mais profundos segredos da história – que só poderiam ser reanimados por forças tão antigas quanto a própria civilização – resolviam nesse inquieto limbo, onde tudo era acinzentado, fumacento, escuro e sagrado. Essas poderosas correntes – por tanto tempo esquecidas e adormecidas até que a guerra, a crise e a angústia pudessem despertar e trazer à tona seus mais horrendos poderes – não possuíam definição nem emitiam sons até serem capturadas e subjugadas por uma epifania conhecida como *Black Sabbath*: a banda primordial, a origem do heavy metal.<sup>42</sup>

Para compreendermos melhor as características dadas ao *Black Sabbath* como precursor do heavy metal, é necessário entender o surgimento da banda, cujas características irão marcar signos comuns aos jovens integrantes de conjuntos os quais se identificam tanto com o heavy metal, como também a outros gêneros musicais predominantes na Inglaterra.

---

<sup>42</sup> CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: A História Completa*. São Paulo, Benvirá, 2010, p. 13

Desde o começo, o entusiasmo poderoso de Black Sabbath reverberava para além dos perímetros da opinião geral. Profetas criados à margem da sociedade inglesa, eles eram desempregados, socialmente desprezíveis e, ainda, moralmente suspeitos. Seus quatro membros nasceram entre 1948 e 1949 em Birmingham, na Inglaterra, uma pequena e decadente cidade industrial, sobrevivendo à época em que a Europa já não se orgulhava dessa indústria.

...

Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, cercados pelos escombros deixados pelos bombardeios nazistas, eles chegam à puberdade e, nesse mundo que haviam herdado, o que mais poderia valer a pena além de tornarem-se aventureiros e desajustados profissionais?

Com o nome de Pulka Tulk, emprestado de um comerciante de tapetes de Birmingham, Ozzy e companhia seguiram os passos deixados por bandas como Yardbirds, Ten Years After e Cream fazendo jam sessions ensurdecedoras e intermináveis, nos padrões dos músicos de blues norte-americanos. Porém, nessa viagem de Birmingham (Alabama/EUA) até Birmingham (Inglaterra), a sonoridade fúnebre acabou se modificando de maneira drástica: as afáveis notas do blues com a amplificação quase industrial somada à boemia e às drogas dos anos de 1960, acabaram grotescamente distorcidas. Depois de mudar o nome para Earth, o quarteto decidiu atingir maior notoriedade com seus shows e decibéis.

Chega, então, o momento de ruptura – a criação espontânea da música “Black Sabbath”, que representaria um começo inteiramente novo para a banda e para o heavy metal por todo o sempre. A base era de apenas três notas e duas delas eram fá. Recontando a dificuldade do juízo final com característico suspense, o narrador arfava “What is this, that stands before me? Figure in black, which points at me...”. Flutuando sobre harmônicos zumbidos, a dimensão aterrorizante da música cresce até o clímax na mesma medida em que o juízo final persegue o relutante protagonista. A história macabra, digna de Edgar Allan Poe, contada por uma revoadada de guitarras, bateria e um microfone crepitante.<sup>43</sup>

De imediato, podemos perceber que o heavy metal é marcado em sua gênese por grupos de jovens nascidos no pós-guerra (Segunda Guerra Mundial), oriundos de cidades e vilarejos operários, cujas marcações socioeconômicas mostram núcleos familiares pobres, com poucas condições de ascensão social.

Em sequência, o heavy metal terá em sua identidade uma forte relação com a literatura, pois nas narrativas das canções de grupos como *Black Sabbath*, *Rainbow*, e *Iron Maiden*, não são em nada incomuns a presença de acontecimentos históricos, assim como histórias de ficção, não só de obras literárias, como também da criação de seus próprios personagens. É o caso de Ronnie James Dio, que inicialmente integrou a banda *Rainbow*, teve passagem pelo *Black Sabbath*, e

---

<sup>43</sup> CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: A História Completa*. São Paulo, Benvirá, 2010, p. 13-14

posteriormente, seguiu em carreira solo. *Iron Maiden* passa a crescer referências da história e historiografia através da entrada de Bruce Dickinson no conjunto. Seu álbum de estreia, *The Number Of The Beast*, conta com a canção intitulada *Run To The Hills*, que narra a trajetória da colonização no continente americano. É notório que para além do fantasioso, o *heavy metal* terá também forte atuação no campo religioso, gerando críticas as instituições existentes ao redor do mundo.

Entretanto, com a vigente existência do *rock n' roll*, assim como sua globalização, outro segmento musical irá acompanhar a trajetória *heavy metal* rumo a sua iminente midiaticização, sendo este o *Punk Rock*, assinado por bandas como *Ramones* e *Sex Pistols*, sendo o segundo um conjunto musical britânico. Trazendo consigo abordagens de contestação semelhantes ao *heavy metal*, o *punk rock* terá um papel fundamental na criação de novos espaços de circulação destes produtos fonográficos.

### 3.2 O “filho rebelde” do Rock N’ Roll: Características identitárias do Punk Rock

Esta discussão inicia a partir do entendimento do movimento punk como um gênero musical, a priori, e posteriormente, como um estilo de vida.

Em 1974 o termo punk não era ainda um tipo de rock music, tampouco um movimento cultural. A palavra era mais utilizada como um adjetivo depreciativo, sendo comumente empregada para caracterizar pessoas de maus hábitos. Nesse momento, dizer que uma pessoa era punk tinha o mesmo sentido que, no Brasil, dizer que alguém é podre. Porém, a mudança significativa do termo passa a ocorrer depois que dois jovens de Nova York decidem criar uma revista que falasse de tudo o que eles gostavam e isso incluía farra, subversão, cultura de rua e rock de qualidade.<sup>44</sup>

Inquietos com o *English Way Of Life*, a classe operária inglesa se mostra incomodada com a atual situação do Estado Britânico, uma vez que as instâncias representativas não estavam alinhadas com os interesses das classes menos favorecidas da sociedade, neste caso, os operários. E a partir de 1975, uma nova onda sonora passa a circular nos Estados Unidos da América (EUA) e na Inglaterra. Um som modesto em termos técnicos, porém, muito expressivo. Com isso,

---

<sup>44</sup> FRANCO, Homero Fábio M. M. *A Cena Punk e a Ordem Contemporânea: Atitude e Pertinência dos Jovens no Brasil*. Uberlândia, UFU, 2001

“apesar de não ser feito por grandes instrumentistas, não decepcionou aqueles que gostavam de rock propriamente dito.”<sup>45</sup>

Gritando frases de contestação a ordem vigente, o movimento punk inicia sua trajetória com pontos de enfrentamento a moral e costumes conservadores, instríssecos na sociedade, de maioria cristã. Para estes jovens, não fazia sentido se curvar diante de imposições colocadas através de parâmetros morais baseados no cristianismo ocidental vigente, assim como de qualquer instituição que de algum modo buscasse impor regras e dogmas diante da população. O *Do It Yourself* (D.I.Y), característica primordial para se entender o movimento punk, pregando valores de liberdade ao próprio corpo, permitindo o uso de álcool e drogas (Principalmente Cocaína e LSD), sem se preocupar com o futuro, pois muitos dos punks se identificam com o estilo de vida niilista. Toda essa performance da liberdade fez com que os movimentos conservadores da época estabeleçam ações de segurança pública, para reprimir o jeito de ser e vestir destes jovens, que não estavam nada interessados em passar o resto de seus dias confinados em fábricas, cumprindo jornadas de trabalho exaustivas, para fomentar um capitalismo que visava apenas o benefício dos grandes patrões, sem garantias de assistência para a classe trabalhadora.

O estilo de vida punk passa a rodar o mundo, sendo disseminado através de conceitos como D.I.Y, que prega a ideia de que não é necessário ser um exímio musicista, exacerbadamente técnico, para produzir canções de qualidade. Assim como o *rock n' roll* e o *heavy metal*, é marcado pelo som de guitarras elétricas plugadas em amplificadores com sonoridades distorcidas (*Overdrive*), canções executadas em velocidades elevadas, assim como vocais agressivos, e volumes extremamente altos. Na década de 1970, a indústria de amplificadores estava em seus momentos de experimentação, assim como na indústria de guitarras. Os amplificadores *Marshall Plexi*, *Fender Tweed*, assim como as guitarras *Gibson Les Paul*, e *Fender Stratocaster* são responsáveis por trazer à tona sonoridades características do gênero. Entretanto, na medida em que o D.I.Y passa a ganhar cada vez mais força, alguns guitarristas, como Johnny Ramone, passam a apresentar modelos de guitarra específicos, algumas vezes produzidos pelos próprios guitarristas.

---

<sup>45</sup> FRANCO, Homero Fábio M. M. *Op. Cit*

A partir da década de 1980, o movimento punk começa a ser ressignificado. Conceitos como *Straight Edge* começam a surgir, em meio aos abusos no álcool e drogas, assim como sexo desenfreado, e exageros contra o próprio corpo.

Quando os adolescentes Ian Mackaye e Jeff Nelson escreveram em meados dos anos 1980 a canção Straightedge, não imaginavam que anos mais tarde as mensagens contidas nessa letra influenciariam jovens nas diversas partes do mundo. A música, com um forte apelo de inconformismo, expõe o desabafo de um jovem que diz ter coisas mais interessantes para fazer do que “andar com mortos vivos” ou “desmaiar nos shows”. Situações descritas de forma irônica pelos compositores em alusão ao comportamento niilista de muitos punks da cidade de Washington, D.C. A ideia defendida por ambos é que para ser “punk” não era necessário consumir drogas de maneira abusiva ou se envolver em brigas com gangues rivais, atitudes que, segundo os mesmos, ajudavam a reforçar os estereótipos sobre os frequentadores desses eventos musicais.<sup>46</sup>

É a partir deste marco que os punks começam a se organizar em subdivisões, e estabelecer posicionamentos políticos cada vez mais evidentes, formando uma identidade cada vez mais específica. De um lado, puristas, que acreditam no punk como única canção que deve ser ouvida, e de outro, aqueles que acreditam que o punk pode sim dialogar com as demais seções musicais existentes. O D.I.Y torna-se cada vez mais forte a partir deste momento, e devido ao processo de Redemocratização (1979), o Estado Brasileiro passa a tolerar minimamente a expressão cultural dos jovens participantes do punk, pois “O gênero, que no Brasil esperou praticamente três décadas para constituir-se como um movimento em solo brasileiro, finalmente ganhava espaço.”<sup>47</sup> ; Com isso, o punk deixa definitivamente de ser um mero gênero musical, e passa a ser um estilo de vida, e passa a ser inserido no cotidiano brasileiro, com suas especificidades e adequações. “Com o abrandamento da censura, o consumo de produtos considerados “críticos” se tornou maior, o que acabou por tornar as canções uma espécie de “trilha sonora” do fim do regime militar, mas também são consideradas uma “trilha sonora” dos anos de chumbo.”<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> BITTENCOURT, João Batista de Menezes. *Negociando Condutas: Estilo de vida Straightedge no Brasil e os discursos sobre Política e Sexualidade*. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, nº 1/2017, pag. 53-69

<sup>47</sup> ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os Filhos da Revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Rio de Janeiro, UFF, 2011

<sup>48</sup> AVELINO, Caroline do Nascimento. *A Importância das Músicas de Protesto no contexto da Ditadura Civil-Militar no Brasil*. In: *Das Amazônias: Revista Discente de História da UFAC*. Acre, UFAC, 2018

### 3.3 Os parâmetros que julgam: A atuação do SCDP frente ao *rock n' roll* e suas ramificações

O Estado brasileiro, em seu caráter autoritário, se fez presente nos processos de lançamento de discos em todos os espaços da federação. Entretanto, o que a historiografia nos mostra é a marcação de personagens como Chico Buarque, Gilberto Gil e outros artistas como perseguidos político-culturais, fazendo com que estes ganhassem o status de “heróis da resistência”. Suas canções são, de fato, instrumentos importantes para marcar um enfrentamento a truculência dos militares residentes no poder.

É possível que, num primeiro momento, o *Rock N' Roll* tenha passado despercebido aos olhos do poder, por ser representado inicialmente pelo movimento da Jovem Guarda, que reverberou nomes como Roberto e Erasmo Carlos, estes sendo também vigiados pelos Agentes de Estado, porém, devido ao teor de suas canções, Roberto e Erasmo foram aclamados por multidões de jovens por todo o Brasil. Influenciados por artistas como *Little Richard, Elvis Presley, Bill Haley and The Comets*, e outros artistas do *Rock n' Roll* dos anos 1950, os artistas da Jovem Guarda tiveram visibilidade e fama na mesma década marcada pelo movimento que ficou conhecido como “*Yeah, Yeah, Yeah*”, que trouxe ao mundo o conjunto de Liverpool, *The Beatles*.

Nos primeiros anos da década de 60, uma manifestação cultural espalhou-se entre os jovens da Inglaterra e tomou todo o mundo. Esse movimento é denominado de Beatlemania, ou seja, mania (vício, adoração, histeria) pela banda The Beatles. Com sua música conquistaram o mundo e milhões de jovens os imitaram tanto no aspecto musical como também no aspecto comportamental. Eles formaram uma banda de rock, formada na cidade de Liverpool (Inglaterra), em 1956. O grupo teve sua formação definitiva: John Lennon (vocalista, guitarrista e compositor), George Harrison (guitarrista e vocalista), Paul McCartney (baixista, compositor e vocal) e Ringo Star (baterista).<sup>49</sup>

Influenciando estruturas de composição, vestuários e estilo de vida, a Beatlemania tem papel fundamental na história da música, pois foi com este quarteto que o mundo passou a olhar cada vez mais para os jovens e seu estilo de vida embasado no *Sex, Drugs & Rock n' Roll*<sup>50</sup>. Indo

---

<sup>49</sup> NASCIMENTO, Livia Maria de Pontes. *Não pode comprar meu amor: Beatles e a Beatlemania nos anos 60*. Paraíba, UEPB, Centro de Educação, 2012, p. 11

<sup>50</sup> *Sexo, Drogas e Rock N' Roll* (Tradução livre)

de frente aos parâmetros morais de uma civilização ocidental de maioria cristã, a juventude emergente a partir dos anos 1960 irá mudar as perspectivas socioculturais vigentes.

Para compreender melhor os processos de atuação do SCDP na Macapá oitentista, é necessário antes visitar algumas características do passado deste Território Federal, afim de estabelecer algumas das sociabilidades e modos de resistência dessa população.

### **3.4 A puberdade tucuju: Aspectos identitários sobre as primeiras gerações de jovens macapaenses**

Considerando que o TFA tem sua gênese em 1943, a cidade de Macapá irá conhecer sua primeira geração de jovens a partir dos anos 1960.

Foi em meio a imposição de uma política de aceleração de desenvolvimento regional forçada, em pleno período ditatorial e de disputas locais pelo controle do governo amapaense, que se observou, em fins dos anos 1960, a formação de uma juventude de amapaenses originária do que denominei aqui de cultura territorial, os nascidos ou criados no Amapá pós-1943, e como os legítimos “filhos do Amapá”, na leitura oficial eram a expressão mais autêntica de uma identidade regional que o governo buscava forjar e retratar. Para o governo territorial, a mocidade amapaense bem controlada, significava o ascender da Mística do Amapá, tão propagada quando da criação do Território, mas adormecida pelos diversos problemas políticos, sociais e econômicos que a região vivenciava.

Estes primeiros jovens amapaenses irão absorver muito da cultura difundida mundial e nacionalmente. Porém, devido a limitações geográficas e econômicas, são poucos os jovens com acesso não somente ao ensino superior, como também a discos de vinil, e demais manifestações culturais existentes no período em questão. Com isso, as sociabilidades exercidas pela juventude da cidade de Macapá apresentar-se-á por intermédio de movimentos sociais diversos, como a União dos Estudantes Secundaristas do Amapá (UECSA), a Juventude Operária Católica (JOC), o Clã Liberal do Laginho, entre outros.

Nascidos, criados e crescidos em um estado autoritário desde sua gênese, os jovens macapaenses tem suas individualidades reprimidas, considerando que “O governo militar no Amapá avaliava de forma positiva o crescimento de uma juventude de naturais envolvida com atividades artísticas e culturais, desde que alheia às questões políticas ...”<sup>51</sup>. Partindo desta

---

<sup>51</sup> SILVA, Maura Leal. *Op. Cit.* p. 210

colocação, podemos notar que não é em nada interessante para as autoridades responsáveis pelo TFA que a juventude obtivesse engajamento político, pois isso traria problemas para sua administração arbitrária e repressiva.

Foi nesse universo de grande movimentação estudantil que surgiu a agremiação sociocultural Saci Clube, criada no início dos anos 1960, com intuito de reunir, através da cultura e da arte, em uma única entidade, jovens de diversos segmentos sociais (não só estudantes). Mascarada por seus objetivos meramente culturais chegou a conquistar o reconhecimento do governo como o abrigo da mocidade, conforme descrito na reportagem da edição especial do jornal Amapá, de dezembro de 1967.<sup>52</sup>

Com seus primeiros espaços para prática cultural, a cidade de Macapá pode finalmente lançar seus talentos musicais, pois uma vez havendo espaço físico para realização de tais atividades, é possível abranger uma gama cada vez maior de apreciadores das artes produzidas na cidade de Macapá. Entretanto,

A cor vermelha escolhida para a confecção das camisas dos integrantes do Saci serviu de pretexto para que o governo os taxassem de comunistas, e mandasse prender membros do Saci após o golpe de 1964. Mas foram as exibições das peças “Judas no Tribunal” e “Prostitutas Respeitosas”, algum tempo depois, produzidas pelo elenco do Teatro Amadores do Amazonas, que foi o estopim para que os jovens do Saci fossem duramente reprimidos. O espetáculo, baseado em Paul Sartre, que tratava sobre a discriminação da mulher e do negro nos EUA, foi interpretado como subversivo pelo governador Luiz Mendes, que assistia as peças na plateia mandando prender, ali mesmo, o presidente Carlos Nilson e outros integrantes do Saci. Meses depois desse acontecimento, segundo Nilson, a sede do Saci Clube, que ficava nos fundos da Fortaleza de São José de Macapá, foi tomada pelos militares e a entidade fechada pelo governo territorial.<sup>53</sup>

O terror instalado pelo *Red Scare*<sup>54</sup> era tão estrondoso, que quaisquer utilizações de elementos que pudessem minimamente atrelados a prática comunista geravam histerias coletivas, sem antes existir investigações a respeito das condutas políticas de indivíduos que imediatamente eram associados ao comunismo.

---

<sup>52</sup> SILVA, Maura Leal. *Op. Cit.* p. 217

<sup>53</sup> SILVA, Maura Leal. *Op. Cit.* p. 218

<sup>54</sup> A expressão “The Red Scare”, ou “A Ameaça Vermelha” em português, representou os períodos de forte desenvolvimento da ideia anticomunista nos Estados Unidos que se caracterizara pela criminalização de opiniões políticas de base comunista ou anarquista. Esse pavor resultou em investigações agressivas e prisões de pessoas suspeitas ou ligadas de alguma forma a movimentos comunistas. (MELO, Maria Luiza Alves; MARTINS, Maria Eduarda. *The Red Scare: A história do pensamento anticomunista e suas consequências no mundo Ocidental*. Caruaru, UNITA, 2016, p. 2)

É a partir das associações a práticas subversivas, que a música macapaense terá a atenção do SCDP, e com isso, estes jovens seguirão com suas liberdades reprimidas incessantemente pelo Aparelho Repressivo do Estado.

### **3.5 Censura Musical no Amapá: Dos mais diversos casos**

Devido a obrigatoriedade no envio de toda e qualquer produção artística ao SCDP, o TFA em nada é excluído desta tarefa. Diversos são os ofícios encaminhados pelo SCDP/AP para o Departamento de Censura de Diversões Públicas de Brasília (DCDP/DF). É sobre estes encaminhamentos que iremos tratar nesta parte do trabalho.

O ato de se encaminhar produções artísticas ao SCDP é tão comum, que por muitas vezes, os próprios artistas adequavam suas obras aos parâmetros necessários para a aprovação imediata de seus trabalhos. Devido à ausência de fitas anexadas aos Ofícios encaminhados ao SCDP/AP, é difícil presumir com clareza em quais gêneros musicais as canções se encaixam. Entretanto, por meio das estruturas de composição das letras de músicas anexadas aos ofícios, assim como dos dados informativos de seus autores, como nome completo, nome artístico, endereço, e outras informações mais, podemos ter noções sobre quais categorias os produtos fonográficos se encaixam.

No caso do *Ofício N° 05/80*, do SCDP/AP, é encaminhado aos censores algumas canções, assinadas pela autoria de Humberto Moreira e outros. As canções em questão são intituladas “*Apenas Gente*”, “*Desejo Louco*”, “*Talvez você talvez eu*”, e “*Quando você voltar*”. O SCDP não solicita em seus ofícios que o artista encaminhe cifras ou partituras junto a letra da canção, pois aparentemente, o conteúdo presente na letra tem peso maior para sua possível censura do que sua parte instrumental.

Apenas Gente

Compositores: Humberto Moreira; M<sup>a</sup> do Socorro Santos da Silva

*“Vida anormal/ mas faça dessa vida um grande carnaval/ não caia nessa fossa/  
nunca faça o mal/ nunca faça o mal se oriente tente ser apenas gente/ tente ser  
apenas gente/ apenas gente/ coisa de louco o que se passa agora com você/ você  
já tem agora de graça/ a morte na TV/ mas dê um rolê/ se oriente tente ser  
apenas gente/ tente ser apenas/ apenas gente/ antes de chutar tudo pro alto/ por*

*favor não se desorienta/ use essa sua cabeça fria/ não grile que isso acaba um dia/ se oriente tente ser apenas gente/ apenas gente/ apenas gente*”<sup>55</sup>

Considerando os versos “... coisa de louco o que se passa agora com você/ você já tem agora de graça/ a morte na TV ...”<sup>56</sup>, é curioso que a canção tenha sido aprovada, tendo em vista o Art. 41 do Decreto Nº 20.493/46, que diz: “... Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: ... b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes ...”<sup>57</sup>.

O mesmo ofício segue, apresentando a canção “*Desejo Louco*”, da autoria de Carlos Augusto Gomes e Álvaro de Jesus Gomes, que versa:

“Vejo nos seus olhos um segredo/ de quem nunca conheceu o amor/ e meu olhar te procura num desejo louco de te amar/ quebrando a solidão em lagrimas/ pensativo de olhar para o céu/ vejo as nuvens passando/ e tudo passa como os tempos que se foram/ Num desejo louco de amar/ Num desejo louco de te amar/ Num desejo louco de te amar/ Num desejo louco de te amar (Bis)”<sup>58</sup>

Canção aprovada, e que, aparentemente, não apresenta quaisquer posicionamentos políticos, e segue permitida para execução pública. As canções em sequência são “*Talvez você talvez eu*”, com autoria de Carlos Augusto Gomes e Álvaro de Jesus Gomes, e “*Quando você voltar*”, cuja autoria fica a cargo de Álvaro de Jesus Gomes e José da Costa Pinto. Suas letras são, respectivamente:

Talvez você talvez eu

“Hoje a brisa faz do vazio um silencio/ é noite amor estamos perdidos/ e envolvidos na mesma vontade/ ouvindo apenas murmúrios/ murmúrios de nós dois/ vejo você a fitar-me/ e eu com um olhar distante/ meus lábios molhados pelos seus/ meus pensamentos despertam/ despertam um sonho profundo/ talvez você talvez eu/ talvez nos dois/ se ainda vivermos/ talvez você talvez eu/ ainda estaremos juntos no ano”

...

Quando você voltar

“Eu vou pra lá/ O tempo não parou/ vou reviver/ tenho tudo pra sentir/ é só querer/ a turma toda vibrará/ o toque sêrâ feito pelo brilho do gesto/ vou lhe

<sup>55</sup> BRASIL. *Ofício Nº 05/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDP/DF, 1980, p. 3

<sup>56</sup> BRASIL. *Ofício Nº 05/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDP/DF, 1980, p. 3

<sup>57</sup> BRASIL. *Decreto Nº 20.493/46*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1946

<sup>58</sup> BRASIL. *Ofício Nº 05/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDP/DF, 1980, p. 4

*acompanhar/ preciso do calor dessa harmonia/ dessa alegria/ vou pedir uma canção, poderá nos libertar/ a vida é feita pra viver/ tudo agora é vibração”<sup>59</sup>*

Todas as canções anexadas a este ofício têm características em comum em suas letras. Aparentemente, os olhos censores responsáveis pela análise dos conteúdos presentes nas produções dos artistas em questão as enxergam como canções de amor, sem nada ferir o modelo ditatorial presente no Estado brasileiro.

Carnavalescos também se fizeram presentes na mesa de análises do SCDP. Enredos como “*Brasil: Costumes e Tradições*”, da Escola de Samba Unidos da Coaracy Nunes, cuja autoria da canção é de Jecoaracy Araújo e Humberto Moreira, tiveram sua passagem aprovada pelo setor em questão. A canção traz a seguinte narrativa:

*Rala mandioca/ espreme o tipiti/ vem torrar farinha/ pra tomar com açaí,/ Unidos da Coaracy Nunes/ cantam tradições, costumes/ desse povo brasileiro/ mostrando a todos na Avenida/ a beleza colorida/ neste mês de fevereiro,/ É grande a mistura de raças/ nas muitas cores da massa/ nota-se belezas mil./ É motivo de alegria/ se dizer com euforia/ eu sou filho do brasil/ Que tem reisada,/ boi bumbá/ feijoada, vatapá/ tem mulata, praia e sol/ carnaval e futebol./ Tem seresta,/ capoeira,/ frevo, baião, gafeira/ maniçoba, abará /chimarrão e tacacá/ Rala mandioca/ espreme o tipiti/ vem torrar farinha/ pra tomar com açaí.<sup>60</sup>*

Trazendo características marcantes da culinária regional, o samba-enredo da Unidos da Coaracy Nunes pode ir tranquilamente as ruas, em fevereiro de 1981, para a alegria da sociedade macapaense.

### **3.6 Raimundo Ferreira, Alipio Martins, Pierre Baiano e Guilherme Rôla Soares: Seriam estes os percursores do *Rock n’ Roll* macapaense?**

Na medida em que os anos passaram, e a redemocratização se consolidava num processo de abertura política e sociocultural, os artistas passaram a se expressar de modo cada vez mais direto. Ainda assim, o poder de atuação do SCDP continuava expressivo, e seus poderes de veto seguiam manifestados. É o caso do *Ofício N° 406/81*, do SCDP/SR/PI, o qual contém a canção “*Galinha como ela é*”, de autoria assinada por Cruz Neto, nome artístico de Joaquim Antônio da

<sup>59</sup> BRASIL. *Ofício N° 05/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDF/DF, 1980, p. 5-6

<sup>60</sup> BRASIL. *Ofício N° 08/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDF/DF, 1981, p. 4

Cruz Neto, e Pierre Baiano, sendo este o nome artístico de Pedro Guerra Bastos, residente na “Av. Fab – 380, Macapá - AP/ CEP: 68.900”<sup>61</sup>. A canção possui a seguinte letra:

*“Andando no compasso/ fio da traição/ Triste, velha raposa/ Não sabe que o inverno chega logo/ venha agora/ Com uma cara de medo/ Ouvido cheio em segredos/ Mão na frente, pé em pé/ Raposa velha de terra desliza/ E pensa que ninguém vê/ Vai ver que o chumbo/ Que vem por aí/ tem endereço certo/ Pode estar bem perto/ Galinha como ela é”*<sup>62</sup>

Esta canção foi vetada com base no Art. 41, letra A, do Decreto N<sup>o</sup> 20.493/46, pois de acordo com o decreto em questão, será censurada a canção que: “... a). contiver qualquer ofensa ao decôro público ...”<sup>63</sup>. Esta e outras canções presentes no Ofício são um conjunto de produções os quais são enviadas ao SCDP/SR/PI devido ao fato de a pessoa responsável pelo envio destas músicas ser Laurice Dantas de França, representando os interesses de um festival a ser realizado na capital do Piauí, como a professora de música coloca em seu requerimento.

Com o presente encaminhamos a V.a. para fins de Censura Prévia, acompanhada da respectiva fita cassete, as letras musicais: LANCES/ autoria de Joaquim Antônio da Cruz Neto; TRASTE, autoria de Joaquim Antônio da Cruz Neto e Durvalino Couto Filho; DOCE CANTAR; autoria de Geraldão Carvalho de Brito e Joaquim Antônio da Cruz Neto; GALINHA COMO ELA É, autoria de Pedro Guerra Bastos e Joaquim Antônio da Cruz Neto; SÓ CANTAR; SEGURA A BARRA;/áutoria de Fernando José de Holanda Mendes; ESCRAVÓÍ QUEM FOI'/autoria de Magno Aurelio de Sá Cardoso; INQUIEIUDE,/ autoria de José Nazareno Batista da Rocha;/ NO TOM, autoria de Geraldo Carvalho de Brito,

Esclarecemos ainda que as letras musicais acima relacionadas encontram-se gravadas na mesma fita cassete, por se tratar de músicas que participarão de um Show Musical à ser realizado nesta Capital.<sup>64</sup>

Deste modo, podemos notar que mesmo com imensas dificuldades, alguns artistas macapaenses obtiveram a oportunidade de tentar se apresentar em festivais Brasil afora, mesmo sendo, em casos como este, impedidos de cantar, pelos censores responsáveis.

Raimundo Ferreira e Alipio Martins foram artistas que tiveram seu disco encaminhado ao DCDP/BSB, por intermédio da empresa que os representava, a *RCA Eletrônica LTDA*. Munido do registro de 12 faixas, as quais apenas uma não conta com a autoria de Raimundo Ferreira, mas

<sup>61</sup> BRASIL. *Ofício N<sup>o</sup> 406/81*. Teresina, SCDP/SR/PI, 1981, p.10

<sup>62</sup> BRASIL. *Ofício N<sup>o</sup> 406/81*. Teresina, SCDP/SR/PI, 1981, p.22

<sup>63</sup> BRASIL. *Decreto N<sup>o</sup> 20.493/46*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1946

<sup>64</sup> BRASIL. *Ofício N<sup>o</sup> 406/81*. Teresina, SCDP/SR/PI, 1981, p.2

sim com a assinatura de Manoel Ferreira, enquanto Alípio Martins assina as doze faixas encaminhadas ao DCDP/BSB. As faixas intitulam-se, respectivamente:

A MANCHA DO OURO/ HEI MENINA/ NÃO MINTAS PRA MIM/ TE AMO  
DEMAIS/ ROCK DA MENINA/ EU SOU HOMEM/ CARRO NOVO-  
MANOEL FERREIRA/ VIDA COMPLICADA/ VEM AMOR/ TIPITI/ NÃO  
SEJA INSISTENTE<sup>65</sup>

Destacaremos neste ofício as canções “*Rock da Menina*”, “*Carro Novo*”, e “*Tipiti*”, por meio de suas letras, tal qual anexadas ao documento em questão. Iniciando pela canção “*Rock da Menina*”, a música em questão narra os seguintes acontecimentos:

“*Vou contar pra vocês O que aconteceu/ A menina avançada que me escreveu/  
Pedindo pra mim cantar/ Um rock da pesada para ela dançar/ Eu li seu  
bilhetinho e lhe escrevi então/ Vou cantar um rock/ Quero ver você dançar no  
meio do salão/ Hei menina que dança pra valer/ Cantando este rock menina/ Só  
me lembro de você*”<sup>66</sup>

Podemos notar que a canção nos remonta muito daquilo que Roberto Carlos retrata em canções como “*A Garota do Baile*”, onde diz em seu primeiro verso “*Quem não acreditar/ Venha ver a multidão/ Que com ela quer dançar/ Ela adivinha que eu/ Estou sofrendo/ Também querendo/ Com ela dançar*”<sup>67</sup>.

A canção “*Carro Novo*”, faixa a qual assina Manoel Ferreira, junto a Alípio Martins, parte da seguinte composição:

“*Agora eu vou começar tudo de novo/ Eu sei vou comprar um carro novo/ Numa  
viagem pois eu fui tão infeliz/ Depois de um show meu carro capotou/ Vinha  
correndo muito louco disparado/ Em minha frente surgiu um caminhão/ Quando  
acordei vendo sangue pelo chão/ O meu maior amigo se acabou na minha  
mão*”<sup>68</sup>

Esta canção se assemelha a um clássico do cantor Roberto Carlos, intitulado “*O Calhambeque*” (Versão adaptada por Erasmo Carlos da canção *Road Hog*, autoria de *John e Gwen Loudermilk*), que faz alusão ao veículo *Ford T* (1929), marcado pela história de um carro antigo, que deveria ser substituído ao *Cadillac* do cantor, expresso nos seguintes versos:

<sup>65</sup> BRASIL. *Ofício 002958/84*. Brasília, DCDP/BSB, 1984, p. 1

<sup>66</sup> BRASIL. *Ofício 002958/84*. Brasília, DCDP/BSB, 1984, p. 9

<sup>67</sup> ROBERTO CARLOS. *A Garota do Baile*. In: *Roberto Carlos canta para a juventude*. Rio de Janeiro, Columbia Records, 1965

<sup>68</sup> BRASIL. *Ofício 002958/84*. Brasília, DCDP/BSB, 1984, p. 11

“... *E como vou viver sem um carango pra correr?/ Meu Cadillac, bi-bi/ Quero consertar meu Cadillac/ Com muita paciência o rapaz me ofereceu/ Um carro todo velho que por lá apareceu/ Enquanto o Cadillac consertava, eu usava/ O Calhambeque, bi-bi/ Quero buzinar o Calhambeque/ Saí da oficina um pouquinho desolado/ Confesso que estava até um pouco envergonhado/ Olhando para o lado com cara de malvado/ O Calhambeque, bi-bi/ Buzinei assim o Calhambeque*”<sup>69</sup>

Histórias sobre carros velozes<sup>70</sup> são temas comuns em canções do rock n’ roll dos anos de 1950, amplamente explorado no Brasil por aqueles que são considerados os precursores da Jovem Guarda, nos anos de 1960.

Por fim, a terceira canção a ser analisada, “Tipiti”, carrega consigo as seguintes colocações:

“*Tipiti tipitá/ Eu só quero uma vasante/ Lá na beira do Guamá/ Quando o rio secar/ Uma coisa vou fazer/ Plantar arroz e milho/ E feijão pra se comer/ Mais um dia vou voltar/ Vou morar em Macapá/ Pra poder me libertar*”<sup>71</sup>

É por meio desta produção fonográfica que conseguimos perceber algumas das marcações identitárias de Raimundo Ferreira e Alipio Martins. Com isso, podemos considerar que os artistas representados pela *RCA Eletrônica LTDA* muito possivelmente eram macapaenses, através de suas marcações de paisagem, contidas nesta canção.

Para além de Raimundo Ferreira, Manoel Ferreira e Alipio Martins, o DCDP/BSB recebeu, através do *Ofício N° 000334/85*, no qual constam as canções de Guilherme Rôla Soares, sob o nome artístico de *Guimi Rolla*. Macapaense, *Guimi Rolla* foi representado pela *Marabaixo Radiodifusão LTDA*, na figura de Odmir BARRIGA DIAS. As canções de *Guimi Rolla* tiveram aferidas pelo autor os seguintes títulos: “*I Want The Truth To Be Said*” (Quero que a verdade seja dita); “*My Love, My Life, My Love*” (Meu amor, minha vida, meu amor); “*You Just Set My Heart On Fire*” (Você incandesce meu coração); “*Take My Tip*” (Siga Meu Conselho).

O processo tem em seus anexos documentos referentes a empresa *Marabaixo Radiodifusão LTDA*. Localizada na Avenida Mendonça Júnior, N° 326, Macapá-AP, a empresa

<sup>69</sup> ROBERTO CARLOS. *O Calhambeque*. In: *É Proibido Fumar*. Rio de Janeiro, CBS, 1964

<sup>70</sup> Popularmente chamados de “Carangas”

<sup>71</sup> BRASIL. *Ofício 002958/84*. Brasília, DCDP/BSB, 1984, p. 14

tem anexo ao ofício seu estatuto de criação, nos quais os dois primeiros parágrafos trazem informações a respeito de suas razões e objetivos.

I. Da Razão Social e Sede: A sociedade funcionará sob a razão social de MARABAIXO RADIODIFUSÃO LTDA, com sede à Av. Mendonça Júnior Nº 326-altos, na cidade de Macapá – T.F do Amapá;

II. Do Objetivo Social: Como objetivo, tem, Radiodifusão, Publicidade, e Jornalismo, podendo entretanto seu raio de ação ser ampliado ou modificado mediante interesse da sociedade<sup>72</sup>

Feitas estas observações, o documento segue com alterações contratuais, envolvendo os sócios-proprietários da empresa em questão. Entretanto, o objetivo deste trabalho é analisar as canções expressas nos ofícios encaminhados ao Departamento de Censura de Diversões Públicas. Com isso, partimos para a análise das canções de *Guimi Rolla*.

O *Ofício Nº 000334/85*, do DCDP/BSB carrega em seus anexos as letras das canções do artista em questão, tanto em língua inglesa, quanto em português brasileiro, para melhor compreensão do que seria reproduzido, afim de averiguar precisamente todas as nuances que envolvem a canção. Para melhor compreensão, serão utilizadas as traduções fornecidas pelo autor, existentes nos anexos do ofício.

A composição “*I Want The Truth To Be Said*” (Quero que a verdade seja dita), conta uma história romântica, contendo um forte ar de desejo por parte do autor, com versos que dizem:

*“Diga-me, diga-me agora garotinha/ Quero que a verdade seja dita! / Oh, garotinha você me deixa louco/ Você é a única coisa que eu desejo/ Mas eu quero saber a verdade sobre você/ Oh, garotinha você me deixa louco/ Meu bem, eu te quero mais e mais/ Porque quando estou com você me apaixono vêz após vêz/ Meu bem, eu te amo com uma sensação em meu pensamento/ Mas quero que a verdade seja dita!/ Diga-me, diga-me, diga-me agora/ Diga-me, diga-me agora, não pense duas vezes/ Faça-me sobreviver, por favor confie em mim/ Eu nunca faço algo que vá te magoar/ Garota, não esqueça que eu sei segredos sobre você/ E quero que a verdade seja dita!/ Oh, garotinha você me deixa louco/ Por favor, diga-me garotinha/ Você me ama?/ Você me quer?/ Porque eu te amo, eu preciso de você mais e mais”<sup>73</sup>*

Seguindo a análise das canções, temos a faixa intitulada “*My Love, My Life, My Love*” (Meu amor, minha vida, meu amor), que versa:

<sup>72</sup> BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 4

<sup>73</sup> BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 29

*“Eu posso tentar, eu posso ver/ E você pode tentar ver, tente comigo/ Eu posso te amar pra sempre/ Tome meu coração (Pegue minhas mãos)/ Oh, meu bem, acredite em mim/ Sinto muito, eu preciso de você/ Você compreende/ Mas você não precisa de mim em sua vida/ Um dia eu serei teu doce amante/ Eu e você caminhando em novas estradas/ Eu penso que no mundo agora só existe nós dois/ Meu amor, minha vida, meu amor/ Eu sinto muito, mas te quero mais e mais/ Um dia ainda serei o teu doce amante/ Cara a cara, eu e você/ Meu amor, minha vida, meu amor/ Sinto muito porque te amo e quero que abrace-me agora/ Um dia serei teu doce amante/ Meu amor, amor da minha vida”<sup>74</sup>*

O ofício ainda conta com a canção *“You Just Set My Heart On Fire”* (Você incandece meu coração), a qual dispõe da seguinte composição:

*“Menina, deixa eu te dizer, você não sabe o quê/ É capaz de fazer comigo.../ Você deixa minha alma em chamas/ Você incandece o meu coração/ Eu realmente amo você/ E você sabe que o meu coração está batendo/ Como um tambor/ O que eu posso fazer, menina/ Pra te conquistar/ Porque você é a única que eu quero satisfazer/ Você deixa minha alma em chamas/ Você incandece o meu coração/ Você está pronta? Siga-me!/ Eu te suplico, quero ser seu/ Estou tão feliz por ter achado você, muito/ Mais feliz que possa dizer/ Você deixa minha alma em chamas/ Eu vou te amar cada vez mais, todos os dias/ E se você me tocar, vai entender o que/ A felicidade significa/ Meu bem, estou quente como se estivesse amando/ Preciso do teu amor/ E quando sinto essa emoção/ Eu quero cura sexual/ Você é a única pessoa que consegue me deixar assim/ Você deixa minha alma em chamas/ Você incandece o meu coração/ Você deixa minha alma em chamas... Não fique longe/ Você incandece o meu coração... Mais uma vez/ Você deixa minha alma em chamas... Seja minha mulher/ Você incandece o meu coração... Não é assim tão fácil”<sup>75</sup>*

*“Take My Tip”* (Siga Meu Conselho) é a canção que encerra a listagem existente no requerimento da *Marabaixo Radiodifusão LTDA* representando *Guimi Rolla*. A canção segue da seguinte maneira:

*“Siga meu conselho, querida/ Antes de você partir/ Pedra que rola não cria limo/ Não retire-se/ Você pode dar uma topada/ Por favor ouça o meu conselho/ Meu bem, não vá/ Minha palavra é de prata/ E seu silêncio é de ouro/ Mas, antes só do que mal acompanhado/ Você me conhece desde criança/ Eu era um pobre deprimido/ E hoje ainda sou quase o mesmo/ Siga meu conselho querida/ Antes de você partir, não vá para sempre/ Pois pedra que rola não cria limo/ Não se vá para sempre”<sup>76</sup>*

O que podemos notar de imediato nas canções de *Guimi Rolla* são os sentimentos de desejo pela mulher amada, amor e paixão. Elementos muito mais presentes nas composições do

<sup>74</sup> BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 33

<sup>75</sup> BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 31

<sup>76</sup> BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 35

*Rock n' roll* dos anos 1950-1960, assim como na Jovem Guarda, representada nas figuras de Roberto, Erasmo e Wanderléia, do que no *Heavy Metal*, representado na década de 1980 majoritariamente nas bandas *Iron Maiden*, *Judas Priest*, e *Motorhead*, na mesma medida em que as canções de *Guimi Rolla* não se enquadram no *Punk Rock* figurado por *Ramones*, *Sex Pistols* e *The Clash*.

### **3.7 O medo da possível subversão: Descontentamento com a realização do *Rock in Rio***

Nos anos finais da Ditadura Militar Brasileira, ocorreu na Barra da Tijuca a primeira edição do festival intitulado *Rock In Rio*, levando aos veículos de comunicação conjuntos de artistas de renome internacional, sem deixar de lado também as celebridades do *BRock*. Entretanto, a possibilidade de uma reunião entre jovens considerados subversivos era preocupante para algumas autoridades. Mediante ao pânico instalado nas mentalidades destes, a seguinte carta é enviada ao DCDP:

Honra-me o privilégio de vir a sua presença para destacar o relevante serviço por V.a prestado ao Brasil. Na qualidade de Vereador à câmara Municipal de Curitiba, devo manifestar minha preocupação ante os rumos da sociedade brasileira, indefesa praticamente em face do impiedoso ataque dos agentes da corrupção que, burlando a vigilância das autoridades, promovem o confronto da nossa juventude e da família de um modo geral, com os espetáculos deprimentes, [ilegível] de pornografia e destituídos dos mais [ilegível] preceitos a moral que se estendem inclusive nas publicações, ditas para maiores de 18 anos, e que as vendem livremente nas bancas

Outro testemunho da criminoso ação que visa a insolvência da família é a avalanche de filmes chamados "pomochanchadas", que se exibem também livremente em todos os cinemas brasileiros, além dos espetáculos teatrais que exploram o erótico e os festivais de música, como o malfadado "rock in Rio", que não são outra coisa senão um tapume para o comércio de drogas e descaminho dos jovens, tudo com o fito de desestabilizar a sociedade brasileira, corroendo-lhe o moral. Como vereador e como chefe de Família, devo levantar a minha voz contra tais aberrações, que se pronunciam como verdadeiros caminhos abertos à corrupção dos costumes e "ipso facto", contesto com veemência as declarações da atriz Tonia Carreiro, publicadas na imprensa, que revelam e confirmam seu assanhamento a ruborizar a consciência nacional e os caracteres bem formados.

Protesto, igualmente, contra a avalanche de teleteatros seriados, cujos temas marcados por supérfluas narrativas circunstanciais, trazem na essência, exemplos de má conduta em família e na sociedade, de prostituição, de libertinagem, induzindo ao desmantelamento da família, no que tem de mais sagrado: o respeito interpares.

Rogo-lhe continuar o seu trabalho, com destemor e em favor dos bons costumes, e em favor da cultura nacional. Tenha V.S<sup>a</sup> a certeza de que, como eu, milhões de brasileiros bem formados, aplaudem a corajosa gestão de V.S<sup>a</sup> na Censura federal, rogando-lhe, entretanto, ação ainda mais rigorosa contra os atentados que se perpetram em nome da liberdade de pensamento, de expressão e de autoria, mas desastrosamente

contra o Brasil.

Sem outro particular para o momento, desejo manifestar-lhe meus calorosos aplausos e meus protestos de real estima e apreço.

Atenciosamente,

Vereador José Gonski<sup>77</sup>

O DCDP/BSB responde ao Vereador em questão, do seguinte modo:

Senhor Vereador,

O teor de sua carta, datada de 18 de janeiro próximo passado, é um estímulo ao nosso desempenho funcional, na árdua tarefa de extirpar das diversões públicas tudo o que possa redundar em prejuízo à boa formação da juventude brasileira ou visem deturpar valores aceitos e defendidos por uma sociedade sadia e responsável.

Tão logo regressamos de férias nos apressamos a responder-lhe para agradecer o apoio e reconhecimento pelo nosso trabalho.

Atenciosamente,

Solange Maria Teixeira Hernandez<sup>78</sup>

Ainda com a preocupação do Vereador José Gonski, o *Rock in Rio* foi realizado no ano de 1985, reunindo milhares de jovens, aos sons de bandas de *BRock*, assim como de atrações internacionais. É sobre a alegria de estar saindo de uma Ditadura Militar que durou 21 anos, que a juventude brasileira expressa sua individualidade sem ser reprimida.

### **3.8 Rios que separam sons: Macapá e Belém e suas relações com o *Rock n' Roll***

O que marca a presença constante do “*Yeah, Yeah, Yeah*” brasileiro, exibido na Rede Record de Televisão sob o nome de Jovem Guarda ao longo da Ditadura Militar é justamente a ausência do caráter de contestação da ordem vigente, assim como a não existência de críticas ao Aparelho Repressivo do Estado, pois do contrário, é possível que esta vertente do *Rock n' roll*

<sup>77</sup> BRASIL. *Ofício N° 232/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 1

<sup>78</sup> BRASIL. *Ofício N° 232/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985, p. 2

não obtivesse espaço algum nos veículos de comunicação, seguindo marginalizada, junto aos jovens que sucederiam estes, representados no *BRock*, que chega em São Paulo, trilhando seu caminho pelo Rio de Janeiro, e pela capital brasileira, a cidade de Brasília.

É possível que a ausência de posicionamento político-ideológico dos artistas de Jovem Guarda se dê pelo fato de estes assinarem com grandes gravadoras, as quais impõem uma série de regras em suas cláusulas contratuais, determinando não somente períodos e processos de produção fonográfica dos álbuns produzidos por seu time de artistas, como também delimitando quais deveriam ser as atitudes e comportamento destes. Porém, não há como descartar a possibilidade de estas figuras estarem alinhadas aos militares, de certo modo. Não só pelo receio de serem censurados, como por, talvez, concordarem com as condutas do Estado mediante seus opositores.

Na Macapá oitentista, devido sua localização geográfica e posições socioeconômicas da população, é difícil o acesso a discos de *heavy metal*. Ao contrário da sua vizinha, Belém, que no outro lado do rio já lançava o Stress, sendo esta a primeira banda de heavy metal da América Latina, pois

Consolidar, socializar e começar a escutar um som pesado, em termos de Rock, especificamente o Heavy Metal, na cidade de Belém do Pará, durante a segunda metade da década de 70 e início dos anos 80, significou uma diversidade de meios e ações, que envolveram os primeiros músicos de Heavy Metal, ou “Rock Pesado” como se falava na época, o público que estava se formando ainda em torno de uma sonoridade roqueira e os meios de comunicação e crítica musical. Algum familiar que tinha acesso a álbuns de bandas de Rock mais pesadas, um amigo em comum que viajava para outros Estados do país e assim conseguia comprar álbuns de bandas de Rock que nunca tinha ouvido e nem tinha noção de como sua sonoridade poderia influenciar em sua formação musical, um conhecido que tinha a oportunidade de viajar para outros Estados e gravar programas de Rock e de Heavy Metal, através de fitas cassetes levadas de Belém<sup>79</sup>

Através desta afirmação, percebemos que o heavy metal demora a chegar em terras macapaenses, pois em 1982, Belém do Pará já consolidava suas sociabilidades em torno deste gênero musical.

Quem passasse em frente ao campo do Paysandu, na avenida Almirante Barroso, na noite de 13 de novembro de 1982, certamente tomaria um susto. Sozinhos ou

---

<sup>79</sup> DA SILVA, Bernard Arthur Silva. “*Metal City*”: *Apontamentos sobre a História do Heavy Metal produzido em Belém do Pará (1982-1993)*. Belém, UFPA, 2010

em grupos, adolescentes cabeludos e com tatuagens, camisetas estampando caveiras e nomes esquisitos, concentravam-se em frente ao estádio de um dos clubes mais populares do Pará. Não era uma partida de futebol.

Naquela noite, sob ameaça de chuva, mas que ficou apenas nos ventos frios, houve o lançamento em grande estilo do disco de estréia do Stress, representante do melhor Heavy Metal que se fazia até então. Para o evento, a banda organizou uma espécie de festival no estádio da Curuzu. A noite teve, além da apresentação apoteótica do Stress, pequenas intervenções de grupos como The Podres e Apocalipse, entre outros.

Com as arquibancadas tomadas e o gramado lotado até o círculo central, foi dado o pontapé inicial para a evolução do rock paraense. A partir dali nada seria mais como antes. E acordes raivosos haveriam de se espalhar como gafanhotos no ar. Inaugura-se aí a década de 80 em Belém.

Pouco se pode dizer das apresentações das bandas Apocalipse e The Podres. A primeira chegou até a ser engraçada. Amadora, não tinha cancha para enfrentar a multidão. O vocalista, em determinado momento, subiu em uma das caixas de som e tentou um salto típico dos grandes astros do rock. Caiu estatelado no palco.

Também pouco se pode dizer da apresentação do The Podres. A não ser que ali estreava o embrião de uma das bandas mais consistentes da década, Insolência Pública.

O público delirou mesmo foi com a entrada em palco do Stress. Comandada pelo baixista e vocalista Roosevelt Cavalcante, o Bala, a banda fez um show enérgico. Ao som de sucessos subterrâneos como 'Mate o Réu', 'Oráculo de Judas' e 'Lixo'mano' (proibida de radiodifusão pela Censura Federal), o Stress levou o público ao delírio.

Realmente era perceptível. Algo novo estava pintando no ar. Junto com as batatinhas fritas da Blitz. E vinha para ficar.<sup>80</sup>

E foi assim que a cidade das mangueiras marcou sua ascensão ao universo *heavy metal*, enquanto que na capital do TFA, felizardos eram aqueles que dispunham de condições para ter acesso a estes e outros produtos fonográficos mais. Isso demonstra que, concomitantemente, gêneros musicais como o *rock n' roll*, o *punk rock* e o *heavy metal*, mesmo cronologicamente distintos, acabaram midiaticando-se no Brasil em períodos próximos, devido a dificuldade de acesso a produtos como discos de vinil e camisetas de bandas, tanto quanto ter a possibilidade de assistir a shows de artistas independentes, assim como shows de artistas de relevância midiática nacional e internacional.

---

<sup>80</sup> MACHADO, Ismael. *Decibéis Sob Mangueiras: Belém No Cenário Rock Brasil Dos Anos 80*. Belém, Grafinoite, 2004, p. 13-14

Com isso, nota-se a disparidade nos cenários musicais de capitais não tão distantes geograficamente, porém, devido as dificuldades logísticas quanto ao transporte, a cidade de Macapá acaba por ter suas características sonoras muito mais pautadas no *Rock n' roll* que se encaixa numa categoria “pré *heavy metal*”, e a partir disso, produz suas canções, e estabelece suas sociabilidades em torno das apresentações de seus artistas, os quais muitos foram considerados aptos, mediante os olhos da censura vigente, ora na própria cidade de Macapá, ora em outras localidades, mostrando que a circularidade existente para alguns dos artistas que produziram músicas e shows no período em questão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi, primordialmente, estabelecer uma narrativa sobre a produção fonográfica macapaense no período compreendido pela primeira metade da década de 1980. De tal modo, é notória a relação da produção artística com as diretrizes do Estado, independentes os modelos aplicados, ora democráticos, ora ditatoriais. Os ofícios encaminhados ao Departamento de Censura de Diversões Públicas, seja em sua esfera local ou nacional, tem muito a nos dizer sobre o comportamento dos artistas que produziram na época.

É possível compreender, por intermédio dos ofícios do SCDP, informações precisas sobre a vida destes músicos, sejam eles intérpretes ou compositores. Entretanto, a ausência de notações musicais, como partituras, cifras ou tablaturas, com suas figuras rítmicas, dificulta a compreensão completa da estrutura de composição musical que estes artistas utilizaram, munidos de letra e melodia. A solução para este problema foi a análise comparativa entre as canções produzidas por grandes artistas sessentistas de projeção nacional, que mostram claramente sua semelhança com as produções macapaenses oitentistas.

Ainda há muito a se desenvolver sobre a Macapá oitentista. Para além dos parâmetros morais de uma sociedade ocidental majoritariamente cristã, fica claro que a aplicação destas regras pré-estabelecidas são demasiadamente difusas, uma vez que a produção e veiculação das pornochanchadas era amplamente conhecida, e pouco causava retaliação por parte daqueles ditos como defensores da moral e bons costumes. Faz-se necessário também uma melhor compreensão das relações entre as capitais Belém (PA) e Macapá (AP), que mesmo relativamente próximas geograficamente, tem redes de sociabilidades em torno da indústria fonográfica que se mostram totalmente discrepantes, uma vez que na década de 1980 é possível afirmar a existência de uma “cena *heavy metal* belenense”, enquanto que na cidade de Macapá pouco se mostram vestígios de produções fonográficas de qualquer espécie. Certamente, questões como acesso ao TFA, economia local, imaginário popular e administração territorial são bons indícios para responder a esta e outras questões.

Com isso, é fundamental que busquemos estabelecer algumas narrativas a respeito de questões que tangem a vida e o cotidiano da sociedade macapaense na medida em que a Ditadura Militar se encerra, e posteriormente, a qualidade de Território Federal deixa de ser aplicada no Amapá.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, João Batista de Menezes. *Negociando Conduitas: Estilo de vida Straightedge no Brasil e os discursos sobre Política e Sexualidade*. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, nº 1/2017, pag. 53-69;

BLANK, Julia Caroline Goulart; SANTOS, Janaíne dos. *Raul Seixas e a Ditadura Militar: Uma Análise Semiótica da Música Cowboy Fora da Lei*. In: *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*. Rio Grande do Sul, 2013;

BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. *O Campo Artístico Brasileiro na Redemocratização Política*. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. Rio Grande do Norte, ANPUH, 2013;

CARAVEO, Saulo Christ. *Uma Breve História da Guitarra Elétrica: A Conquista Acadêmica no Brasil*. In: *Anais do IX Encontro Regional da ABEM*. Roraima, UFRR, 2016;

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: A História Completa*. São Paulo, Benvirá, 2010;

COSTA, Joicy Suely Galvão da. *Odair José sob Censura: Uma Sinopse das palavras vigiadas*. In: *Revista Eletrônica Inter-Legere*. Rio Grande do Norte, UFRN, N. 7, 2010;

DA SILVA, Bernard Arthur Silva. *“Metal City”*: *Apontamentos sobre a História do Heavy Metal produzido em Belém do Pará (1982-1993)*. Belém, UFPA, 2010;

FRANCO, Homero Fábio M. M. *A Cena Punk e a Ordem Contemporânea: Atitude e Pertinência dos Jovens no Brasil*. Uberlândia, UFU, 2001;

GOMES, Rômulo Gabriel de Barros. *Discursos Misóginos na Ditadura Civil-Militar Brasileira*. In: CABRAL, Flávio José Gomes (org.). *Anais Eletrônicos do V Colóquio de História “Fases da Cultura na História: 100 anos de Luiz Gonzaga”*. Recife, UNICAP, 2012;

LUNA, Verônica Xavier. *Um Cais que abriga Histórias de Vida: Sociabilidades Conflituosas na Gentrificação da cidade de Macapá (1943-1970)*. Ceará, UFC, 2017;

MACHADO, Ismael. *Decibéis Sob Mangueiras: Belém No Cenário Rock Brasil Dos Anos 80*. Belém, Grafimorte, 2004, p. 13-14;

NAPOLITANO, Marcos. “*Hoje preciso refletir um pouco*”: *ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978*. In: *Revista de História*, São Paulo, N. 22, 2003;

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, Contexto, 2014;

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002;

NASCIMENTO, Livia Maria de Pontes. *Não pode comprar meu amor: Beatles e a Beatlemania nos anos 60*. Paraíba, UEPB, Centro de Educação, 2012;

RAMOS, Eliana Batista. *Anos 60 e 70: Brasil, Juventude e Rock*. In: *Revista Ágora*, Vitória, n.10, 2009, p.1-20;

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 3ª Ed, 2004;

ROCHEDO, Aline do Carmo. *Os Filhos da Revolução: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. Rio de Janeiro, UFF, 2011;

SANTOS, Dorival da Costa dos. *O Regime Ditatorial no Amapá Terror, Resistência e Subordinação 1964-1974*. São Paulo: Unicamp, 2001;

SILVA, Maura Leal. *O Território Imaginado: Amapá, de Território a Autonomia Política (1944-1988)*. Brasília, UnB, 2017;

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*. In: *Debates – Caderno do Programa de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro, UNIRIO, N. 01, 1997;

ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: Música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, jul.-dez. 2013.

**FONTES**

BRASIL. *Decreto N° 20.493/46*. Brasília, Câmara dos Deputados, 1946;

BRASIL. *Ofício 000334/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985;

BRASIL. *Ofício 002958/84*. Brasília, DCDP/BSB, 1984;

BRASIL. *Ofício N° 0143/79*. Macapá, SCDP/AP, 1979;

BRASIL. *Ofício N° 05/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDP/DF, 1980;

BRASIL. *Ofício N° 06/80 SCDP/AP*. Macapá, 1980;

BRASIL. *Ofício N° 08/80 SCDP/AP*. Brasília, DCDP/DF, 1981;

BRASIL. *Ofício N° 232/85*. Brasília, DCDP/BSB, 1985;

BRASIL. *Ofício N° 406/81*. Teresina, SCDP/SR/PI, 1981;

Jornal Resistência, Ano II, N° 12, Belém, Pará, maio de 1980;

JOSÉ, Odair. *Pare de Tomar a Pílula*. In: *Meu Grande Amor*. CBS, 1973;

Parecer do censor Luiz Menezes. Seção de Censura Federal da Delegacia Regional do DPF/GB. Rio de Janeiro, 17/2/1968. Arquivo Nacional/DF, proc. 229, livro 1/reg. 8-AN/DF.

ROBERTO CARLOS. *A Garota do Baile*. In: *Roberto Carlos canta para a juventude*. Rio de Janeiro, Columbia Records, 1965;

ROBERTO CARLOS. *O Calhambeque*. In: *É Proibido Fumar*. Rio de Janeiro, CBS, 1964.

**PORTAL DO COORDENADOR > BANCA DE DEFESA > RESUMO****Matrícula:** 201521310129**Discente:** LUCAS DE SOUZA MAXIMIM**Curso:** HISTORIA**Status:** FORMANDO**Tipo:** REGULAR**Orientador:** DORIVAL DA COSTA DOS SANTOS**Local:** Conferência Web - RNP - <https://conferenciaweb.rnp.br/login> -**Data:** 12/01/2021**Hora:** 15:00**Atividade:** DFCH0086 - MONOGRAFIA II - 60h (2019.1) - REPROVADO[<< Voltar](#)

**DADOS DO TRABALHO**

**Título:** Seu Polícia, deixa eu tocar: O rock n' roll macapaense na década perdida (1980-1985)

**Palavras chave:** Música; Rock N' Roll; Ditadura Militar; Censura; Macapá.

**Páginas:** 60

**Grande Área:** Ciências Humanas

**Área:** História

**Sub-Área:** História do Brasil

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo investigar as nuances do rock n' roll, na cidade de Macapá, no período que compreende os anos finais da Ditadura Militar (1980-1985). Por se tratar de um então Território Federal, as sociabilidades existentes neste espaço são limitadas, ora por meio do modelo de administração pública, ora por meio do aparelho repressivo do Estado. Pretende-se analisar as canções produzidas pelos artistas macapaenses, através de suas letras, anexadas aos processos encaminhados ao Departamento de Censura de Diversões Públicas (SCDP), referentes a registros de composições de músicos macapaenses. Com isso, pretende-se estabelecer de que maneiras a Ditadura Militar teve sua atuação na Macapá oitentista, afim de compreender os modelos de sociabilidade entre os participantes dos conjuntos musicais ligados ao rock n' roll, utilizando de análises comparativas entre as músicas destes artistas e as canções produzidas por nomes do movimento musical conhecido como "Jovem Guarda", na década de 1960.

**Observação:** AI-5: Ato Institucional Nº 5  
BRock: Rock Brasileiro  
DCDP: Departamento de Censura de Diversões Públicas  
MPB: Música Popular Brasileira  
SCDP: Serviço de Censura de Diversões Públicas  
TF: Território Federal  
TFA: Território Federal do Amapá  
UECSA: União dos Estudantes de Cursos Secundaristas do Amapá

**MEMBROS DA BANCA**

|                 |                                       |
|-----------------|---------------------------------------|
| Docente Interno | 1170824 - DORIVAL DA COSTA DOS SANTOS |
| Docente Interno | 3356167 - MAURA LEAL DA SILVA         |
| Docente Interno | 3176083 - VERONICA XAVIER LUNA        |

<< Voltar



## DECLARAÇÃO

Declaramos que o Prof. DORIVAL DA COSTA DOS SANTOS, CPF 182.188.142-72, participou como Docente Interno da Comissão Examinadora de Banca de Conclusão de Curso do(a) graduando(a) LUCAS DE SOUZA MAXIMIM, intitulada:

**Seu Polícia, deixa eu tocar: O rock n' roll macapaense na década perdida (1980-1985)**

no CURSO DE HISTORIA do DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - DFCH da FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ, em sessão pública realizada no dia 12 de Janeiro de 2021.

### Membros da Banca

DORIVAL DA COSTA DOS SANTOS (Docente Interno)  
MAURA LEAL DA SILVA (Docente Interno)  
VERONICA XAVIER LUNA (Docente Interno)

Prof(a).  
Vice-Coordenador(a) do CURSO DE HISTORIA- UNIFAP

Número do Documento: 12981  
Código de Verificação: 401788848b

### ATENÇÃO

Para verificar a autenticidade deste documento acesse <https://sigaa.unifap.br/sigaa/documentos/> e utilize o link *Ensino >> Declaração de Participação como Membro de Banca*, informando o Número do Documento, a data de emissão e o código de verificação.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ**

**ATA DE DEFESA DE TCC N° 12 / 2021 - CCHB (11.02.25.13.07)**

**N° do Protocolo: 23125.002673/2021-36**

**Macapá-AP, 09 de Fevereiro de 2021**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO**

**ATA DE APRESENTAÇÃO**

**I) IDENTIFICAÇÃO**

**Aluno:** LUCAS DE SOUZA MAXIMIM **Matrícula n°** 201521310129

**Curso:** BACHARELADO EM HISTÓRIA **Código:**

**Título do Trabalho:** *SEU POLÍCIA, DEIXA EU TOCAR: O ROCK N' ROLL MACAPAENSE NA DÉCADA PERDIDA (1980-1985)*

**II) BANCA EXAMINADORA**

1. a) **Orientador:** DORIVAL DA COSTA DOS SANTOS
2. b) **1° Membro:** MAURA LEAL DA SILVA
3. c) **2° Membro:** VERÔNICA XAVIER LUNA

**III) APRESENTAÇÃO**

**Data:** 12 de janeiro de 2021 **Horário:** das 16h00min às 17h44min

**Local:** Ambiente Virtual, Plataforma Zoom

**Tempo utilizado:** 1h44min **Apresentação:** 20min **Arguição:** 1h24min

**IV) NOTAS E RESULTADOS**

| TCC/MONOGRRAFIA     | NOTA      | BANCA EXAMINADORA |             |             | Média (a+b+c) ,3                 |
|---------------------|-----------|-------------------|-------------|-------------|----------------------------------|
|                     | MÁXIMA    | a                 | b           | c           |                                  |
| <b>Conteúdo</b>     | <b>5</b>  | 5,0               | 5,0         | 5,0         |                                  |
| <b>Redação</b>      | <b>3</b>  | 3,0               | 3,0         | 3,0         |                                  |
| <b>Normalização</b> | <b>2</b>  | 2,0               | 2,0         | 2,0         |                                  |
| <b>TOTAL</b>        | <b>10</b> | <b>10,0</b>       | <b>10,0</b> | <b>10,0</b> | <b>A = (10+10+10) / 3 = 10,0</b> |

**DEFESA**                      **NOTA**                      **BANCA EXAMINADORA**

**MÁXIMA**

|                  |             | <b>a</b>    | <b>b</b>    | <b>c</b>    | <b>Média (a+b+c) ,3</b>          |
|------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|----------------------------------|
| <b>Exposição</b> | <b>5</b>    | 5,0         | 5,0         | 5,0         |                                  |
| <b>Argüição</b>  | <b>5</b>    | 5,0         | 5,0         | 5,0         |                                  |
| <b>TOTAL</b>     | <b>10</b>   | <b>10,0</b> | <b>10,0</b> | <b>10,0</b> | <b>B = (10+10+10) / 3 = 10,0</b> |
|                  | <b>10,0</b> |             |             |             |                                  |

**MÉDIA FINAL = (A+B) ,2 =**

V - OBSERVAÇÕES:

Sem nada de extraordinário a destacar.

**Macapá-AP, 12 de janeiro de 2021.**

*Maura Leal da Silva Dorival da Costa dos Santos Verônica Xavier Luna*

**Membro Orientador Membro**

*(Não Assinado)*  
DORIVAL DA COSTA DOS SANTOS  
*Matrícula: 1170824*

*(Assinado digitalmente em 09/02/2021 21:13 )*  
MARCOS SILVA ALBUQUERQUE  
SECRETARIO  
*Matrícula: 3961971*

*(Não Assinado)*  
MAURA LEAL DA SILVA  
*Matrícula: 3356167*

*(Assinado digitalmente em 16/02/2021 19:51 )*  
VERONICA XAVIER LUNA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
*Matrícula: 3176083*

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.unifap.br/documentos/> informando seu número, ano, tipo, data de emissão e o código de verificação: **683f647394**