



Acta Scientiarum. Education

ISSN: 2178-5198

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Fiuza, Alexandre Felipe

A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70

Acta Scientiarum. Education, vol. 35, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 69-78

Universidade Estadual de Maringá

Paraná, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=303326113008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70

Alexandre Felipe Fiuza

Programa de Pós-graduação stricto sensu em Educação, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Rua Universitária, 2069, 85819-110, Jd. Universitário, Cascavel, Paraná, Brasil. E-mail: alefiuza@terra.com.br

RESUMO. Este artigo apresenta uma investigação sobre a censura estatal às canções e aos espetáculos musicais durante as duas últimas décadas da ditadura portuguesa. Tal pesquisa foi realizada a partir da consulta e da análise do material do Arquivo da PIDE/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança), e junto aos inéditos processos censórios obtidos no arquivo do Secretariado Nacional de Informação (SNI), ambos sediados na Torre do Tombo, em Lisboa. A análise desta documentação censória revelou os principais temas interditos, em particular a partir dos preceitos legais a que estavam submetidas estas canções e das justificativas empregadas pelos censores. Por sua vez, a opção por se abordar a canção neste texto também se justifica por sua forte inserção social através dos meios de comunicação e da indústria fonográfica e editorial. Esta manifestação artística certamente contribuiu na formação cultural dos ouvintes, inclusive em sua faceta de agente educativa. Nesse sentido, num período em que grassava o analfabetismo e a baixa escolaridade em Portugal, a canção podia ser um forte instrumento de formação cultural e de conteúdo informativo, daí seu controle pelo Estado.

Palavras-chave: censura, canção, educação.

Music censorship and its educational potential in the portuguese dictatorship in the decades of 1960 and 1970

ABSTRACT. This article presents an investigation on the state censorship to the songs and musicals during the two last decades of Portuguese dictatorship. The research was carried out through the review and analysis of material from the archives of PIDE/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança – International Police of State Defense / General Directorate of Security), as well as from the unpublished censorial processes collected in the archives of the Secretariado Nacional de Informação (SNI) (National Information Office), both based in the Torre do Tombo, in Lisbon. The analyses of these documents revealed which were the main banned topics, particularly with basis on the legal principles to which these songs were submitted, as well as on the justifications used by censors. The option for addressing songs in this text is also justified by its vigorous social insertion through the media and the phonographic and publishing industries. This art form has certainly contributed to the cultural background of listeners, including its characteristic of being an educational agent. In this sense, in a period that illiteracy and low educational level predominated in Portugal, songs could be powerful instruments of cultural education and could have informative content, justifying their control by the State.

Keywords: censorship, song, education.

Introdução

Este trabalho analisa a censura estatal às canções e aos espetáculos musicais durante as duas últimas décadas da ditadura portuguesa (1926-1974). Tal pesquisa foi realizada a partir da consulta e da análise do material presente no Arquivo da PIDE/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança) e junto aos inéditos processos censórios obtidos no arquivo do Secretariado Nacional de Informação (SNI), ambos sediados na Torre do Tombo. A análise desta documentação censória, até então nunca investigada,

revelou os principais temas interditos, em particular a partir dos preceitos legais a que estavam submetidas estas canções e das justificativas empregadas pelos censores. Além da apreciação da bibliografia sobre o tema, esta investigação também se valeu de entrevistas realizadas com músicos portugueses censurados.

Por sua vez, a opção por se abordar a canção neste texto também se justifica por sua forte inserção social através dos meios de comunicação e da indústria fonográfica e editorial. Esta manifestação artística certamente contribuiu na formação cultural

dos ouvintes, inclusive em sua faceta de agente educativa. Outra particularidade da canção se refere à sua natureza de produção cultural de largo, rápido e frequente alcance. Nesse sentido, num período em que havia uma baixa escolaridade em Portugal, a canção podia ser um forte instrumento de formação cultural e de conteúdo informativo, daí seu controle pelo Estado.

Este estudo aborda como a censura estatal atuou como mais um dos mecanismos de educação informal durante a ditadura portuguesa. Todavia, ao relacionarmos censura e educação, não podemos descartar ainda o potencial desta documentação enquanto possível fonte para as aulas de História de Portugal nas escolas. Logo, outra perspectiva, que não será abordada diretamente neste trabalho, refere-se ao uso destes documentos como material a ser trabalhado pelos alunos, dada a sua direta relação com os ideários do regime autoritário e com os preceitos morais da Igreja, além de modelar para conhecer a vasta lista de temas banidos da cultura, da informação e da educação de Portugal de então. Ressalta-se ainda que este estudo se circunscreve a uma temática praticamente inexplorada, pois tipifica a ação censória como um mecanismo de educação informal. Portanto, não há discussões teórico-metodológicas mais aprofundadas e com maior propriedade conceitual. Por outro lado, aponta para uma direção inovadora e que permitirá novas reflexões sobre as relações entre educação e censura.

Cancioneiro de oposição

Uma das primeiras e raras investigações a se ocupar da canção e de seu potencial formativo foi realizada pelo pedagogo espanhol Luis Torrego Egido e publicada em 1999 sob o título *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Esta original pesquisa aborda como as canções comprometidas socialmente nas décadas citadas no título se valiam de um discurso pedagógico informal que reforçava valores contrastantes em relação ao ideário do regime ditatorial espanhol. Estes compositores de oposição analisados pelo autor produziram canções como instrumentos de informação numa sociedade amordaçada, como leitura crítica da realidade, meio de autoafirmação cultural dos movimentos autonômicos, reeducação para a importância de valores democráticos e de cidadania. Além disso, Luis Torrego também se ocupou neste estudo de como a escola apareceu na chamada ‘canção de autor’ espanhola. Apesar de apontar unicamente dezessete canções que tratam diretamente do tema, o autor enumera assuntos abordados pelos músicos:

Brota en estas canciones la rememoración de los días que transcurren en la escuela de la dictadura y la evocación se torna en crítica de una institución domesticadora, ajena a las más simples necesidades humanas. Es la escuela del tedio, pero también del miedo y de la sumisión, la que conduce a la tristeza y a un horizonte empobrecedor (...). Se critica con rotundidad la falta de escuelas para los niños o niñas de las zonas más pobres e desarraigadas (...) se centran en los profesionales de la educación, a los que se atribuyen indudables cualidades para contribuir a la liberación de los seres humanos y a su pleno desarrollo y para conducir a las futuras generaciones al camino de una cultura cimentada en la esperanza (TORREGO EGIDO, 1999, p. 325-326).

Apesar da educação informal geralmente se caracterizar pela ausência de um projeto educativo deliberado e planejado, o mesmo autor vislumbra numa significativa parte desta produção musical uma intencionalidade educativa. Para além das canções propriamente ditas e de seu discurso, os próprios músicos se tornaram modelos a serem observados e imitados. É recorrente na história das ditaduras a construção e mitificação dos músicos de oposição como símbolos da resistência democrática, muito embora muitos deles se coloquem contra tal representação. Aliás, o paradigmático músico e professor português Zeca Afonso frequentemente criticava tais pedestais que lhe imputaram ao longo de sua carreira.

Portanto, alçados como emblemas da oposição democrática, estes músicos também produziam efeitos educativos em parte de seu público não unicamente em sua apresentação visual, como também nos ideais que propagavam através da música, de seus depoimentos e de concertos musicais (aliás, momentos de catarse desta complexa relação músico-ouvinte). Outra associação factível entre a canção socialmente engajada e a educação, frequentemente lembrada pelos estudiosos no Brasil, Portugal e Espanha, é o fato desta geração de compositores das décadas de 60 e 70 ter se valido da poesia em seu processo composicional.

Assim, em países em que grassava o analfabetismo, era um arroubo de cultura conhecer poesias antigas e contemporâneas transformadas em canções e veiculadas através dos canais de televisão, das rádios, espetáculos, peças teatrais, folhetos. Ademais, as próprias letras de canções ganhavam estatuto de poesia ao serem publicadas em forma de livro ou nos encartes dos discos, assim também contribuindo para a prática da leitura. Além do cancioneiro daí advindo, a declamação de ‘poesias de intervenção’ em Portugal seria um capítulo à parte devido ao seu significativo papel nos espetáculos de

antes e depois do 25 de Abril de 1974¹, em que se destacaram, entre outros, Ary dos Santos e José Fanha.

A produção dos músicos de oposição à ditadura portuguesa enfrentou a censura tanto na gravação de seus discos quanto na publicação de suas letras de música, sendo que um dos mais censurados no campo da música e da poesia foi justamente o compositor José Afonso. Mesmo com o acidente sofrido por Salazar, fato que o afastou definitivamente do poder em 1968 e que o levou à morte em 1970, seu sucessor, Marcelo Caetano, manteve uma similar política repressiva e econômica de seu antecessor. Assim, continuaram a todo vapor as atividades da Censura, como se vê num parecer censório de março de 1971 sobre uma coletânea de poesias (algumas delas transformadas, antes ou mesmo depois, em canções) de José Afonso, intitulada *Cantar de Novo*:

Trata-se de uma colectânea de poesias do Dr. José Afonso, algumas das quais musicadas e não raro transmitidas por Rádio Argel, no seu programa contra o nosso País. Exemplos: A morte saiu à rua; Olhai o nardo e a cicuta; Cantar alentejano – poema dedicado a Catarina Eufémia, a mulher que um soldado da GNR matou e é considerada heroína pelo Partido Comunista Português; Coro dos caídos; Vampiros – este poema está musicado e é constantemente transmitido por Rádio Argel [...] Conclusão: Se estes poemas fossem retirados do livro não haveria mal pois todo o resto é inofensivo e artisticamente válido. Julgo ser um livro para proibir (AZEVEDO, 1999, p. 573-574).

Com este parecer, o livro foi proibido e só poderia ser relançado após a retirada dos poemas citados pelo censor. Obviamente, tal política de exceção também se refletiu no campo intelectual, na produção e na divulgação de saberes, como assevera o ex-presos político português (libertado no 25 de abril) e historiador José Manuel Tengarrinha:

A existência de uma severíssima censura prévia, as grandes dificuldades de comunicação e de transmissão cultural fora dos mecanismos oficiais, a proibição de importação e venda de livros considerados ‘subversivos’, os assaltos pela polícia política às bibliotecas particulares, a suspeição e vigilância permanentes sobre os intelectuais e, em geral, o denso clima repressivo que se vivia impossibilitavam que se processasse com alguma amplitude o debate de idéias, reduzido a círculos muito limitados sem comunicação com a sociedade (TENGARRINHA, 1999, p. 111-112).

Apesar da Censura portuguesa ter atuado ao longo dos 48 anos de ditadura, não foi um controle homogêneo, afinal as circunstâncias também determinaram adaptações e a criação de leis que fizessem frente à Imprensa e às manifestações artísticas. Na chamada ‘primavera marcelista’, ou seja, durante o exercício do governo do primeiro Ministro Marcelo Caetano, entre 1969 e 1974, houve uma confusão também entre os censores para saber o que havia de fato mudado. Para a sociedade também não ficavam claros os limites desta ‘censura’ agora chamada de ‘exame prévio’. Por exemplo, no ofício circular n. 12427, emitido pela Direcção-Geral de Segurança², há uma lista de onze livros proibidos de circular no país, entre eles *Pedagogia do Oprimido*, do educador brasileiro Paulo Freire. No mesmo documento constavam ainda revistas dos EUA, Alemanha, Inglaterra e Itália também proibidas de circular em Portugal. No mesmo dia, outra circular, de n.º 12426³, também emitida pela DGS, elencava 17 livros ‘autorizados a circular no país’. Entre eles, *A Internacional*, de Marx e Engels; o irônico e clássico livro *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires, e uma coletânea de poesias de José Afonso, organizada por Viale Moutinho.

Por outro lado, reiteramos, não eram unicamente os meios impressos os atingidos pelas ações da Censura. Como as rádios também tinham seus programas submetidos à censura prévia, também podem ser encontrados no mesmo arquivo da Censura portuguesa alguns dos roteiros enviados para aprovação censória. Num documento de dezembro de 1969, é enviada pela Rádio Graça à ‘Secretaria de Estado da Informação e Turismo nas Estações Centralizadas’ a proposta do programa ‘Música e Poesia’, com locução e texto de Manuela Machado. Apesar de trazer uma homenagem a um dos maiores inimigos da ditadura de então, o poeta e ex-combatente Manuel Alegre, de acordo com este documento, tal programa não teria sido vetado. Poemas como *Do poeta ao seu povo*, *Praça da canção* e *Canção segunda*, entre outros, fizeram parte do roteiro. Na abertura, uma apresentação introdutória:

Manuel Alegre é um poeta do ‘Tempo Novo’, que embora longe, ‘Canta de pé no meio do país amado’, canta ao seu povo na ‘Praça da canção’ e ‘planta a canção em Portugal’ (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 458, pasta 1, 1969).⁴

Nesta passagem, a autora se remete ao exílio do autor e as canções que traziam sua produção poética.

²Documento datado de 30 de maio de 1973, n. de entrada 139. Cópia existente no Arquivo do Centro de Documentação 25 de Abril, em Coimbra.

³Documento datado de 30 de maio de 1973, n. de entrada 140.

⁴Instituto dos Arquivos Nacionais (IAN)/Torre do Tombo (TT)/Secretariado Nacional de Informação (SNI), relatório da Secretaria de Estado da Informação e Turismo nas Estações Centralizadas, de 8 a 13 de dezembro de 1969. Há que se ressaltar que, apesar de não constar nenhum veto, apenas é encontrado este relatório, não sendo possível confirmar se a emissão tenha sido efetivada sem cortes ou mesmo na íntegra.

¹Data da chamada ‘Revolução dos Cravos’ que pôs fim a longa ditadura salazarista.

Entre cada poema constava uma música, muito embora não houvesse a referência aos seus títulos. Por fim, um texto ainda mais passível de censura naquele período:

Canta de pé no meio do país amado, dá ao povo o seu poema, a sua canção em Portugal, e toca os sinos no coração dos homens [...] (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 458, pasta 1, 1969).

Na sequência, Manuela enfatiza a condição de exilado de seu homenageado Manuel Alegre:

Não há realmente distância, nem exílio, nem silêncio a que seja possível reduzir um verdadeiro poeta como este com que preenchamos mais um número de Poesia e Música: programa assinado por Manuela Machado e com a autora ao microfone (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 458, pasta 1, 1969).

A programação das rádios voltada à Holanda e à Escandinávia também foi objeto de análise da Censura em relação aos roteiros e às listas das canções que seriam executadas. Desta maneira, veiculavam algumas das canções evitadas pelas rádios no país em razão da Censura e por censuras internas de algumas rádios. Uma pequena parte das canções escolhidas vinha justamente dos músicos vinculados à oposição ao regime. Numa consulta aos roteiros enviados à Censura entre outubro e dezembro de 1973 (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 472), são encontradas canções como *Natal dos Simples* (de José Afonso) em meio a textos, por exemplo, que justificam o controle português das colônias.

No programa de 18 de dezembro de 1973, antes da canção *Romance de um dia de estrada*, é apresentado seu autor: “Uma voz jovem em Antena – 73! Músicas e palavras! Uma composição estilo balada. Um nome, uma presença musical: Sérgio Godinho” (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 472, 1973). No dia 25 de novembro do mesmo ano, entre outras, são propostas as canções *Menina do alto da serra* (por Tonicha), *Festa da Vida* (por Carlos Mendes) e *Poema de Mim*, interpretada por Paco Bandeira, complementada com a seguinte explicação:

A canção que acabam de ouvir foi a representante de Portugal no recente Festival Ibero-Americano, realizado a 10 do corrente na cidade de Belo Horizonte no Brasil (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 472, 1973).

Apesar deste controle, na sequência deste comentário, o roteiro traz uma breve crítica que se encaixava no caso português na África: “[...] ao invés das guerras, os países deveriam lutar só nas músicas de festivais” (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 472, 1973).

Contudo, as relações entre rádio e educação não se pautam unicamente nos textos e canções,

partidários ou não aos ideários do regime, presentes nos programas radiofônicos. As múltiplas possibilidades do meio foram aproveitadas em diferentes fases pelo regime salazarista. Um dos temas pouco estudados pela historiografia portuguesa relaciona-se aos programas educativos difundidos pelo governo através da Rádio Escolar. Com base na documentação da Censura, do período de outubro de 1960 a junho de 1970, foi produzida uma série de disciplinas escolares de cunho formal, a exemplo de: História, Música, Educação Moral, Canto Coral, Conto Infantil, Moral e Religião, Segurança no Trânsito, Recitação, Educação Cívica, Educação Física, Educação Musical, Higiene, Geografia, Língua Portuguesa, Audição Musical, Trabalhos Manuais, entre outras.

Estas disciplinas guardam semelhança com os trabalhos levados a cabo pela Mocidade Feminina Portuguesa e refletem uma preocupação do regime com a formação das donas de casa e com um alunado afeito às bases de uma moral capitaneada pelo regime e já trabalhada por outras instituições de tendências fascistas. Claro que o auge destas instituições se deu nas décadas de 30 e 40, mas elas ainda reverberaram com menos intensidade nas duas décadas seguintes. Certamente esta programação ignorava ao máximo a produção intelectual e musical da oposição a Salazar, contribuindo na recorrência de uma imagem folclorizada e ideologizada da ‘aldeia feliz’ e do país do ‘orgulhosamente sós’ de que se vangloriava António Salazar.

Outro tema plausível de pesquisa advém da possibilidade de compararmos a atuação da Rádio Escolar com dois projetos criados pela ditadura brasileira: o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral) — Lei 5.379, de 15/12/1967⁵ (MOBRAL, 2011), que persistiu até o início da década de 80, e o Projeto Minerva (criado em 1970 e com continuidade até início da década de 90)⁶, que oferecia uma emissão radiofônica ‘educativa’ e ‘cultural’ e que também teve uma relativa inserção junto à população. Reiteramos que o mero estudo do conteúdo destas programações, tanto no Brasil como em Portugal, não dá conta da totalidade do fenômeno. Afinal, caberia um levantamento do alcance da emissão e da recepção destes programas.

⁵De acordo com esta Lei, esta fundação atuaria em dois programas distintos, um voltado ao Plano de Alfabetização Funcional e o outro ao Plano de Educação Continuada de Adolescentes e Adultos. A proposta era alfabetizar as pessoas e na continuidade proporcionar a formação, portanto, em dois programas complementares. Mais informações em Escobar (2007).

⁶O Projeto teve início em setembro de 1970, com base no Código Brasileiro de Telecomunicações, num Decreto Presidencial, na Portaria Interministerial 408/1970 e, finalmente, na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 5.692/1971 (BRASIL, 1971). Segundo Alonso (1996), o Projeto Minerva atendeu 300 mil pessoas, mas somente 60 mil destas realizaram o exame de ‘Madureza’ — o que certificava para a continuação dos estudos, dos quais entre estes, unicamente 33% foram aprovados.

Curiosamente, ao menos no caso brasileiro, há no imaginário popular uma reação muito crítica ao Mobral e isso não se deve a absorção de críticas de cunho acadêmico por parte da população. Quando alguém quer dizer que uma pessoa não foi feliz em sua formação escolar costuma expor a máxima: ‘parece que fez o Mobral’.

As rádios com sua programação informativa, formativa e musical ocupavam um espaço importante na educação de significativa parte da população portuguesa. Afinal, segundo dados do Instituto Nacional de Estatísticas de Portugal, o analfabetismo atingiu 49% em 1940, e em 1970 ainda mantinha 33,7% dos portugueses na mesma situação (GEPE/ME/INE, 2009). Ora, era justamente nesta parcela da população em que se concentrava os ouvintes mais contumazes, seja no campo ou na cidade. Se a canção comprometida politicamente não necessitava sobremaneira destes meios para ser divulgada, afinal havia uma circulação doméstica de discos importados (com gravações de músicos exilados portugueses) e inúmeros espetáculos (observados à lupa pela repressão), significa dizer que esta população menos escolarizada além de ouvir as canções mais políticas desfiguradas pela Censura, também estava à mercê de uma programação sem grandes reflexões críticas. Não bastasse o veto ao tema político divulgado pelos cantores de intervenção, muitos dos músicos saídos justamente dos setores mais pobres também sofreram com os mesmos vetos. Curiosamente, esta canção vulgarmente conhecida por ‘música pimba’ produzia mais efeitos de sentido junto a estes grupos sociais em razão mesma da origem do compositor e do ouvinte. Afinal, a estrutura melódica e discursiva mais simples que caracterizava este cancionário encontrava eco nos setores populares portugueses por processos de identificação.

No entanto, a maior parte dos vetos a estes compositores populares se dá por motivações morais, a exemplo da proibição da letra da canção de Elisário Caldas intitulada e prontamente proibida *O sessenta e nove* (IAN/TT, SNI/ Censura, IGAC, proc. 16, 1º abr., 1963), que seria apresentada pelo Grupo Cénico e Beneficente do Luso. Outro caso ilustrativo vem do parecer censório em relação ao repertório de João Augusto Silvestre, em particular as letras de *Versos da vassourada*, *Terminação do namoro* e *Despedida do filho com os pais*. O censor Magalhães é categórico:

Tudo isto é tão idiota que não vejo inconveniente em que seja classificado para qualquer idade. No entanto, proponho que seja para maiores de 12 anos

(IAN/TT/SNI, Censura, IGAC, proc. 26, 17 mai. 1968, 31 mai. 1968 e 10 jul. 1968).⁷

Logo, além da omissão do Estado em relação à educação pública, a produção musical advinda ou representativa dos setores populares também foi perseguida e enquadrada como subcultura. Por outro lado, estas canções também foram objeto de crítica pelos músicos mais engajados, por sua simplicidade discursiva e musical. O que não se atentou na altura foi o fato de que ambos os setores foram vítimas do mesmo controle censório. Na década de 70, numa sociedade com um nível de escolarização tão baixo, a canção poderia ser um meio de formação cultural importante. Obviamente não advogamos aqui a mera inter-relação entre analfabetismo e consumo musical. A canção é um fenômeno cultural de forte inserção social nos mais diferentes países, independente da diferenciação entre as economias nacionais. Apesar da dificuldade em se mensurar a recepção destes textos musicais mais engajados pela população, as canções também podem ter contribuído para fomentar o debate de uma série de temas abordados pelos compositores portugueses. O que se sabe com segurança é a sua forte inserção nos setores mais escolarizados da sociedade, em particular entre os oposicionistas. Isto não quer dizer que tais discursos não tenham encontrado ressonância entre as classes populares, ou seja, produzindo efeitos educativos ou processos de socialização mesmo entre a população mais próxima de uma cultura política de sujeição ao regime autoritário.

A canção harmônica para a ditadura

Segundo Miguel Fernando Pacheco Muñoz, a educação ‘formal’ se caracteriza como um sistema educativo institucionalizado, organizado temporal e previamente estruturado, abarcando desde o ensino fundamental até a universidade (MUÑOZ, 2008, p. 2). Entretanto, a educação não é um processo que se limite ao espaço escolar institucionalizado e oficial, pois existem outras vias e mecanismos de socialização que permitem educar e que podem coexistir com a escola (BURGUETE; PAREDES-CHI, 2006). Assim, estas ‘outras vias que permitem educar’ podem ser enquadradas como educação ‘não formal’ e ‘informal’ e denotam uma concepção que compreende a educação como “[...] un proceso dinámico, que puede influir en

⁷Curiosamente, no Brasil inúmeras canções foram proibidas pelo uso inadequado da língua vernácula, com base no artigo 4º da Lei n. 5.536, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências, embora esta não tratasse da censura de letras musicais (BRASIL, 1968).

otros ámbitos de la vida cotidiana y, a su vez, es influido por éstos” (BURGUETE; PAREDES-CHI, 2006, p. 41-42).

Portanto, a educação ‘não formal’ é toda atividade educativa sistematizada e realizada fora da estrutura do sistema formal e que possibilite alguma aprendizagem a determinados grupos sociais (MUÑOZ, 2008). No que tange ao consumo, fruição, escuta ou aprendizagem musical, as três modalidades educativas participam deste processo. No que se refere à educação informal, destaca-se a contribuição socializadora dos meios de comunicação para compreender esta modalidade educativa, dada sua prevalência nos processos de produção e reprodução cultural. Deste modo, a educação informal é:

El proceso de toda la vida por el cual cada persona adquiere y acumula conocimientos, habilidades, actitudes y comprensión a partir de la experiencia diaria y mediante la exposición al medio ambiente – en casa, en el trabajo, en el juego; del ejemplo y actitudes de la familia y amigos; de los viajes, leyendo periódicos y libros; escuchando la radio o viendo cine y televisión (COOMBS; MANZOR apud RUIZ, 1992, p. 100).

Stanley Aronowitz, ao considerar a educação em seu aspecto abrangente, assinala a importância dos ‘media’ e da cultura popular na educação. Respalado por um estudo sobre o currículo e sua função nas escolas norte-americanas, o mesmo autor salienta que:

O conhecimento escolar não constitui a única fonte de educação para os alunos, porventura nem mesmo a mais importante. Os jovens aprendem, para o bem e para o mal, por meio da cultura popular, especialmente pela música, por intermédio dos pais e estruturas familiares e, talvez mais importante, através dos seus pares (ARONOWITZ, 2005, p. 9).

Logo, a canção teria um papel fundamental na formação cultural contemporânea, mas não se restringiria à atualidade uma vez que desde a década de 60 sua influência vem sendo registrada e analisada, em particular, desde os estudos de Theodor Adorno. O renomado crítico qualificou a música como um novo fetiche: o ‘fetichismo musical’. Da música-produto ao intérprete, teria ocorrido uma sobrevalorização por parte dos consumidores, contribuindo para um mascaramento de suas necessidades mais objetivas, materiais. Além disso, a ‘regressão da música’ estaria ligada a mecanismos de difusão, via propaganda, elaborados pela ‘indústria cultural’, que incutiriam uma ‘falsa necessidade’ nas massas. Adorno, apesar de sua visão

também estereotipada da música popular, esmiuçou o processo de standardização por qual passou a música:

Ao invés do valor da própria coisa, o critério em julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas (ADORNO, 1980, p. 165).

Esta identificação que gerava o consumo musical também foi percebida pelos regimes autoritários, tanto no sentido de que poderiam se utilizar da música, como para controlá-la. *A priori*, no que se refere ao caso português, há que se enfatizar que são raros os casos de canções compostas exclusivamente para o regime, exceção de canções encomendadas pelo governo para fins publicitários estatais. O que temos na maioria das vezes é o fato de compositores comungarem das ideias defendidas pela ditadura e, em outras, de serem resultado de trabalhos de músicos que faziam parte da burocracia estatal. Portanto, são recorrentes canções que apoiam a Guerra Colonial, a importância da obediência civil, o respeito à hierarquia, aos dogmas da Igreja, a uma moral da passividade muito cara ao regime, de enaltecimento a António Salazar, entre outros. No arquivo da Censura, encontramos inúmeras canções com esta essência e outra enorme parcela vetada justamente por se opor a estas mesmas premissas. Por exemplo, este apoio também poderia vir até em músicas de propaganda, como se atesta em uma composição de Fernando Ferreira Barbosa, intitulada ‘Hino do Café Sical’, numa imagem muito cara ao ensino de História tradicional: “No nosso país fazemos / mais um valor à Nação [...] / No perfume e no sabor / até a raça portuguesa / Publica-te o valor” (IAN/TT/SNI, Censura, IGAC, cx. 540, proc. 14, 31 jul. 1963).

Num cuidadoso trabalho investigativo e de acuidade editorial, o livro ‘Mocidade Portuguesa Feminina’, de Irene Flunser Pimentel, revela qual era o padrão de comportamento que as meninas desta instituição deveriam adotar. Em particular, a autora cita um trecho de um artigo da revista da Mocidade, a M&M (Menina e Moça), que trata da influência do programa televisivo *Zip Zip*⁸, em 1971, e que asseverava sobre a necessidade de se repudiar “[...] o tipo de canção que grita estridências de

⁸Um dos programas de maior audiência da TV em 1969, e um dos raros espaços por onde passaram muitos dos cantores de intervenção, apesar de inúmeros casos de censura contra os mesmos. Este foi um dos maiores êxitos da história da televisão portuguesa por sua inovação estética e sua versatilidade ao entrevistar diferentes personalidades de diversos ramos, mas com destacada participação dos músicos, sendo criado por Raúl Solnado, Filho Gouveia e Carlos Cruz (LETRIA, 1978).

revolta e se faz acompanhar de contorções avulsas’ devendo se optar por canções ‘de sabor romântico’ [...]” (PIMENTEL, 2007, p. 222).

Esta é uma característica dos Estados autoritários, ou seja, o controle dos corpos e da subversão dos movimentos. Afinal, a música estimula a sensibilidade e, às vezes, expõe outras que são reprimidas. Ela pode transportar-nos de um mundo objetivo, cronológico, sistemático, para outro mais livre, mais imaginativo, mais contemplativo. Uma mensagem que pode vir atrelada ao signo musical é justamente trazida pelo ritmo, pois há músicas que impelem as pessoas à dança e nem sempre essa expressão corporal está de acordo com aquilo que o poder considera como ordeiro e educativo.

Por outro lado, plano traçado, por si só, não produz resultado, ou seja, o mero estudo do oficial, do permitido, da lei, não dá conta do que se fez realidade, pois até mesmo no interior destas associações de cunho fascista, como a Mocidade Portuguesa Feminina, principalmente a partir da década de 60, também reverberaram reações, deliberadas ou não. No campo da canção, a ação da Censura foi combatida por estratégias de resistência dos compositores, através da criação de novas saídas advindas das metáforas empregadas nas canções, na distribuição clandestina de discos proibidos, na interpretação de canções proibidas em espetáculos pelo país. Além disso, a resistência também se deu através da melodia, do ritmo e do arranjo que, por si só, podiam transmitir uma imagem sombria do cotidiano, ou que se utilizavam da ironia e do riso para questionar o poder estabelecido à força. Por sua vez, esta resistência pode ser amplamente comprovada nos registros fonográficos e nas entrevistas realizadas junto a inúmeros músicos portugueses, bem como a partir de documentação da Censura e da repressão portuguesa também largamente consultada pelo autor.

A instituição fascista Mocidade Portuguesa possuía inúmeros corais, e para disseminar seu ‘canto colectivo’, publicava cadernos com letras e partituras dos hinos e canções a serem executadas por todo o país. Por exemplo, em 1969, publicou ‘Cancioneiro para a Mocidade: canto colectivo’, com músicas já conhecidas desta ‘mocidade’, em que temas caros à ditadura e à educação oficial eram trabalhados: a guerra colonial, a nação unida, o passado heroico e o folclore.

Na marcha ‘Aqui é Portugal’, letra de Mário Ribeiro e Manuel Tino, temos a confluência de um dos dois temas mais recorrentes, ou seja, do heroísmo e da unidade nacional: “A nossa história bela / Está cheia de tais feitos [...] Que Portugal, uno e valente / Viverá

eternamente!” (CANCIONEIRO, 1969, p. 19). Em *Angola é Portugal*, também de Mário Ribeiro, a guerra colonial é justificada: “Com as carnes retalhadas / Pela acção do banditismo / Angola dá grandes mostras / Do mais são portuguesismo!” (CANCIONEIRO, 1969, p. 19). Portanto, os militares portugueses eram heróis, ao passo que os rebeldes independentistas eram ‘bandidos’. Tal imagem é reiterada e de forma mais explícita ainda: “O inimigo é perverso / Persistente e desleal / E acima de tudo quer / Dar cabo de Portugal” (CANCIONEIRO, 1969, p. 19). Além destas máximas, o autor enfatiza na partitura o ritmo exigido: “Marcial, sempre decidido [sic!] e bem ritmado” (CANCIONEIRO, 1969, p. 23). Como diria o escritor português José Cardoso Pires em seu livro *Dinossauro Excelentíssimo*:

A Rádio e a Televisão transmitiam-na entre marchas invencíveis e compassos de procissão, um-dois, esquerda-direita, *Laus Deo*; o altifalante do gabinete despejava-a continuamente [...] (PIRES, 1974, p. 65).

Os documentos da Censura

A censura no campo da canção esteve presente desde o início da ditadura portuguesa. Contudo, sua maior inserção na vida do país se dá a partir da década de 60 concomitante ao *boom* do *rock*, ao fenômeno dos Beatles e dos Rolling Stones, ao iê-iê-iê. Soma-se ao cenário musical o advento da televisão, dos movimentos contraculturais, do ativismo político de oposição às ditaduras, do feminismo, dos ventos trazidos pelo Maio de 1968, entre outros. Em meio a esta efervescência, a canção teve um papel fundamental tão logo percebido pelas ditaduras, o que se traduziu num maior controle da produção discográfica. Até o início de 1972, não havia a censura prévia dos discos em Portugal, o que fazia com que os discos considerados subversivos fossem frequentemente apreendidos pela polícia, bem como os editores das gravadoras pressionados a não investir em trabalhos que atentassem à moral e à política divulgadas pela ditadura portuguesa.

Tal pressão levou a uma autocensura dos compositores e também das gravadoras, estas últimas movidas ainda pelo risco financeiro de terem seus discos apreendidos e seu investimento perdido. O governo português, frente à forte inserção social dos ‘cantautores’ portugueses, potencializou seus serviços de censura junto à produção discográfica. Convém ressaltar que, se para a sociedade civil o governo utilizava o eufemismo de ‘exame prévio’, nos documentos internos e/ou confidenciais deixava muito claro sua atividade, como se vê na Circular 26 - DGI, de 19 de fevereiro de 1972, enviada à Rádio Triunfo e Discos Alvorada:

Em 28 de Janeiro de 1971, enviei a V. Exa. o ofício confidencial n. 36-DGI/G, em que dava conta de que ‘resulta expressamente das leis em que deve ser vedada a edição ou radiodifusão de canções ou outras formas musicais que, pelo seu conteúdo e objectivos, ou em face das circunstâncias em que foram compostas, possam pôr em causa interesses legalmente protegidos’ [...] (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 4610).

Por fim, neste mesmo documento, o Director-Geral da Informação classifica as proibições em relação às canções:

- a) as que contenham, ainda que veladamente, ultrajes às instituições ou injúria, difamação ou ameaça contra as autoridades ou os seus agentes ou contra os poderes constituídos, e bem assim as que se proponham ridicularizá-los;
- b) as que aconselhem, instiguem ou provoquem os ouvintes a faltar ao cumprimento dos deveres militares ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência da Pátria;
- c) as que contenham palavras ou idéias ofensivas da dignidade e do decoro nacional;
- d) as que contenham expressões obscenas ou ofensivas das leis, da moral e dos bons costumes;
- e) as que incitem à depravação e ao vício ou exaltem formas de conduta ou comportamento imorais ou anti-sociais;
- f) as que, por qualquer modo, incitem ao crime ou exaltem actividades criminosas e concitem os cidadãos a impedirem a acção da justiça na investigação de crimes ou na perseguição de criminosos;
- g) as que, contendo alusões a factos da vida nacional, os deturpem no seu significado, por forma a estabelecer confusão ou desorientar os espíritos;
- h) as que se propuserem divulgar factos ou acontecimentos manifestamente falsos, com ou sem comentários;
- i) as que em geral, não pudessem ser apresentadas em espetáculos públicos sem risco do decoro, da moral, do respeito devido às instituições, autoridades e ao bom nome e prestígio do País (IAN/TT/SNI, Censura, cx. 4610).

Portanto, não eram poucas as exigências a se observar. O item g é o que se aplicava diretamente à interpretação histórica, o que já era observado na censura às obras históricas e publicações didáticas, proibindo as ‘alusões a factos da vida nacional’ que fossem ‘deturpados’, ou seja, que se contrapusessem à história oficial. Ademais, agrega-se a esta lista de temas banidos a subjetividade daqueles que analisavam os textos, ou seja, dos censores e censoras. Logo, às exigências legais eram acrescidas

motivações pessoais que diferenciavam estes funcionários, sejam elas de formação intelectual, religiosa ou política. O fato é que o censor justificava sua tarefa ‘íngata’ como resultado do cumprimento dos trâmites burocráticos. Por outro lado, temos a cúpula do poder insinuando que os abusos de poder das atividades censórias poderiam ser resultado unicamente da ação do censor. Em seu livro intitulado *Depoimento*, lançado no Brasil já em 1974, Marcelo Caetano, o último Presidente do Conselho de Ministros da ditadura portuguesa, asseverou de forma pouco convincente:

Este problema da censura é, porém, dos mais difíceis de resolver satisfatoriamente. Pode a lei definir as matérias proibidas, as permitidas e as de publicação condicionada por visto em exame prévio: a lei é executada por homens e estes têm os seus critérios de interpretação. Uns apreciam de uma maneira, outros de outra. Por mais instruções que se emitissem, nunca se evitou a existência de certo arbítrio dos censores [...] (CAETANO, 1974, p. 73).

Por conseguinte, temos o depoimento da maior autoridade política dos últimos anos da ditadura, responsável pela orientação que a ‘primavera marcelista’ imprimiria à ditadura salazarista, aqui delegando aos censores a responsabilidade frente à legislação criada por seu próprio governo. Como revelam os historiadores Sérgio Campos Matos e Áurea Adão, tal defesa dos efeitos ‘irrelevantes’ da censura já haviam sido defendidos pelo próprio Salazar:

O Governo conseguiu disciplinar a Imprensa, torná-la um elemento construtivo e não uma força deletéria, demolidora. Hoje os nossos jornalistas não precisam de censura, porque atuam apenas nos termos da lei [...] (SALAZAR apud MATOS; ADÃO, 1999, p. 65).

O papel desempenhado pelo censor é escrutinado na obra *La represión cultural en el franquismo* (CISQUELLA et al., 2002), que, por sua vez, apesar de tratar da censura à literatura, aponta uma possível premissa da Censura espanhola, aplicável também ao caso português: “Cuando el censor no entendía alguna frase, pero sospechaba que era comprometida, la cortaba” (CISQUELLA; et al., 2002, p. 125). Traz ainda uma interessante reflexão de José Cardoso Pires sobre a representação que o censor fazia de seu próprio ofício:

[...] que son los gestores de un bien común inalienable y desean ante todo que su actividad se integre a la moral corriente, como un servicio público normal y que, por consiguiente, se le atribuya un carácter burocrático y, en la medida de lo

possible, despolitizado [...] (PIRES apud CISQUELLA et al., 2002, p. 47).

Outro documento que ilustra estas bases movediças em que se operava a Censura foi redigido por uma das censoras do setor de Inspeção de Espectáculos, ao analisar a peça *Poemas* a ser apresentada no Ateneu de Coimbra. Novamente a interpretação da realidade e do passado e sua recepção pela população era objeto de preocupação da burocracia da ditadura:

Temos notado que os chamados ‘governos’ que nos são apresentados para declamações nas chamadas sociedades de instrução e recreio são, regra geral, eivadas de veias derrotistas, pacifistas e de aberta contestação. Os que aqui nos são presentes não fogem a mencionada regra, à qual é necessário obstar (IAN/TT/SNI, Censura, IGAC, cx. 257, proc. 25, 26 abr. 1971).

No acervo do Serviço Nacional de Informações, em particular na documentação da Direcção dos Serviços de Espectáculos, lotado na Torre do Tombo, encontramos uma série de canções e poesias vetadas pelo setor. A título de ilustração, justamente no dia 25 de abril de 1974, data da queda da ditadura portuguesa, estava previsto um evento na Escola Secundária Gago Coutinho de Alverca. A diretora da escola enviou um pedido de autorização à Direcção Geral de Espectáculos para a realização de um evento de teatro e de variedades (IAN/TT/SNI, Censura, IGAC, cx. 540, proc. 27, 15 abr. 1974). Do programa foram proibidas três letras de canções, entre elas, *Venham mais cinco*, de José Afonso. Esta canção foi gravada em 1973, mas parece tratar de Salazar que havia morrido três anos antes. Afinal, depois de cair da cadeira, em agosto de 1968, foi exonerado pelo Presidente da República de seu cargo de Presidente do Conselho. Acredita-se que ele tenha vivido um período senil e que no início sequer sabia que não possuía mais seu temido cargo político (como ficou claro numa entrevista a um jornal francês, cerca de um ano depois de seu afastamento). É a esta fase que parece se referir à irônica letra da canção:

[...] Se o velho estica / eu fico por cá / se tem má pinta / dá-lhe um apito / e põe-no a andar / de espada à cinta / já crê que é rei / d’aquém, e d’além-mar [...] (AFONSO, 1973, disco vinil, STAT-017).

Nesta mesma documentação anterior, é possível ter uma ideia do alcance da Censura. Afinal, todos eram obrigados a requerer autorização para realizar qualquer espetáculo, tais como agrupamentos do Exército, restaurantes, jardins de infância, escolas, clubes recreativos, embaixadas, bares de hotéis, centros religiosos, entre outros. A título de exemplo, enumeraremos outros casos de vetos. Ao Centro DIESE Juvenil foram vetadas as letras *Aldeia Deserta* e

Produção de José Jorge Letria⁹ que fariam parte de um espetáculo em sua sede. O ‘I Grande Prêmio da Canção Infantil’, organizado pela empresa Lopes de Almeida, apesar de sua natureza, foi inicialmente aprovado unicamente para maiores de 10 anos de idade (Grupo B) e somente depois de um recurso foi mudado para maiores de seis anos (Grupo A). Neste mesmo Festival, a letra de *Avozinha* chegou a ser vetada por um dos três censores que analisavam os pedidos. A letra aprovada quase foi proibida por abordar em um de seus fragmentos um tema proibido, o da Guerra: “Meu terço rezado / pelas intenções / do pai que é soldado / nas outras nações” (IAN/TT/SNI, Censura, IGAC, cx. 540, proc. 38, 17 mai. 1973).

Portanto, até poesias infantis eram alvo de veto, a exemplo de *O capricho da galinha*, de Laura Chaves, que, ironicamente, só poderia ser lido no Diário de Notícias por crianças maiores de seis anos (IAN/TT/SNI, Censura, IGAC, cx. 255, proc. 42, 16 nov. 1962). Para prejudicar ainda mais os criadores, às vezes o resultado não era unicamente o veto, pois poderia advir até mesmo um processo. Por exemplo, o espetáculo *Armação Poética*, de Luís Filipe Tavares de Melo de Aguiar, gerou a abertura de um processo e auto de declarações junto à Polícia de Segurança Pública de Lisboa contra o autor.

Conclusão

Enfim, a Censura portuguesa operou em distintas áreas das artes, da informação e da educação durante a ditadura. Contudo, em quase meio século de regime autoritário, as ações da Censura foram alternando seus principais alvos, temas e produtores da cultura e do conhecimento. Deste modo, entendemos que a Censura também desempenhava um papel de agente educativa ao filtrar discursos e imagens, ao controlar a informação e o conhecimento, produzindo efeitos de sentido, educando direta ou indiretamente. Caso passível de análise seria ainda o exame da censura aos manuais escolares, aos conteúdos programáticos, ao controle da organização dos estudantes, ao exercício do magistério, entre outros meios em que a ditadura interferia e atuava no campo da formação cultural. Por outro lado, não foi um controle uniforme e intransponível, pois as possibilidades de cifrar os discursos e a própria pressão social contribuíram para raros momentos de abertura. Além disso, não havia uma homogeneidade na recepção destas mensagens pela população, como bem caracteriza as teorias da recepção. Não obstante, não há como aceitar uma leitura que retire o peso deste controle cultural

⁹Além da consulta à documentação oficial, entrevistamos músicos do período, como o próprio Letria (Lisboa, 16 nov. 2004), além de Sérgio Godinho (Lisboa, 20 out. 2004), Vitorino (Lisboa, 20 out. 2004), Luis Cilia (Lisboa, 29 set. 2004), Manuel Freire (Lisboa, 23 nov. 2004), José Mário Branco (Lisboa, 17 nov. 2004), Francisco Fanhais (Lisboa, 13 nov. 2004), entre outros.

naqueles anos. Os arquivos e outras evidências estão à disposição dos investigadores para que seja comprovado o alcance de políticas autoritárias de controle social que, por sua vez, não mediram esforços em usar a repressão nos casos em que a censura não surtisse o efeito pernicioso almejado. A história deste período já não provoca a mesma reflexão nas novas gerações e não há como se furtar da responsabilidade social inerente aos que trabalham com o conhecimento histórico na elucidação e na preservação da memória deste passado.

Referências

- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- AFONSO, J. **Venham mais cinco**. Portugal: Orfeu, 1973. (1 disco vinil, STAT-017).
- ALONSO, K. M. A Educação a Distância no Brasil: a busca da identidade. In: PRETI, O. (Org.) **Educação a Distância: inícios e indícios de um percurso**. Cuiabá: EdUFMT, 1996. p. 57-74.
- ARONOWITZ, S. Contra a escolarização: educação e classe social. **Currículo sem Fronteiras**, v. 5, n. 2, p. 5-39, 2005.
- AZEVEDO, C. **A censura de Salazar e Marcelo Caetano** - imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro. Lisboa: Caminho, 1999.
- BRASIL. Lei n. 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências". **Diário Oficial da União**, 20 de novembro, Brasília, 1968.
- BRASIL. Ministério da Educação. Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971. Dispõe sobre as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Brasília, **Diário Oficial da União**, 1971.
- BURGUETE, M. T. C.; PAREDES-CHI, A. A. Entre la educación no formal. Transitando por ámbitos comunitarios participativos del área rural. **Revista Interamericana de Educación de Adultos**, v. 28, n. 1, p. 41-57, 2006.
- CAETANO, M. **Depoimento**. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- CANCIONEIRO **para mocidade**: canto colectivo. Lisboa: Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa, 1969.
- CISQUELLA, G.; ERVITI, J.; SOROLLA, J. **La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante a Ley de Prensa**. 2 ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- ESCOBAR, F. J. P. **A Fundação MOBRL e alguns registros sobre sua presença em Sorocaba-SP**. 2007. 89f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2007.
- GEPE/ME/INE-Gabinete de Estatística e Planejamento da Educação. Ministério da Educação, Instituto Nacional de Estatística. **50 Anos de Estatísticas da Educação**. v. 3, Lisboa: INEP/GEPE, 2009.
- LETRIA, J. J. **A canção política em Portugal**. Porto: Almagráfica, 1978.
- MATOS, S. C.; ADÃO, Á. A Imprensa periódica: memória da educação. In: TEODORO, A. (Org.). **Histórias (re)construídas: leituras e processos educacionais**. São Paulo: Cortez, 2004, p. 59-77.
- MOBRAL-Movimento Brasileiro de alfabetização. [S.l.: s.n.], 2011. Disponível em: <<http://www.pedagogiaenfoco.pro.br/heb10a.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2011.
- MUÑOZ, M. F. **Educación no formal**. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em: <http://dineba.minedu.gob.pe/xtras/educacion_no_formal_ambiente.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2008. (p. 1-13)
- PIMENTEL, I. F. **Mocidade portuguesa feminina**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007.
- PIRES, J. C. **Dinossauro excelentíssimo**. 6. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.
- RUIZ, E. E. S. Cultura Política y Medios de Difusión Educación Informal y Socialización. **Comunicación y Sociedad**, n. 21, p. 97-137, 1992.
- TENGARRINHA, J. A historiografia portuguesa pós-74. In: TENGARRINHA, J.; ARRUDA, J. J. (Ed.). **Historiografia luso-brasileira contemporânea**. Bauru: Edusc, 1999. p. 111-114.
- TORREGO EGIDO, L. **Canción de autor y educación popular**. Madrid: De la Torre, 1999.

Received on November 5, 2012.

Accepted on November 20, 2012.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.