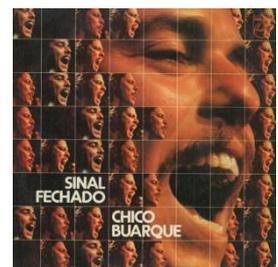
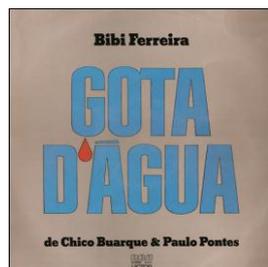
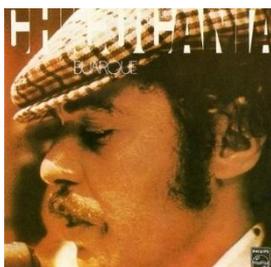


**KELLY MÁRCIA DE MOURA LEAL**

**“EM DEFESA DA MORAL E DOS BONS COSTUMES”:  
A censura moral às canções de Chico Buarque na Ditadura Civil-Militar**





**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS**  
**LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**KELLY MÁRCIA DE MOURA LEAL**

**“EM DEFESA DA MORAL E DOS BONS COSTUMES”:**  
**A censura moral às canções de Chico Buarque na Ditadura Civil-Militar**

**PICOS-PI**

**2014**

**KELLY MÁRCIA DE MOURA LEAL**

**“EM DEFESA DA MORAL E DOS BONS COSTUMES”:**

**A censura moral às canções de Chico Buarque na Ditadura Civil-Militar**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal do Piauí – UFPI, *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Ms. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

**PICOS-PI**

**2014**

Eu, **Kelly Márcia de Moura Leal**, abaixo identificado(a) como autor(a), autorizo a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação abaixo discriminada, de minha autoria, em seu site, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, a partir da data de hoje.

Picos-PI 29 de julho de 2014.

Kelly Márcia de Moura Leal

Assinatura

#### FICHA CATALOGRÁFICA

Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca José Albano de Macêdo

**L435d** Leal, Kelly Márcia de Moura.  
" Em defesa da moral e dos bons costumes": a censura moral às canções de Chico Buarque na ditadura civil-militar / Kelly Márcia de Moura Leal. – 2014.  
CD-ROM : il; 4 ¼ pol. (115 p.)

Monografia(Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí, Picos-PI, 2014.  
Orientador(A): Prof. MSc. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

1. Censura Musical. 2. Censura Moral. 3. Ditadura Civil - Militar. I. Chico Buarque.

CDD 303.376



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
Campus Senador Helvídio Nunes de Barros  
Coordenação do Curso de Licenciatura em História  
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 - Picos- Piauí  
Fone: (89) 3422 2032 e-mail: [coordenacao.historia@ufpi.br](mailto:coordenacao.historia@ufpi.br)

#### ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA

Aos treze (13) dias do mês de março de 2014, na sala do Laboratório de Ensino de História, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí, reuniu-se a Banca Examinadora designada para avaliar a Defesa de Monografia de **Kelly Márcia de Moura Leal** sob o título **“EM DEFESA DA MORAL E DOS BONS COSTUMES”: a censura moral às canções de Chico Buarque na Ditadura Civil-Militar.**

#### A banca constituída pelos professores:

Orientador: Prof. Ms. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito  
Examinador 1 : Prof. Ms. Hermano Carvalho Medeiros  
Examinadora 2: Profa. Ms. Marylu Alves de Oliveira  
Suplente: Prof. Ms. Francisco Gleison da Costa Monteiro

Deliberou pela APROVAÇÃO do (a) candidato (a), tendo em vista que todas as questões foram respondidas e as sugestões serão acatadas, atribuindo-lhe uma média aritmética de 10,0.

Picos (PI), 13 de março de 2014

Orientador (a): Fábio Leonardo Castelo Branco Brito  
Examinador (a) 1: Hermano Carvalho Medeiros  
Examinador (a) 2: Marylu Alves de Oliveira  
Francisco Gleison da Costa Monteiro

À mainha, Firmina Maria de Sousa Leal (*in memorian*), por todo amor, cuidado e atenção dedicados a mim. Pelo exemplo de ser humano a ser seguido... por sua humildade, inteligência, garra e alto astral contagiante. Por zelar pela minha educação escolar e cotidiana. E, claro... por encher nossa casa de alegria com canções doces, como as de Chico Buarque.

## AGRADECIMENTOS

“Com açúcar, com afeto”...

Agradeço, em primeiro lugar, a pessoa a quem dedico esse trabalho, mainha, Firmina Leal (*in memoriam*). Sem o seu esforço e garra eu jamais teria conseguido chegar até onde cheguei, pois foi ela que se empenhou, trabalhando duro para custear meus primeiros anos de escola até que eu concluísse o ensino médio e passasse no vestibular de uma Universidade pública. Mainha foi professora, formou-se no curso de Letras, pela mesma Universidade que agora também me formo. Segui mais uma vez o seu exemplo! Agradeço-te pelo amor, cuidado e atenção dedicados a mim em todos os dias de sua existência. Agradeço-te pelos conselhos, pelos puxões de orelha e discussões que fizeram com que eu me tornasse uma pessoa melhor. Agradeço-te imensamente pela possibilidade de poder ter crescido em um ambiente libertário, onde não havia espaço para muitos dos preconceitos sexuais, raciais, de gênero, de classe ou de crenças. Agradeço-te por ter sido, em muitos momentos, a mainha de minhas amigas e amigos, de seus alunos e alunas, de seus amigos e amigas, de suas irmãs e cunhadas. Agradeço-te por nunca ter me podado, por sempre me deixar viver experiências novas, descobertas e sociabilidades. Agradeço-te pela confiança que sempre teve em mim. Agradeço-te pela amiga que sempre foi. E, por fim, agradeço-te por encher nosso ambiente familiar de alegria, alto astral... por tornar nossos finais de semana leves, com cerveja gelada e sob acordos doces (que eram descritos por mim, ainda na pré-adolescência, como sendo “músicas de velhos”, mas que logo me encantaram tanto). Obrigada por ter me apresentado às canções de Chico Buarque que hoje compõem esse trabalho! Eu te amo muito!!!

Agradeço a paim, José Ribamar de Moura, por todo amor a mim dedicado. Aos meus avós paternos, vovó Maria (*in memoriam*) e vovô Chico (*in memoriam*), pelo maior exemplo de amor que pode existir entre dois seres, pela humildade, generosidade e empenho em educar seus filhos e netos, por todo cuidado e amor despejados em mim, sua primeira neta. Aos meus avós maternos, vovó Rosa e vovô Pinto (*in memoriam*); vovô te agradeço por sua alegria, pelos almoços de domingo e por nossos últimos dias de convivência, que, apesar de terem sido vividos em meio ao seu tratamento tão doloroso, nos fez ter uma aproximação a qual não tivemos em nenhum outro momento. Obrigada por todo amor concedido a mim. Amo vocês imensamente, e tenho todos como exemplo a ser seguido!!!

Agradeço a todos meus tios (Babá, Papu, Titi de Assis e Nonato) e as minhas tias (Ban, Pin, Bety, Tia inha, Tia deida, Lú, Tia Modestina e Sandrinha), que sempre e sempre foram e são ainda hoje presentes em minha vida. Muito obrigada pela dedicação, cuidado,

amor, carinho e afeto dedicados a mim. Muito obrigada por agirem sempre como se fossem também meu pai e minha mãe! Muito obrigada por ser exemplo de seres humanos, humildes e fraternos. Muito obrigada por ser meu ponto de apoio em todas as circunstâncias que a vida me pragou e prega. Muito obrigada por tornarem as casas de vocês como sendo também minha casa! Amo infinitamente cada um de vocês!

Agradeço a todos os meus priminhos (Ícaro, Emanuel, Jorge Henrique, Maycon e Renato) e as minhas priminhas (Bianca, Michelle, Vanessa e Viviane), que, mesmo com o enorme distanciamento de faixa etária, não nos permite um distanciamento de vivências e troca de carinhos e afetos. Amo cada um(a) de vocês!

Agradeço, de todo o meu coração, a minha melhor e mais linda amiga, Danyella Iguaracy. Amiga, muito obrigada por ter me aturado durante todos esses 13, eu disse TREZE, anos de nossas vidas. Você é um grande exemplo de mulher, de ser humano, de mãe e de amiga. Sua meiguice, sua alegria e até os seus ciúmes me contagiam. Obrigada por me ajudar sempre, por ser meu ponto de apoio, por ter passado por tantos altos e baixos junto comigo. Quero compartilhar com você os melhores momentos de nossas vidas. Estarei a sua disposição nos momentos difíceis, para solucionarmos juntas todos os imprevistos que o acaso nos enviar. Amo-te muitão, amiga linda e maravilhosa!!!

Agradeço imensamente ao meu querido amigo-orientador Fábio Leonardo Brito. Conheci o Fábio na IV SEMHIPI, em 2011, e desde então conversamos, através do facebook, quase que diariamente... Ele cursando mestrado, eu na graduação. Os dois com aflições semelhantes, nossas pesquisas! Por conta do gentil acaso, somos hoje: orientador e orientanda. Tenho muito a te agradecer, Fábio, agradecer primeiramente por ter aceito o meu pedido de orientação, por acolher o desafio de “pegar o barco andando”, agradecer pelas ideias lançadas, pelas correções, intervenções e alterações realizadas no nosso trabalho. Obrigada pela paciência que teve em orientar uma orientanda que não cumpriu um prazo sequer.. rrsrs... Te agradeço, acima de tudo, pela linda amizade que temos. Obrigada por tudo, meu querido! Te adoro!

Eu poderia dedicar uma página inteira para agradecer somente a você, querida Marylu, mas, acho que os outros ficariam enciumados, então, infelizmente, terei que reduzir... rrsrs... Minha querida, muito obrigada por ter iniciado a orientação deste trabalho; por ter sido a primeira pessoa a me dizer que ele era possível de ser realizado; por ter trilhado junto comigo as primeiras descobertas, angústias, aflições e alegrias do início da pesquisa; por ter me ajudado a delimitar o meu objeto de estudo; por pensar junto a mim na estrutura do texto; por indicar infinitas leituras, tão valorosas. Agradeço-te por tudo isso, porém te agradeço ainda

mais, pela pessoa maravilhosa que és, pelo exemplo de ser humano ímpar, pela sua inteligência e humilde que andam sempre juntas, pela dedicação e atenção a mim concedida sempre, por ter essa alma e mente tão libertária que enche meus dias de esperança, por ser uma profissional invejável (ai, que saudade de suas aulas e dos grupos de estudo em teoria)... Por tudo isso, eu digo e repito: Quando eu crescer, quero ser igual a você! Muito obrigada por tudo, minha querida amiga-orientadora!

Agradeço ao Eduardo Almeida (Dudu). Muito obrigada pelo respeito e companheirismo compartilhados, pela força que me motivou a vencer novos desafios, pela ajuda nos tempos difíceis, pelas alegrias proporcionadas no dia-a-dia, pelo cuidado e atenção a mim dedicados, por ter acompanhado cada passo da feitura desse trabalho, me dando inspiração para escrevê-lo. Agradeço também pelas incansáveis leituras, formatações e correções ortográficas realizadas. Muito obrigada!

O acaso, gentilmente, pois em meu caminho pessoas com almas e mentes libertárias. Agradeço, sem muita vontade... rrsrs, aos meus amigos e amigas (babacas) da academia e de fora dela, por tornar os meus dias mais leves, esperançosos, descontraídos e bêbados. Agradeço ao Elierson (conhecido em vida como Tesouro), pela amizade, disponibilidade, ajuda nas teorias da vida... rrs, e, acima de tudo, pelas conversas, conselhos e vivências trocadas diariamente, que amenizam assim os tortuosos embates frequentes com os reacionários e moralistas de plantão. Romão, Rolimão (ou velho careca), agradeço-te por ser meu amigo mais velho, você é como um avô pra mim... rrs.. obrigada por me dá abrigo em sua casa (tenho até as chaves!), por cozinarmos juntos pratos deliciosos, temperados com muita briga, pelos nossos bate-papos sempre divertidos e pela ajuda na “tradução” de alguns documentos utilizados nesse trabalho. Gabriella Iguacyara (que ama ser chamada de GabRi), muito obrigada pela sua amizade, pelas baladas e carnavais da vida... pelos babados, furos e micos partilhados, te amo macaca! Agradeço (embora contra a minha vontade) à Eveline (Madeline ou Sula Miranda), Erick (buxudo), Márcia Nielle (Gold Chocolate - Rica, Riquíssima), Maurício (Seu barriga ou Maca), Sebastião (Bas), Luan (Cardosão), Sérgio (o usurpador), Chiquim (Francisco) e Ana Clara (Vovó Piedade), por tornarem os dias e as noites em Picos “menos picoense” possível, e, por lutarem sempre em prol de um mundo menos “careta e covarde”. Finalizo os agradecimentos a vocês, parafraseando um “famoso” poeta drogadilho, Maurício Martins: “Nois é monstro!”.

Agradeço pelos exemplos a serem seguidos, no âmbito profissional e também pessoal, à todos os professores e professoras que tive ao longo do curso, especialmente agradeço à Nilsângela Cardoso, Gleison Monteiro, José Lins, Agostinho Coe e Olívia Candeia.

Agradeço pela ajuda e amizade que sempre tive das colegas técnicas da secretaria do curso de História: Josane, Lúcia e Gatinha. Muito obrigada meninas! Agradeço também a Dona Puri, pelos copos descartáveis de todo o dia; e ao Seu Paulo, funcionário do R.U. pelas coca-cola partilhadas e por me deixar entrar mesmo quando esqueço de levar a carteirinha estudantil. Valeu Seu Paulo, ainda tenho um ano de RU pela frente!!

Quero agradecer imensamente à Cecília Heredia, mestranda em História na USP, por gentilmente ter disponibilizado a mim vários documentos, referente à censura musical, muito úteis a este trabalho. Obrigada, Cê!

Agradeço aos paraibanos arretados, Michael e Fran, pela hospitalidade em seu ap em Brasília e pelos risos e cervejadas partilhadas nas nights da capital.

E, por fim, agradeço à gentileza e acolhida dos funcionários e funcionárias do Arquivo Nacional de Brasília, quando das minhas visitas e pesquisas aos acervos. Especialmente agradeço à Vera Lúcia e ao Rainer, sempre tão disponíveis e atenciosos comigo.

“Beijinho no ombro” e obrigada a todos e todas!

*O estudo da obra de Chico revela uma paixão pela palavra, que ele trata quase sensorialmente; pela palavra que, nele, é instrumento de magia. Pois Chico é um alquimista verbal. [...] Para ele a palavra guarda sempre um valor de música: vira canção. E na canção – palavra cantada – mais do que na poesia, ela é corpo: modulada pela voz humana, portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. A canção é isso: ligação de sema e soma (sema = signo; soma= corpo) no belo trocadilho que o grego oferece.*

Adélia Bezerra de Menezes

*Afinal, todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã de seu objeto de pesquisa. Em se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil.*

Marcos Napolitano

## RESUMO

Frequentemente, costumamos associar a censura somente ao período da Ditadura Civil-Militar, relacionada com a existência dos Atos Institucionais. No entanto, já notamos a existência de uma censura oficial ainda durante a República Velha, ligada aos departamentos de polícia, as chamadas *polícias políticas*, e durante o Governo de Getúlio Vargas, onde ela era realizada por sujeitos que tinham curso superior, e por isso tido como “intelectuais”. Durante o regime civil-militar, estes tipos de censuras também se fizeram presentes e buscavam, além de exercer um controle político, proteger a população de conteúdos que fossem contra a moral vigente à época. Dentre essas censuras, a voltada para as letras de música sofreu forte intervenção por parte da Divisão de Censura de Diversões Públicas-DCDP, quando vários artistas, dentre eles Chico Buarque, sofreram vetos nas suas produções. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é compreender de que maneira a moral e os valores existentes em parcela da sociedade brasileira do período estudado atuaram como um elemento presente nas maneiras de fazer da censura. Essa análise nos foi possível através da escuta e leitura atenta das canções de Chico Buarque que tratavam de temáticas de cunho moral, assim como também, a partir das análises feitas aos discursos proferidos pelos censores, presentes nos pareceres censórios referente às músicas de Chico Buarque, discursos esses resguardados em um aparato legal e institucionalizado, onde procurava-se constituir-se através de uma *vontade de verdade* acerca das composições musicais de Chico Buarque, agindo de forma legalizada “em defesa da moral e dos bons costumes”. Teoricamente, o trabalho encontra-se localizado na perspectiva da História Cultural.

**Palavras-chave:** Censura musical. Censura moral. Chico Buarque. Ditadura civil-militar.

## ABSTRACT

Often tend to associate with censorship only to the period of the civil - military dictatorship, related to the existence of the Institutional Acts. However, we have noted the existence of an official censorship even during the Old Republic, linked to police departments, police political calls, and during the government of Getúlio Vargas, where she was held for subjects who had higher education, and so considered "intellectual ". During the civil - military regime, these types of criticisms were also present and sought, in addition to exercise political control, protect people from content that went against the moral force at the time. Among these reproaches, to facing the lyrics suffered strong intervention by the Censorship Play Public - DCDP, Division when several artists, including Chico Buarque, suffered vetoes in their productions. In this sense, the aim of this work is to understand how morals and values exist in part of Brazilian society of the period studied acted as an element present in ways to censorship. In this analysis was possible through listening and careful reading of Chico Buarque songs that dealt with themes of moral nature, as well as from analyzes of the speeches delivered by the censors , present in censorship opinions related to songs by Chico Buarque , these discourses safeguarded in a legal and institutionalized apparatus , where it is sought to establish itself through a desire for truth about musical compositions by Chico Buarque , acting form of legalized " in defense of morals and good customs ". Theoretically, the work is located in the perspective of Cultural History.

**Keywords:** Music Censorship. Moral censure. Chico Buarque Civil - military dictatorship.

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1:** Fotogramas do momento onde Chico Buarque e Gilberto Gil tiveram o som de seus microfones cortados ..... 39
- Imagem 2:** Chico Buarque com Edu Lobo, Itala Nandi, Arduíno Colasanti e Nelson Motta na Passeata dos Cem Mil, ocorrida na Avenida Rio Branco (RJ) em 22/06/1968 ..... 53
- Imagem 3:** Parecer censório referente a letra de música *Fado tropical*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, de 1973 ..... 69
- Imagem 4:** Parecer censório referente a letra de música Não existe pecado ao sul do Equador, de Chico Buarque e Ruy Guerra, de 1973 ..... 70
- Imagem 5:** À esquerda, capa do disco *Chico canta Calabar* (censurada) e à direita, capa do disco *Chico canta* (liberada) ..... 73
- Imagem 6:** Parecer censório referente a letra de música *Flor da idade*, de Chico Buarque, de 1973 ..... 75

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO - ENTRE ARTISTAS E CENSORES: primeiros passos de uma pesquisadora</b> .....	15
<b>LADO A - “JÁ CHEGOU O DICIONÁRIO DO CENSOR”: A atuação das censuras no Brasil, da “República Velha” a Ditadura Civil-Militar</b> .....	25
<b>Faixa 1: Entre ditos e silêncios: as censuras da “República Velha” ao Estado Novo</b> .....	26
<b>Faixa 2: As censuras na Ditadura civil-militar</b> .....	29
<b>Faixa 3: “Prezada censura”: manifestação da sociedade civil</b> .....	35
<b>Faixa 4: Censura musical: procedimentos e práticas do trabalho censório</b> .....	36
<b>LADO B -“CALA a boca, BÁRbara”: moral e censura nas canções de Chico Buarque</b>	47
<b>Faixa 5 “Pra seguir minha jornada”</b> .....	48
<b>Faixa 6 “Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor”</b> .....	55
<b>Faixa 7: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”</b> .....	59
<b>Faixa 8: “Hoje é o dia da caça e do caçador”</b> .....	62
<b>Faixa 9: “Chico canta: Calabar”</b> .....	66
<b>Faixa 10: “Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor”</b> .....	73
<b>Faixa 11: “Só a bailarina que não tem”</b> .....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
<b>REFERÊNCIAS E FONTES</b> .....	87
<b>ANEXOS</b> .....	94

## INTRODUÇÃO

### **ENTRE ARTISTAS E CENSORES: primeiros passos de uma pesquisadora**

Nos idos do ano de 2013, os círculos vinculados às artes e à intelectualidade brasileira são bombardeados por notícias que causam estranhamento em grande parte de seus espectadores. Tratava-se da manifestação, expressa através de diversas mídias, de artistas que reivindicavam o direito de veto a biografias não autorizadas. A reivindicação, baseada nos artigos 20 e 21 do Código Civil brasileiro<sup>1</sup>, envolvia em seu bojo figuras tais como Caetano Veloso, Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil e Roberto Carlos. Ganhando rapidamente uma extensão proporcionada pela velocidade e a amplitude de alcance das redes sociais, o *Movimento Procure Saber*, liderado por Paula Lavigne, ex-esposa de Caetano Veloso, e que reunia em torno de si a maior parte dos reivindicadores, se torna rapidamente alvo de polêmica, exposto por parte do repúdio de biógrafos renomados e de uma ampla parcela da sociedade brasileira. No olho do furacão, uma pergunta incômoda: por que um conjunto de artistas – muitos ligados aos movimentos de luta contra as censuras durante a Ditadura civil-militar no Brasil – se posicionava, agora, contrários à liberdade de expressão?

A polêmica em torno das biografias despertaria, juntamente com o questionamento do lugar social de fala de cada um dos artistas envolvidos, uma ampla discussão sobre o direito à liberdade de se expressar, bem como de seu oposto, a censura, em especial no campo das artes e da escrita da história.

Tema de questionamentos no campo político-social, bem como de debates acadêmicos recentes, as censuras ocorridas durante o regime civil-militar, em especial as censuras de costumes, tem se transformado em objetos de estudos que procuram historicizar o período da vida política e cultural brasileira. Contudo, vale ressaltar que a Censura de Diversões Públicas – que abrangia os programas de TV e de Rádio, as letras musicais, os espetáculos circenses, as peças de teatro, dentre outros – não foi “inventada” somente no regime ditatorial, visto que ela já atuava de forma legalizada desde a Constituição de 1934, tendo passado, no decorrer dos anos, por algumas pequenas reformulações. Em 1965, já no período da Ditadura civil-militar, houve uma intensificação desse tipo de censura, com a institucionalização de leis e criação de órgãos regionais, os Serviço de Censura de Diversões

---

<sup>1</sup> BRASIL. Ministério da Casa Civil. **Lei nº 10.406**, de 10 de Janeiro de 2002. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110406.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm). Acessado em 26 Jan. 2014>. Acessado em: 18 nov. 2013.

Públicas (SCDP), e que, posteriormente, foram substituídos por um órgão central, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), localizada no Distrito Federal que atuou, fervorosamente, a partir de 1972, interrompendo suas atividades somente com a Constituição de 1988, já no regime democrático.

Essa pesquisa irá se deter no entendimento da funcionalidade da censura musical, percebendo que esta se dividia em dois tipos de censura, a de cunho *político* e a de cunho *moral*<sup>2</sup>. Uma vez compreendido que estas se distinguem em vários aspectos, percebe-se que um deles é o fato de que a censura moral era totalmente institucionalizada em códigos e leis, como forma de “preservar” a moral vigente da sociedade brasileira contra a difusão de novos valores, muito em voga na época, assim, deveria fiscalizar práticas desviantes, tais como: a prostituição, o divórcio, a condição feminina/masculina, o adultério, a livre orientação e prática sexual, a utilização de drogas e entorpecentes, dentre tantos outros aspectos, enquanto que a censura política e social não era legalizada e atuava de forma “camuflada”<sup>3</sup>.

Dentre os vários artistas que sofreram vetos censórios em suas produções musicais, Chico Buarque de Hollanda teve destaque no período, podendo ser considerado um dos principais alvos da censura nacional. Constantemente lembrado por suas canções de protesto político, tornando-se estas o objeto central de muitas produções no campo acadêmico, em segundo plano ficaram os estudos acerca de suas músicas de contestação moral, sendo estas as escolhidas para a produção deste trabalho, com o intuito de compreendermos, a partir das censuras, quais eram os valores morais predominantes, pelo menos em nível de discurso, no período.

A escolha pelo tema se deu inicialmente pela minha participação em um minicurso na I Semana de História de Picos, em 2008, ministrado pela Professora Ms. Emília Saraiva Nery, intitulado *Psicodelismo e drogas na arte de Raul Seixas dos anos 1970*. Naquele momento, pude perceber que a música era um dos temas possíveis de serem trabalhados no curso de História, seja como objeto e/ou fonte de estudo. Isso nos foi permitido a partir do advento da Nova História Cultural, a partir da qual “a renovação das correntes da história e dos campos de pesquisa, multiplicando o universo temático e os objetos, bem como a utilização de uma multiplicidade de novas fontes”<sup>4</sup> nos permite um amplo leque de possibilidades dentro do estudo histórico. “A descoberta de documentação até então não-

<sup>2</sup> FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24. nº 47, 2004, p. 29-60.

<sup>3</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

<sup>4</sup> PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História e História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 69.

visualizada como aproveitável pela História, ou então a revisita de velhas fontes iluminadas por novas perguntas”<sup>5</sup> foi também um fator crucial para que hoje seja possível os estudos acerca da música.

A escolha por Chico Buarque se deu pela minha afinidade com suas canções, por escutá-las em casa desde a minha infância e também pela importância de sua produção musical dentro do cenário nacional. Além de achar suas letras e melodias belas, muitas de suas músicas me intrigavam, como, por exemplo, a canção *Mulheres de Atenas*, que me levava a indagar sobre o comportamento das mulheres de Atenas (da Grécia antiga) e, ao mesmo tempo, apontavam-me algumas reflexões, tais como: por que Chico Buarque escrevera aquela letra? Qual seria a sua intencionalidade? Seria seu posicionamento sobre como as mulheres deveriam se comportar, ou ele estava sendo irônico a esse tipo de comportamento submisso? De fato, esses questionamentos me deram o pontapé inicial para a definição do meu objeto de estudo. Estava decidida a trabalhar as músicas de Chico Buarque.

A partir das leituras feitas sobre a relação entre história e música, especialmente sobre o período do regime civil-militar, no qual as letras das canções eram minuciosamente observadas por censores atentos ao seu caráter contestatório, defini que meu objeto de estudo se distenderia sobre a censura que recobriu a produção musical de Chico Buarque na Ditadura civil-militar. A partir dessas leituras e das primeiras análises documentais, passei então a ter novas indagações ao ouvir e analisar suas canções, agora eu me perguntava: Por que essa letra foi vetada pela censura? O que ela teria de errado? Quais seriam os temores em deixá-la ser gravada e divulgada? As perguntas me motivavam a ir além. Nas leituras a respeito da temática, descobri que, como aponta Carlos Fico, esses estudos feitos acerca da censura musical só foram possíveis através da “abertura de acervos de documentos sigilosos diretamente produzidos pelos sucessivos governos militares”<sup>6</sup>, referindo-se aos documentos produzidos pelos SCDP’s e pela DCDP, na época ditatorial, e que hoje se encontram disponíveis para pesquisa nos Arquivos Públicos estaduais, como também nos Arquivos Nacionais de Brasília e Rio de Janeiro, possibilitando, assim, um amplo estudo sobre as censuras.

Inicialmente, pensei em trabalhar as músicas de Chico Buarque que tratavam de uma contestação política e/ou social, mas, por já haver um grande número de estudos sobre essa temática, notei que poderia ficar um tanto quanto repetitiva. Resolvi, então, analisar suas

---

<sup>5</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 69.

<sup>6</sup> FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24. n° 47, 2004, p. 41.

músicas de contestação moral, que ainda não são muito estudadas e que, para a minha surpresa, foram, de fato, as que sofreram o maior número de vetos e cortes censórios.

O período escolhido para o desenvolvimento deste estudo foi o do regime civil-militar no Brasil. Esse recorte temporal foi delimitado pelo fato de que toda a produção musical de Chico Buarque que sofreu algum tipo de censura, por contestar a moral vigente da época, ter sido produzida nesse momento.

Em vista do exposto, intitulei o trabalho de “*Em defesa da moral e dos bons costume*”: *a censura moral às canções de Chico Buarque na Ditadura Civil-Militar*. A temática retratada se mostra importante, uma vez que busca analisar uma perspectiva pouco estudada até então: a relação entre a moral predominante, vigente na época da Ditadura civil-militar, com as práticas “desviantes”, que fugiam da norma imposta, abordadas através das músicas de Chico Buarque. As canções deste compositor apontam por alguns aspectos significativos: primeiro, é necessário se fazer um exame das músicas que foram vetadas pela política da época, evidenciando como os militares queriam normatizar os padrões da sociedade civil. Um segundo elemento se dá pela forma como muitos destes civis correspondiam, de bom grado, a esta intencionalidade, visto que muitas foram as cartas enviadas pelos civis a DCDP nas quais se pedia sempre mais vigilância e punição para com os artistas que, segundo estes, “atacavam a moral e os bons costumes da família brasileira cristã”<sup>7</sup>. Com isso, é inevitável que chamemos a Ditadura ocorrida no Brasil, entre 1964-1985, de *Ditadura civil-militar*<sup>8</sup>, percebendo que muitos dos civis foram, de fato, coniventes ao regime, chegando mesmo a apoiá-lo. Nesse sentido, as produções musicais de Chico Buarque são fontes privilegiadas para se entender a moral vigente da época, e também se fazem pertinentes como aspecto relevante para analisar as práticas contestadoras da chamada “norma padrão”, que atuavam de modo a combater as *capturas sociais*<sup>9</sup> através da censura musical, que é de fato o objetivo central dessa pesquisa.

<sup>7</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 251-286.

<sup>8</sup> A expressão *Ditadura civil-militar* é forjada no interior do trabalho do historiador e cientista político René Armand Dreifuss, segundo o qual é necessário pensar, para além da atuação militar, a participação de amplos segmentos da sociedade civil no golpe que instaurou a Ditadura, em 1964. DREIFUSS, R. A. **1964: A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

<sup>9</sup> A expressão *captura social* é discutida no trabalho de Edwar de Alencar Castelo Branco, onde se pensaria como os esforços de delimitação das fronteiras de existência das pessoas, submetendo aos signos, significados e valores impostos por uma parcela da sociedade da época em questão. Segundo o autor, tais usos, feitos através tanto de instrumentos políticos quanto de outros, de cunho social ou cultural, capturavam as estruturas desviantes, dando às normatizações sociais estatuto de verdade, “apoderando-se dos significados para marcar posições de sujeito”. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 87.

Este trabalho se norteou por alguns procedimentos da pesquisa histórica. Primeiramente, foi realizado o levantamento de grande parte do referencial bibliográfico produzido até o momento, onde se procedeu o fichamento deste acervo (livros, teses, dissertações, artigos e revistas que tratam sobre o tema), para que, assim, se pudesse melhor analisar as fontes que esta pesquisa visou desenvolver.<sup>10</sup>

Após uma contextualização e entendimento do período da Ditadura civil-militar, foi feito o levantamento e seleção das músicas a serem analisadas. O procedimento para com as letras de música foi o de exclusão das que trazem consigo contestação social ou política, pois, nos interessou somente as músicas que tratam da contestação moral, ou seja, letras que contenham temáticas de caráter “desviantes” ou normativo da moral predominante vigente no período recortado, como: prostituição, mito do amor materno/paterno, condição feminina/masculina, adultério, relações homoafetivas<sup>11</sup>, práticas sexuais, uso de entorpecentes, dentre outros temas, que tenham sido compostos entre 1966 a 1984, totalizando 51 músicas. As letras estão todas disponíveis no site pessoal de Chico Buarque<sup>12</sup> de fácil acesso, assim como a escuta de seus elementos sonoros encontradas na sua vasta discografia. Em seguida, iniciamos a busca por trabalhos e/ou documentação censória que nos indicasse quais daquelas canções, que tratam das temáticas mencionadas, foram censuradas durante o regime civil-militar. Feito isso, dividimos as músicas novamente por temática, agora somente com as que sofreram algum tipo de veto ou corte censório por contrariar a moral padrão. Chegamos então a um número bastante elevado de canções, com isso, optamos por trabalhar,

---

<sup>10</sup> Os principais estudos utilizados para a construção desse texto foram: CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. HEREDIA, Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012. \_\_\_\_\_. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal, Julho de 2013. D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org.). **Visões do golpe**: a memória militar de 1964. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24. n° 47, p. 29-60, 2004. GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam**: teatro e censura na Ditadura militar. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004. NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>11</sup> Esse termo foi cunhado pela Advogada Maria Berenice Dias, especialista em direito da família e direito homoafetivo. Designa as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo. Para saber mais sobre o assunto, acessar o site: <<http://www.mariaberenice.com.br>>.

<sup>12</sup> Disponível em: <[www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)>. Acessado em 12 Ago.2012.

nessa pesquisa, apenas as composições que conseguimos ter acesso ao seu processo censório completo. Contabilizou-se assim um total de 16 músicas<sup>13</sup>.

Também foi feita a coleta, fichamento e análise de entrevistas realizadas com Chico Buarque no período pesquisado e na atualidade. A utilização desse recurso audiovisual nos foi de bastante relevância para percebermos, a partir do discurso do próprio compositor, como era feita a censura e o impacto que esta causava no mesmo e na sociedade em geral. Grande parte das entrevistas estão disponíveis na página de Guilherme Tauil, no site YouTube<sup>14</sup>, como também na coleção de DVD's de Chico Buarque<sup>15</sup>.

Outro passo importante para o desenvolvimento da pesquisa foi o levantamento de documentos oficiais que tratam sobre a temática estudada: a censura moral nas músicas de Chico Buarque no período. Foram utilizados documentos relacionados à censura musical, (exames censórios e curso de formação profissional de censor federal)<sup>16</sup>. Também foram utilizadas cartas enviadas à DCDP pela sociedade civil, com pedidos de censura a letras de músicas, programas de TV e Rádio, shows musicais, assim como os documentos administrativos (relatórios de atividades da DCDP e ofícios de comunicação entre as SCDP's e o DCDP) e os documentos de informações sigilosas da DCDP.<sup>17</sup> Como também, foram realizadas visitas ao Arquivo Nacional de Brasília em busca de outros documentos relacionados à temática da pesquisa.

Para que se possa entender sobre a questão da censura musical, as canções de contestação moral, os vários discursos utilizados pelos censores nos exames censórios através da sociedade civil nas cartas enviadas à censura, assim como os relatos feitos por todos os envolvidos (cantores censurados, produtores musicais e censores) nas entrevistas analisadas, foi necessário recorrer a autores que já trabalharam com essas temáticas específicas e temáticas afins, que tiveram suma importância para o desenvolvimento desse trabalho monográfico.

Na tentativa de melhor compreender a importância de se trabalhar a música como objeto e/ou fonte de estudo e as formas de uma abordagem desse tema, recorreremos aos

<sup>13</sup> As músicas são: *Minha História, Mulheres de Atenas, Caçada, Flor da idade, Ciranda da bailarina* e as onze canções que compõe a trilha sonora da peça *Calabar* de Chico Buarque.

<sup>14</sup> Guilherme Tauil é fã do Chico Buarque e possui o maior acervo audiovisual do cantor disponível no site YouTube. Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/tauil>>. Acesso em: 16 mai.2013.

<sup>15</sup> A coleção de DVD's de Chico Buarque, utilizada nesse trabalho, foi lançada nos anos de 2005 e 2006. É composta por 12 DVD's, distribuídos em 4 volumes. No seu conteúdo constam, shows, depoimentos e entrevistas com Chico Buarque e alguns de seus parceiros musicais.

<sup>16</sup> Disponíveis no site: [www.censuramusical.com](http://www.censuramusical.com). Acessado em 11 Set.2012. Outros exames censórios nos foram disponibilizados pela historiadora Cecília Riquino Heredia, mestranda em História Social na Universidade de São Paulo (USP).

<sup>17</sup> Documentos disponíveis no site: <[www.gedm.ifcs.ufrj.br](http://www.gedm.ifcs.ufrj.br)>. Acessado em 25 Out.2012.

autores Marcos Napolitano<sup>18</sup> e Silvano Fernandes Baia<sup>19</sup>, que tratam acerca dessa temática em suas pesquisas. À vista disso, Napolitano nos remete que:

A história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. [...] Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica.<sup>20</sup>

No que tange acerca da censura de diversões públicas, especificamente a censura musical, trabalhamos a partir das abordagens feitas pelas pesquisadoras Cecília Riquino Heredia<sup>21</sup> e Maika Lois Carocha<sup>22</sup>. Os seus estudos nos apontam para um melhor entendimento dos procedimentos realizados dentro das SCDP's e da DCDP, dos motivos mais frequentes que levavam as músicas a serem vetadas ou liberadas, de quais foram, de fato, os períodos de maior efervescência dessa vigilância institucionalizada e de como se davam as relações entre os censores e censurados.

Sobre o entendimento dessas relações, notamos, a partir das leituras que tratam do tema e de análises feitas aos exames censórios das músicas do Chico Buarque, assim como pode ser notado também em exames de outros artistas, as várias tentativas empregadas pelo cantor visando romper com as *estratégias* de coerção impostas pelo estado brasileiro, à época trabalhada e com isso terem suas canções liberadas para divulgação. Nesse sentido, as tentativas de burlar a censura por parte de artistas e intelectuais brasileiros durante a Ditadura civil-militar se apresentariam como *táticas* frente às *estratégias* da censura. As noções de *estratégias* e *táticas* serão, aqui, operacionalizadas na perspectiva adotada por Michel de Certeau, segundo o qual as *estratégias* seriam ações que partem de um lugar de poder e de querer próprios, em oposição às *táticas*, que se conceituariam como “artes do fraco”,

<sup>18</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>19</sup> BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 278 f. Tese. (Doutorado em História Social). Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

<sup>20</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit, p.07-08.

<sup>21</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012. \_\_\_\_\_. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal, Julho de 2013.

<sup>22</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

determinada pela ausência de poder, caracterizado-se como uma fuga das tentativas de captura impostas no plano estratégico<sup>23</sup>.

Ainda pensando acerca da forma como censores e censurados se relacionavam, podemos analisar o tratamento diferenciado que Chico Buarque recebia por parte de muitos destes censores. Sabemos que no período recortado, Chico Buarque compôs várias músicas que sofreram cortes ou vetos por motivos diversos, seja por contestar a política ou mesmo os padrões éticos e morais vigentes na sociedade. O que nos chama a atenção é a forma distinta com a qual as canções de Chico Buarque eram analisadas pelos censores. Isso nos remete ao que Michel Foucault<sup>24</sup> aponta sobre as implicações que o nome do autor exerce sobre sua obra:

O nome do autor é um nome próprio; ele apresenta os mesmos problemas que ele. [...] Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém, em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição.<sup>25</sup>

Como já fora apontado anteriormente, analisaremos também as cartas da sociedade civil enviadas à DCDP, para isso recorreremos às pesquisas feitas pelo historiador Carlos Fico acerca desse tema, na tentativa de compreender a intencionalidade do envio dessas cartas e até que ponto pode-se dizer que uma parcela da sociedade civil também se pôs favorável ao regime militar, utilizando-se muitas vezes, como Fico nos aponta, do discurso da “preservação e defesa dos seus valores morais”<sup>26</sup>.

Vários outros pesquisadores foram trabalhados e referenciados no decorrer da pesquisa, as publicações de Beatriz Kushnir, acerca da censura à imprensa, muito nos ajudou na compreensão a respeito das diferenças existentes entre a censura à imprensa e a censura de diversões públicas, evidenciando que, no regime civil-militar, não existiram um tipo apenas de censura, mas várias. Também foram feitas as leituras de algumas outras pesquisas que trabalham, por exemplo, as peças teatrais musicais de Chico Buarque que sofreram censura no

<sup>23</sup> Para mais informações sobre esses conceitos, ver: CERTEAU, Michel de. Faz com: usos e táticas. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 91-106.

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **Ditos e escritos vol. III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264-298. 1969.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 272.

<sup>26</sup> FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24. nº 47, p. 29-60, 2004.

período, como é o caso da historiadora Miliandre Garcia<sup>27</sup>, que no seu estudo trata sobre a importância que os militares deram à vigilância das artes, por entenderem que este era um veículo propagador da insatisfação política e social, assim como da divulgação de novos valores. Além disso, os militares se atentaram para o fato de que as artes, de um modo geral, chegam rapidamente a um vasto número de pessoas de diversas camadas sociais. Com isso, compreende-se a grande atenção feita as chamadas diversões públicas.

O trabalho estrutura-se em duas partes. Uma vez que pensamos um trabalho sobre canções e censura, resolvemos utilizar a nomenclatura de “lados” para cada uma delas, remetendo, romanticamente, aos antigos Long Play’s. No lado A, intitulado “*Já chegou o dicionário do censor*”: a atuação das censuras no Brasil, da “República Velha” à Ditadura civil-militar, mostramos como se deu o processo de institucionalização das censuras no Brasil, destacando as suas múltiplas formas de atuação nos diferentes períodos históricos: a República Velha, o Estado Novo e a Ditadura civil-militar. Realçamos o seu funcionamento, procurando evidenciar a forma que uma parcela da sociedade civil e os próprios censores viam as atividades censórias como elemento necessário para a proteção e manutenção da moralidade vigente da sociedade brasileira cristã, especificamente no último regime civil-militar brasileiro (1964-1985). Apontamos também os pontos em que se diferenciavam as duas censuras: a de imprensa e a de diversões públicas, dando maior relevância para a censura musical, que fazia parte das diversões públicas, especificamente o seu âmbito moral, que se contrapunha a censura política.

O lado B, intitulado “*CALA a boca, BÁRbara*”: moral e censura nas canções de Chico Buarque, abordamos, primeiramente, o cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda, suas influências artísticas e parcerias musicais. Em seguida, apontamos um estudo sobre as letras de música de caráter moral do compositor e suas diversas temáticas (Condição feminina/masculina, relações homoafetivas, sexualidade, erotismo, prostituição, drogas). Fizemos, ainda, uma análise sobre os vários discursos proferidos pelos censores nos exames censórios acerca das produções musicais de Chico Buarque, que, segundo muito destes, “atacavam a moral e os bons costumes da família brasileira”, bem como a relação dos agentes de censura com o artista e seus representantes legais (empresários e advogados das gravadoras).

Assim, o estudo da censura moral das canções de Chico Buarque, bem como as análises das variadas fontes que foram trabalhadas, vem a contribuir para um melhor

---

<sup>27</sup> GARCIA, Miliandre. Censura no regime militar e militarização das artes. **História: Questões & Debates**, Curitiba, 44, p. 221-229, 2006. Editora UFPR.

entendimento de como eram estabelecidas, nesse período, as normas éticas e morais, e como os militares utilizaram o seu poder de vigilância e punição através das censuras, cortes e vetos para com os que fugissem a estas normas.

**LADO A****“JÁ CHEGOU O DICIONÁRIO DO CENSOR”:****A atuação das censuras no Brasil, da “República Velha” a Ditadura Civil-Militar**

Para O ESTADÃO

*Está na praça, já chegou  
 O dicionário do censor  
 Desde A até Z  
 Tem o que você pode ou não pode dizer  
 Antes de pôr no papel  
 O que você pensou  
 Veja se na sua frase  
 Tem uma palavra que não pode  
 Substitua por uma que pode  
 Você não queria assim...mas que jeito?  
 O dicionário do censor  
 É que decide, não o autor  
 Um exemplo pra você  
 Se na página do “p”  
 Não consta a palavra “povo”  
 É porque esta não pode  
 Vê se no “o” tem escrito “ovo”  
 Ovo pode...  
 Se o sentido não couber esqueça,  
 risque tudo, compositor  
 Seu dever é decorar  
 As que pode musicar  
 No dicionário da censura  
 Nem botaram “dentadura”...*

Raul Seixas (1983).

Iniciamos esta primeira parte do trabalho com a citação do poema de Raul Seixas intitulado *Para O Estadão*, de 1983, com o intuito de expressarmos alguns dos sentimentos presentes em muitos artistas para com a censura, ocorrida no último regime civil-militar brasileiro (1964-1985). A partir da leitura desse poema, podemos apontar também uma crítica que Raul Seixas faz ao jornal *O Estado de São Paulo*, tal como nos é mostrado por Jairo Jair Martins:

A ironia começa pelo título do poema. É uma dedicatória ao jornal *O Estado de São Paulo*, veículo de comunicação que, em um primeiro momento ficou ao lado dos golpistas, mas logo depois, transformou-se em um dos principais veículos de combate ao regime. Tornaram-se famosas as poesias publicadas inclusive na primeira página. Elas substituíam as matérias censuradas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> MARTINS, Jairo Jair. **O Mago Anarquista**. 2007. 80 f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2007. p. 06. Diferentemente do jornal *O Estado de São Paulo*, no *Jornal da Tarde* a solução encontrada para repor as matérias censuradas foi

Outro ponto que pode ser destacado, quanto da observação e análise desse poema, é o fato de que Raul Seixas poderia estar se remetendo as famosas *cartilhas ou manuais* distribuídos pelos censores, durante o período da Ditadura civil-militar, às redações dos jornais, que também foram distribuídas aos órgãos de *censura de diversões públicas*<sup>2</sup>. Nessas cartilhas continham palavras e termos que não deveriam constar nas matérias de jornais, nas letras de músicas, nas peças de teatro, dentre outros<sup>3</sup>.

Quando falamos ou pensamos em censura, muitas vezes nos reportamos ao último regime civil-militar brasileiro (1964-1985), como se esta só tivesse sido exercida nesse período. Porém, no decorrer da leitura desse trabalho, vamos perceber as particularidades das atuações censórias ocorridas no período militar, bem como das aproximações e distanciamentos quanto às primeiras formas de censuras aqui já existentes desde a “República Velha”, principalmente no que diz respeito a suas intencionalidades.

Nesse primeiro “lado”, iremos realizar uma breve abordagem sobre as múltiplas formas de censura que existiram no Brasil. Daremos maior evidencia para a censura de diversões públicas, também chamada de *censura de costumes*, uma vez que este estudo visou entender o funcionamento da censura musical, inserida na atuação censória em relação às diversões públicas, para, a partir daí, compreendermos os motivos que levaram as produções musicais de Chico Buarque de Hollanda a serem censuradas.

### **Faixa 1: Entre ditos e silêncios: as censuras da “República Velha” ao Estado Novo**

Percebemos a presença de uma “censura oficial” ainda na chamada “República Velha”. Com o intuito de preservar a moral, manter a ordem e dar proteção aos cidadãos brasileiros, o Ministério da Justiça instruiu normas a serem seguidas pelo Serviço Policial do Distrito Federal que, através do Decreto nº 3.610, de 14 de abril de 1900, deveriam “inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie, não só quanto à ordem e moralidade como também com relação à segurança dos espectadores”<sup>4</sup>.

---

substituí-las por receitas culinárias. HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009. p. 105.

<sup>2</sup> A censura de diversões públicas abrangia as letras de música, as peças de teatro, os programas de TV e de Rádio, os espetáculos circenses, as casas de shows, a programação musical de bares, festivais, dentre outros.

<sup>3</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 85.

Vinte anos depois no Decreto nº 14.529, de 09 de Dezembro de 1920, já encontramos o uso do termo “censura prévia”, que serviria para regulamentar e controlar as casas de diversão, espetáculo público, atividades desportivas, artistas e espectadores, películas cinematográficas e peças teatrais:

§ 5º **Na censura das peças theatraes a policia não entrará na apreciação do valor artistico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir offensas à moral e aos bons costumes,** ás instituições nacionaes ou de paizes estrangeiros, seus representantes ou agentes, allusões deprimentes ou aggressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade publica ou a qualquer de seus agentes ou depositarios; ultrage, vilipendio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a acto ou objecto de seu culto e aos seus symbolos; a representação de peças que, por suggestão ou ensinamento, possam induzir alguem pratica de crimes ou contenham apologia destes, procurem crear antagonismos violentos entre raças ou diversões classes da sociedade, **ou propaguem idéas subversivas da sociedade actual.**<sup>5</sup> (grifos nossos).

A partir da leitura desse decreto, é perceptível a intencionalidade dessa censura. Vigiar, controlar e punir<sup>6</sup> todos que fugissem às normas padrões da sociedade da época, seja pela moral propriamente ou por profanar “idéas subversivas da sociedade actual”. Observa-se, assim, que desde os seus primórdios já se instituía dois tipos de censura: uma censura política e outra de costumes.

Com relação ao cargo de censor, verifica-se sua existência no orçamento da União fixado na legislação de 1924<sup>7</sup>, cargo este que estava diretamente ligado ao cargo de policial. Notamos, então, a ligação direta entre os departamentos policiais e a censura ocorrida desde seu início (a chamada *polícia política*<sup>8</sup>), ligações estas que irão sendo firmadas cada vez mais permanecendo até a Constituição de 1988 quando foi decretado o “fim da censura”.

<sup>5</sup> BRASIL. **Decreto nº 14.529, de 09 de Dezembro de 1920.** Dá novo regulamento às casas de diversões e espectáculos públicos. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acessado em 20 Mar.2013.

<sup>6</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 38. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

<sup>7</sup> JUNIOR, Dimas Fernandes Vieira. OUSADIA, CENSURA OU ESPERTEZA: Música brasileira sob o AI-5. In: **ANAIS**, V Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Curitiba, 2006-2007, pp. 171-179.

<sup>8</sup> Para saber mais acerca do termo *polícia política* pesquisar os seguintes trabalhos: CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções:** um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 251-286. GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam:** teatro e censura na Ditadura militar. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filisofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. KUSHNIR, Beatriz. “Na dúvida, a decisão deve ser pelo lápis vermelho”. **ANAIS**. XVI Congresso Internacional de História Oral/Praga, 7 a 11 de julho de 2010.

Desde a Constituição de 1934<sup>9</sup>, foram sendo instalados códigos de leis que respaldassem e organizassem a censura, de forma que só no Estado Novo, com a Constituição de 1937, é que esta viria a ser, de fato, institucionalizada. No seu artigo 122, item 15, lê-se:

15) Todo cidadão tem o direito de manifestar o seu pensamento, oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei. A lei pode prescrever:

- a) com o fim de **garantir a paz, a ordem e a segurança pública**, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação;
- b) **medidas para impedir as manifestações contrárias à moralidade pública e aos bons costumes**, assim como as especialmente destinadas à proteção da infância e da juventude;
- c) providências destinadas à **proteção** do interesse público, **bem-estar do povo** e segurança do Estado.<sup>10</sup> (grifos nossos).

Ao observarmos esse artigo, percebemos que este incluía a radiodifusão como campo de possível atuação censória, até então restrita ao teatro e ao cinema. Traz, também, uma ostensiva preocupação com a propagação de “manifestações contrárias à moralidade pública e aos bons costumes”, colocando como papel do Estado o de protetor e mantenedor do “bem-estar do povo”, com o intuito de “garantir a paz, a ordem e a segurança pública”. Percebe-se a grande influência da tradição da polícia política, que vigiava e controlava para que a sociedade não ficasse insegura e temerosa.

A atuação da censura no Governo de Getúlio Vargas estava ligada a uma busca pela valorização da cultura nacional. O cargo de censor não estava vinculado ao de policial, como na República Velha, de forma que a censura passaria a ficar a cargo de intelectuais, indivíduos detentores de conhecimento amplo, que, através de sua ação censória, fizessem um trabalho de refinamento sobre o gosto do povo brasileiro, “assegurando que obras que atentassem contra a moral não chegassem às massas populares”<sup>11</sup>.

Ainda no Estado Novo, em 1944, foi criado o Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), que abrangia, dentre outros órgãos, uma delegacia de costumes e diversão, responsável pela censura. “Em dezembro de 1945, criava-se o Serviço de Censura de

<sup>9</sup> BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**, de 16 de julho de 1934. Art. 113, item 9. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm)>. Acessado em 20 Mar.2013.

<sup>10</sup> BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**, de 10 de novembro de 1937. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm)>. Acessado em 20 Mar.2013.

<sup>11</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal, Julho de 2013.

Diversões Públicas (SCDP), uma agência policial vinculada ao DFSP<sup>12</sup>, esse órgão buscou conduzir questões acerca da moral e dos bons costumes.

Com o término do Estado Novo, já em um regime democrático, foi editado, em 24 de Janeiro de 1946 o Decreto nº 20.493. Composto de 136 artigos que se dividiam em 13 capítulos, sendo que em seu Capítulo I, tratava sobre Disposições Preliminares:

**Art. 1º** - O Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P., diretamente subordinado ao Chefe de Polícia e dirigido pelo Chefe do mesmo Serviço, tem a seu cargo, além da censura de diversões públicas em geral, as demais atribuições que lhe são conferidas neste Regulamento.<sup>13</sup>

Esse decreto funcionaria, então, para ratificar a criação do SCDP e gerenciar suas funções e atribuições, ficando a cargo do SCDP realizar censura prévia ao teatro, cinema, música, rádio, casas de shows, bares, dentre outros setores que abrangiam as chamadas diversões públicas. Ainda nessa mesma perspectiva, em janeiro de 1956, seria publicada a Portaria nº 2 no Diário Oficial, “autorizando o Serviço de Censura de Diversões Públicas a exercer a censura prévia das exibições de televisão”,<sup>14</sup> passando a atuar sobre este veículo de comunicação, que tinha chegado recentemente ao Brasil, prática que se manteria, apesar de se tratar de pretense regime democrático, e ganharia mais força, bem como o veto às demais diversões públicas, com o regime político que se instauraria no Brasil a partir de 1º de abril de 1964.

## **Faixa 2: As censuras na Ditadura civil-militar**

Após o golpe civil-militar, em 1964, as funções relativas às censuras continuaram ao cargo dos vários SCDP's espalhados pelo país, ligado ao Departamento Federal de Segurança Pública. Desde o início do regime ditatorial, foi sendo construída uma nova legislação censória, aproveitando-se de muitos dos códigos, artigos e leis já existentes, criando também novos mecanismos que melhor se adequassem as suas necessidades de coerção pautados na tentativa de prevenção a ideologias contrárias ao regime e principalmente na vigilância e preservação da “moralidade e dos bons costumes” da sociedade.

<sup>12</sup> KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 98.

<sup>13</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 1º. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 20 Mar.2013.

<sup>14</sup> KUSHNIR, Beatriz. “Na dúvida, a decisão deve ser pelo lápis vermelho”. **ANAIS**. XVI Congresso Internacional de História Oral/Praga, 7 a 11 de julho de 2010.

Em 1967, foi instalado oficialmente a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, sediada no Distrito Federal. Esse órgão tinha como intenção primeira facilitar os trâmites censórios que ficavam, até então, a cargo dos órgãos regionais, os SCDP's. Pretendia-se que tudo relacionado à censura de costumes fosse enviado somente ao DCDP, unificando e centralizando a censura, buscando, assim, facilitar a vida dos artistas e produtores “que agora requeriam uma única liberação, válida para todo o país”.<sup>15</sup> Algo que não chegou a ser concretizado, dentre outros vários motivos, devido à enorme quantidade de atividades censórias, a falta de um número efetivo de censores que pudessem dar conta da grande demanda de trabalhos a serem realizados por todo o país, e, principalmente, devido à longa distância de Brasília aos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, que necessitavam constantemente dos censores, em especial no que diz respeito às censuras prévias, uma vez que estas deveriam ser realizadas de forma presencial, nas casas de shows e bares, assim como nas peças teatrais, fazendo com que muitos dos SCDP's não tenham sido desativados.

Vários foram os casos conflituosos que ocorreram entre os SCDP's e a DCDP. Um exemplo emblemático que evidencia esses conflitos foi referente à peça teatral e ao LP *A ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Hollanda. Segundo Maika Lois Carocha, historiadora especialista em censura musical:

A peça teatral foi liberada no Rio de Janeiro e, valendo-se desta liberação, a gravadora *Polygram Discos* deu entrada no requerimento para a liberação das letras musicais na censura paulista. A empresa, intencionalmente, solicitou a liberação da trilha musical de todo o espetáculo e obteve o certificado de liberação para a gravação de um LP com as músicas da referida peça. Entretanto, a DCDP solicitou uma análise de cada música separadamente e acabou por vetar a composição *Geny e o zepelin*, determinando sua supressão do LP. Essa ordem gerou polêmica no SCDP de São Paulo, já que contrariava uma decisão tomada anteriormente pelo órgão.<sup>16</sup>

Esse foi apenas um dos muitos conflitos que ocorreram entre os órgãos de censura de costumes (nacional e regional), pois, conforme Maika Carocha “Só no ano de 1979 pudemos ver sete processos com resultados conflitantes entre a DCDP e as SCDP

---

<sup>15</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. p. 38.

<sup>16</sup> *Ibidem*. p. 39-40.

regionais”<sup>17</sup>. Evidenciando, assim, que a enorme quantidade de leis e decretos, criados com o intuito de organizar e centralizar a censura em um só órgão, não foi suficiente.

As censuras exercidas no regime civil-militar muito se assemelham com as já existentes nos períodos anteriores, como já fora relatado. Em 1968, é promulgada a lei nº 5.536 de 21 de novembro, que trata sobre o cargo de censor. Em seu artigo 14, inciso 1º, lê-se:

§ 1º Para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.<sup>18</sup>

Essa exigência de nível superior, e especificamente dos cursos estabelecidos no inciso, nos levam a relacionar a intencionalidade dos militares para com um pretensão papel social e o teor pedagógico que a atividade dos censores deveriam efetuar. Esse papel seria o mesmo optado durante o Governo Vargas, onde os censores teriam a função de formar pensamentos, ideologias e aumentar o grau de erudição dos brasileiros. É importante observar que os cursos superiores exigidos para o provimento do cargo são todos da área de humanas. Esse ponto não deve passar despercebido, pois ele nos leva a compreender que os militares atentaram que, através da formação em um desses cursos, o censor estaria apto a observar, principalmente no campo das diversões públicas, tudo o que deveria ou não ser passado a sociedade, para com isso “elevar” o gosto e a cultura da nação. “Entretanto, com a instituição do AI-5, várias disposições desta lei, como a citada, não entraram em vigor”<sup>19</sup>.

Durante a Ditadura civil-militar, diversas foram as tentativas de uniformização e normatização da censura, visando a uma adequação de sua estrutura que facilitasse o trabalho dos censores, tornando-o mais efetivo. Um exemplo dessas tentativas foram os vários cursos de formação profissional de censor federal, que ocorreram no início da década de 1980, período de abertura política. Esses cursos eram “voltados aos técnicos, visando à discussão

<sup>17</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. p. 41.

<sup>18</sup> BRASIL. Lei nº 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. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acessado em 16.Jan.2014.

<sup>19</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. Com o veto na ponta do lápis: Uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal, Julho de 2013. p. 06.

sobre a burocracia da atividade, o censurável, novas diretrizes da legislação e mudanças comportamentais na sociedade brasileira”<sup>20</sup>.

O que pode também ser ressaltado, quanto à censura ocorrida nesse período, é a ideia que os censores tinham sobre suas funções, que não seriam somente um trabalho como outro qualquer, o poder de vigiar, vetar e censurar<sup>21</sup> tudo que “atentasse contra os valores tradicionais da família brasileira cristã”. Era uma atividade legalizada em vasta legislação e que contava com o apoio de boa parcela da sociedade brasileira, principalmente a população urbana e de classe média. Carlos Fico nos aponta que, “palavrões no teatro, sexo no cinema, mulheres seminuas em programas de TV ou letras de duplo sentido nas músicas eram execrados por boa parcela da sociedade e combatidos pela DCDP em sua missão protetora”.<sup>22</sup>

É importante frisar o momento particular pelo qual o Brasil e o mundo passavam. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma “revolução cultural”, que propunha estabelecer uma série de “transformações de costumes”, visando uma ruptura com muitos dos valores tradicionais vigentes, derrubando vários tabus e preconceitos existentes na sociedade.<sup>23</sup> Segundo nos aponta Edwar de Alencar Castelo Branco,

Setores da juventude brasileira encontraram, nos anos sessenta, o momento de pôr em questão os valores, rebelando-se contra os costumes. Os conceitos, repassados pelos pais ou por outros instrumentos de serialização, como a escola, se revelariam insuficientes para dar conta de compreender um mundo que apesar de ser marcado pela velocidade de suas mutações, parecia resistente e reativo a mudanças justamente em termos dos valores e hábitos consagrados. Para estes setores jovens [...] um mundo novo exigia, igualmente, valores novos<sup>24</sup>.

Estava em pauta a “revolução sexual”, com o advento da pílula anticoncepcional, a questão do divórcio, o amor livre contrapondo-se a fidelidade e a monogamia tão defendida pelos ideais cristãos, as relações homoafetivas, que vinham na contramão da heteronormatividade posta e aceita por boa parcela da sociedade da época, o uso de

<sup>20</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). ANAIS do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012. p. 2-3.

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 38. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

<sup>22</sup> FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da Ditadura. In: **O golpe e a Ditadura militar** quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004. p. 270.

<sup>23</sup> VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Para uma maior discussão sobre as transformações no campo cultural brasileiro na década de 1960, ver também: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude, Cultura e Linguagens na década de sessenta. In: **Do singular ao plural**. Recife: Edições Bagaço, 2006, p.225-236.

<sup>24</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 61.

entorpecentes, o movimento hippie, dentre tantas outras coisas. A censura moral viria então para sanar essas “condutas desviantes”.

Vale ressaltar que, além desse tipo de censura moral ou de costumes, existia também outra censura, a de cunho político, que se diferenciava da de cunho moral por vários motivos, sendo o principal deles o fato de que a censura moral, como já mencionada, era totalmente “legal”, agindo de acordo com os códigos de leis existentes que os respaldavam, enquanto que a de cunho político era “revolucionária”, agia de forma “camuflada” por não haver leis que tratassem especificamente acerca dos seus procedimentos<sup>25</sup>. Esse tipo de censura era norteadada, sobretudo, pelo princípio do combate ao grande “inimigo da nação” na época, o comunismo, assim como a luta armada, visando a defesa da segurança nacional.

Embora existisse um mal estar da parte da DCDP em afirmar categoricamente que realizava uma censura política, em seus pareceres os censores não se sentiram incomodados em dizer que determinada música “fere as normas do regime vigente” ou identificar, “mensagem de teor subversivo”.<sup>26</sup>

O que podemos notar é que os próprios militares, assim como muitos dos censores, embasados no princípio da *utopia autoritária*<sup>27</sup>, acreditavam que eram, de fato, “superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral”<sup>28</sup>, estando, assim, aptos a controlar toda forma de informação e diversão que tentasse chegar à sociedade. Isso era feito através das censuras à moral e à política, a de diversões públicas e a de imprensa.

A censura ocorrida no regime civil-militar não foi homogênea, pois a censura de costumes e a de imprensa se assemelhavam e se diferenciavam em muitos pontos. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, houve um endurecimento das atividades censórias<sup>29</sup>, visto que “até 1973 o regime negava a existência da censura política da imprensa, embora a

<sup>25</sup> FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

<sup>26</sup> CAROCHA, Maika Lois. “Pelos versos das canções”: censura e música no regime militar brasileiro. **ANAIS**. ‘Usos do Passado’ - XII Encontro Regional de História, ANPUH-RJ, 2006. p. 05.

<sup>27</sup> O termo *utopia autoritária* é utilizado no livro *Visões do golpe: a memória militar de 1964*. Sobre esse termo Carlos Fico nos coloca que: “Essa utopia assentava-se na crença de uma superioridade militar sobre os civis e realizava-se em duas dimensões; a primeira, mais óbvia, podemos chamar de ‘saneadora’, e visava a ‘curar o organismo social’ extirpando-lhe (fisicamente) o ‘câncer do comunismo’; a segunda, de base pedagógica, buscava suprir supostas deficiências do povo brasileiro, visto como despreparado (para o voto, por exemplo) e manipulável (pelos políticos corruptos, digamos).” D’ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org.). **Visões do golpe: a memória militar de 1964**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

<sup>28</sup> D’ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org.). **Visões do golpe: a memória militar de 1964**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 09.

<sup>29</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012.

praticasse”<sup>30</sup>. Até então, a censura de imprensa atuava sem um diploma legal, realizando suas atividades através dos *bilhetinhos*<sup>31</sup> e telefonemas realizados às redações dos jornais, com as indicações dos assuntos que se poderiam ou não ser publicados. A partir de então, no entanto, sua prática ganha uma configuração legalizada, mas, ainda assim, marcada por algumas contradições.

Depois do AI-5, a censura política da imprensa foi praticada de maneira algo confusa: comandantes de unidades militares ou agentes da polícia federal podiam determinar proibições. Depois de algum tempo a atividade foi centralizada no Ministério da Justiça, para onde eram encaminhados os pedidos de censura sugeridos pelas autoridades diversas, a fim de que, finalmente, fossem repassados às redações.<sup>32</sup>

Mesmo que não tenha sido criada uma regulamentação específica para esse tipo de censura e que esta não tenha possuído um órgão particular para atender suas demandas – diferentemente da censura de costumes, pois, como vimos, esta possuía os SCDP’s e a DCDP para ajudar nos tramites censórios –, a partir do AI-5 a censura por motivos políticos (que estava mais evidente nos vetos relacionados à imprensa) torna-se mais ordenada e contínua. A historiadora Adrianna Setemy nos aponta que:

Mesmo admitindo que no caso da imprensa escrita prevalecesse a censura política, enquanto que a censura moral era mais rigorosamente aplicada as peças de teatro, cinema e demais formas de diversões públicas, a dimensão moral da censura à imprensa estava fundamentalmente relacionada às metas do regime, expressas nas diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento.<sup>33</sup>

Outro ponto que evidência a diferenciação desses dois tipos de censuras é o fator quantitativo com relação aos vetos censórios. Enquanto que a censura à imprensa teve seu “auge” no período compreendido como o de maior repressão do regime civil-militar, do pós AI-5 indo até o início da *abertura política* (1968-1983), a censura de diversões públicas atuou

<sup>30</sup> FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da Ditadura. In: **O golpe e a Ditadura militar** quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004, p. 271.

<sup>31</sup> Na censura feita a imprensa, durante o regime civil-militar, foram comuns os envios de *bilhetinhos* as redações de jornais. Nesses bilhetinhos constavam palavras que não deveriam ser utilizadas nas matérias, assim como também, dava indicativos de conteúdos que deveriam ser evitados nas publicações. Para saber mais ver: KUSHNIR, Beatriz. “Na dúvida, a decisão deve ser pelo lápis vermelho”. **ANAIS**. XVI Congresso Internacional de História Oral/Praga, 7 a 11 de julho de 2010. SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

<sup>32</sup> FICO, Carlos. Op. Cit.

<sup>33</sup> SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Pela moral e os bons costumes: a censura moral de periódicos no regime militar (1964-1985). **ANAIS** do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Severino Sombra, Rio de Janeiro, 2006. p. 9.

fervorosamente, tendo seu “apogeu” justamente no momento intitulado de *abertura política* até os primeiros anos da década de 1980.

Notamos ainda que o fator comum entre esses dois tipos de censura, a de imprensa e a de costumes, é de fato o seu término, que ocorreu somente com a promulgação da Constituição de 1988. Mesmo após o “fim da Ditadura”, a DCDP continuou atuando, ainda que de forma mais branda, sendo substituída pelo Departamento de Justiça e Classificação. Passou-se, então, da censura de diversões públicas para o âmbito do Ministério da Educação, que permanece até a atualidade.

### **Faixa 3: “Prezada censura”<sup>34</sup>: manifestação da sociedade civil**

Na Ditadura civil-militar, mais precisamente depois do AI-5, em 1968, a Divisão de Censura de Diversões Públicas tornou-se bastante conhecida de grande parte da população brasileira devido à obrigatoriedade da exibição de um *certificado de censura* antes do início das exibições dos programas televisivos, dos filmes no cinema, assim como também nas entradas dos teatros e casas de shows e espetáculos. “Essa notoriedade aliada ao fato de que a censura de diversões públicas era considerada ‘normal’ por grande parte da população, levou um número considerável de pessoas a escreverem cartas endereçadas a Divisão”.<sup>35</sup> Muitas cartas da sociedade civil eram enviadas também ao Presidente da República ou ao Ministro da Justiça, os seus assessores assim que percebiam o tema da censura presente nas cartas logo as encaminhavam ao diretor da DCDP.

A maioria dos missivistas era constituída por homens, vindo em segundo lugar entidades diversas, como associações cívicas, clubes de serviços e as próprias empresas atingidas, como as emissoras de TV, produtoras de filmes ou editoras de livros e revistas. [...] Somente em terceiro lugar vinham as mulheres individualmente, aqui não se computando o bom número de entidades congregadoras de mulheres defensoras da “moral e dos bons costumes”, espécie de seguimento natural das famosas “Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade”.<sup>36</sup>

Agregadas a estas pessoas ou entidades somava-se o envio de alguns abaixo-assinados, encabeçados por cidadãos descontentes com algum “deslize” da censura, pedindo

<sup>34</sup> Expressão utilizada por muitos dos missivistas para dirigir-se à DCDP, encontrada no início das cartas.

<sup>35</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007. p. 45.

<sup>36</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 269.

então maior fervor nas atuações censórias. Chegaram ao DCDP também alguns requerimentos de vereadores, em sua maioria, oriundos de câmaras municipais interioranas.

Os principais motivos de envio dessas cartas são, de fato, pedidos de maior vigilância, controle, veto e censura, especialmente com relação à programação televisiva. Os temas mais relatados são: violência, prostituição, uso de drogas, pornografia, os estereótipos das profissões, maus tratos com os animais, religiosidade, dentre outros. “Mas, seguramente, a maior parte das cartas abordava as questões propriamente morais, especialmente aquelas relacionadas à sexualidade”,<sup>37</sup> aqui podemos especificar que a grande maioria se tratava de temas classificados pelos missivistas como “pornográficos”, e/ou submetidos à alegativa de que fugiam a heteronormatividade, como exemplo as relações homoafetivas presentes em filmes, novelas, peças teatrais ou letras de músicas.

Os censores passaram então a utilizar muitas dessas cartas para justificar os vetos e cortes censórios realizados, pois “Este tipo de atitude espontânea provinda de setores não militares e não governamentais serviu bem aos propósitos da Divisão que se utilizou dessa situação para argumentar a favor de sua legitimidade”.<sup>38</sup>

No regime civil-militar, como um todo, chegou a Divisão cerca de 200 cartas. O período de maior fervor no recebimento desse tipo de carta foi entre os anos de 1976 e 1980.<sup>39</sup> Mas o envio de missivas ao DCDP só foi finalizado juntamente com o encerramento das atividades da Divisão de Censura de Diversões Públicas, já em 1988.

#### **Faixa 4: Censura musical: procedimentos e práticas do trabalho censório**

Como já apresentado anteriormente, a censura de costumes abrangia vários âmbitos, como o cinema, o teatro, a rádio, a televisão, a música, dentre outros setores. A censura à canção durante o regime civil-militar, que se constitui no foco deste trabalho, possuía especificidades que, de certa forma, a tornavam peculiar em relação às outras censuras, pelo “[...] fato de a música ser a área de expressão mais popular das artes de espetáculo, com ampla penetração social e aberta às mudanças de padrões comportamentais e políticos, principalmente da juventude”<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. In: **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 273.

<sup>38</sup> CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, Editora UFPR, 2006 p. 204.

<sup>39</sup> FICO, Carlos. Op.Cit. pp. 251-286.

<sup>40</sup> HEREDIA Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012, p.04.

Esse fato não passaria despercebido pelos agentes de censura. Em um parecer censório referente à tentativa de liberação das músicas *Vai Trabalhar Vagabundo* e *Flor da Idade*, ambas de Chico Buarque, a censora enfatiza: “Considerando que tais mensagens serão divulgadas por meio da música, o mais poderoso meio de comunicação social, proponho a NÃO LIBERAÇÃO das letras musicais”<sup>41</sup>.

Tal característica da arte musical, somada a uma parcela da juventude brasileira envolta em revoluções comportamentais e sociais, se coloca como um dos fatores que contribuíram para o aumento e expansão da indústria fonográfica, ainda que em um período onde a repressão política tenha atuado de forma mais efervescente e incisiva, uma vez que, como afirma Marcos Napolitano, “[...] a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob coerção, conseguia circular”<sup>42</sup>.

Nas décadas de 1960 e 1970, a indústria fonográfica brasileira vivia, de fato, seu auge. A enorme presença dos rádios nos lares brasileiros, assim como o início da popularização dos aparelhos de TV que tinham, em sua programação da época, vários programas voltados à canção, como os famosos festivais de músicas<sup>43</sup>, foram também fatores importantes que acabaram ajudando a impulsionar esse grande crescimento fonográfico no país. Segundo o historiador Paulo César de Araújo<sup>44</sup>:

O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular

<sup>41</sup> Parecer da censora Geralda de Macedo Coelho, 27 mai. 1974, Brasília. In: Processo de censura das músicas *Vai Trabalhar Vagabundo* e *Flor da Idade*, de Chico Buarque de Hollanda. DCDP/CP/MU.

<sup>42</sup> NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural. *ACTAS* del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012. p. 03.

<sup>43</sup> Segundo Zuzana Homem de Mello, em seu livro intitulado **A Era dos Festivais**: uma parábola, o ano de 1965 indica o início da “Era dos Festivais”. Para Mello esse termo, denominado por ele, contempla os grandes festivais de música que aconteçam entre 1965 a 1969. MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003. O historiador Paulo Ricardo Muniz Silva nos aponta que: “Os festivais de música que serão produzidos na década de 1960 serão ambientes por excelência de, além de apresentações musicais, batalhas político-ideológicas onde grupos se digladiavam na torcida por letras e arranjos que caracterizarão as chamadas ‘músicas de festival’”. SILVA, Paulo Ricardo Muniz. **Cajuína e Coca-cola**: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980. 2013. 133 f. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil). Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2013. p. 82.

<sup>44</sup> ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: Música popular cafonca e Ditadura militar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

firmava assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada<sup>45</sup>.

Deve ser levado em conta, também, o crescimento expressivo de eventos musicais, para além dos televisivos festivais de música, que aconteciam por todo o país. Eram idealizados e organizados pelos movimentos estudantis, os consagrados “shows do circuito universitário”, que abrigaram uma enorme quantidade de pessoas – em sua grande maioria, jovens – indicando um aumento significativo do público de música brasileira.

Somado a isso, a emergência de artistas jovens, envoltos em uma profícua vontade de dizer algo sobre as muitas coisas que rondavam seu tempo, estimulava a organização de novos eventos musicais. Um deles, o *Phono 73*, que se tornaria emblemático pela narrativa que segue, consistia em um festival sem prêmios e promovido pela gravadora Phonogram, reunindo um milionário elenco de artistas que se apresentariam em duetos – muitos dos quais profundamente inusitados. Em meio ao frisson do evento, Chico Buarque e Gilberto Gil se apresentariam cantando uma das mais marcantes produções de sua safra, dando a ler o momento de Ditadura vivido no país então. *Cálice*, canção-metáfora do estado de espírito vivido, representação dos sentimentos “de repressão e sofrimento, de medo e desconfiança”<sup>46</sup>, seria alvo de um exemplo claro do desejo de calar a voz, ilustrando gratuitamente o sentido do que a canção buscava expor.

A música era um protesto tão sentido, tão doloroso e apropriado, tão óbvio, que a Censura Federal naturalmente a proibiu. Mesmo não constando na lista aprovada pela Censura, Chico e Gil decidiram cantá-la, sem a letra, só dizendo a palavra “cálice”. E assim tentaram fazer, no meio da gritaria do público, e nem isto conseguiram. O som do microfone foi cortado. Na versão oficial, por agentes da repressão, porém o mais provável é que tenha sido um funcionário mais apavorado da Phillips (sic), para evitar represálias. Ou talvez o censor, abominável presença obrigatória que acompanhava todos os shows, tenha mandado cortar o som. O fato é que Gil e Chico não conseguiram cantar – embora com isso tenham provocado ainda mais barulho.<sup>47</sup>

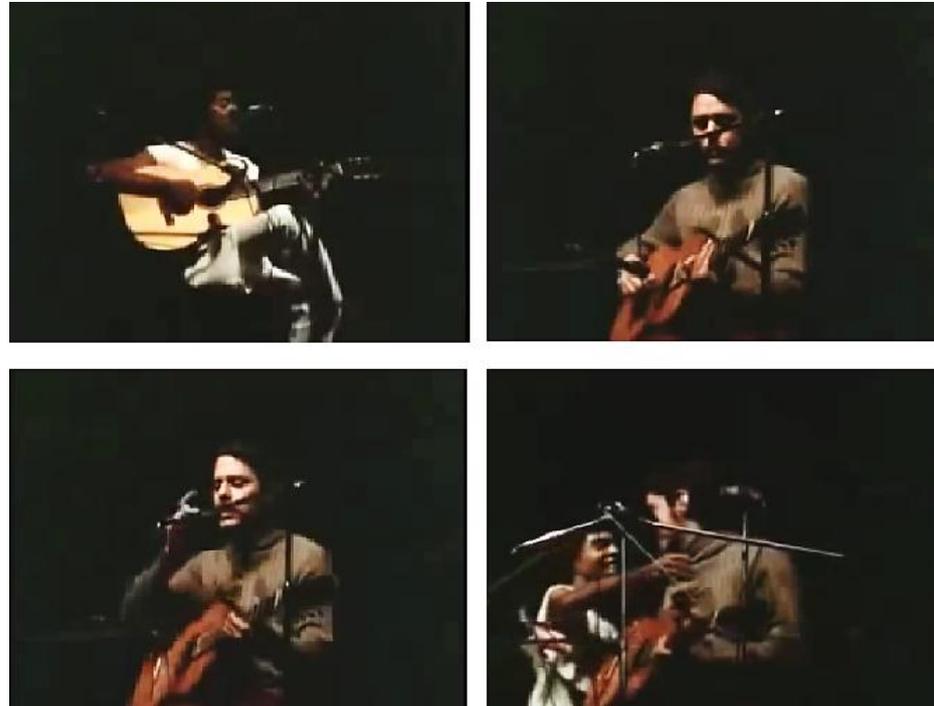
Após ter o som dos microfones cortados, chegando ao término da cena em questão, Chico Buarque demonstra seu incomodo com o ocorrido. Volta ao seu banquinho, pega seu microfone e desabafa:

<sup>45</sup> ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: Música popular cafona e Ditadura militar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 19.

<sup>46</sup> MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 267.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 267-268.

Estão me aporrinhando muito, sabe?! Esse negócio também de desligar o som não tava no programa. [...] Claro, tava no programa que eu não posso cantar a música [*Cálice*] nem posso cantar *Ana de Amsterdam*. Não vou cantar nenhuma das duas. Mas desligar o som não precisa não<sup>48</sup>.



**Imagem 1:** Fotogramas do momento onde Chico Buarque e Gilberto Gil tiveram o som de seus microfones cortados.

Phono 73, Phonogram. Palácio de Convenções do Anhembi, maio de 1973.

Pouco nos importa se o efetivo desligamento do som de Chico Buarque e Gilberto Gil foi uma ação de um censor ou de um “funcionário apavorado” temendo represálias. O importante a se destacar nesse trecho é a presença constante, física ou não, do censor e de seu ofício no cenário musical brasileiro do período, pois, conforme nos aponta Marcos Napolitano, os militares e censores eram “norteados por uma mistura de valores ultramoralistas, anti-democráticos e anti-comunistas”<sup>49</sup>, com isso, a intensa aglutinação de pessoas nos eventos musicais deixavam os agentes da repressão *à flor da pele*. A solução encontrada por eles, para coibir atos que atentassem contra o sistema político vigente e/ou os bons costumes da família brasileira, foi infiltrar agentes das Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS)<sup>50</sup> dentro dos espaços dos circuitos universitários, shows e festivais de música.

<sup>48</sup> Chico Buarque – Phono 73. “O episódio contribuiria, mais tarde, para o rompimento do compositor com a gravadora.” Disponível em: <<http://chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acessado em: 25 out. 2013.

<sup>49</sup> NAPOLITANO, Marcos. A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70. *ANAIS* do V Congresso Internacional da Associação Internacional para o estudo da música popular. p. 02. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acessado em 05 Nov.2013.

<sup>50</sup> Criadas no ano de 1924, foram utilizadas durante o Estado Novo e principalmente na Ditadura Civil-Militar. Tinha o objetivo de vigiar e reprimir movimentos sociais e políticos que fossem contrários ao regime.

Os trabalhos dessas delegacias serviam bem aos propósitos do regime ditatorial vigente, pois estavam inseridos nas chamadas “comunidade de informações”<sup>51</sup>, acabando por ajudar outros órgãos do aparelho repressivo. Os SCDP’s e a DCDP, por exemplo, solicitavam constantemente às DOPS dossiês sobre os artistas que requeriam, junto a turma de censores, aprovação de letras musicais. Essa relação entre DOPS e os órgãos de censuras tornaram-se bastante habituais, visto a necessidade de trocas de informações entre estes departamentos, como nos mostra Maika Carocha, “Determinados artistas, especialmente aqueles que tiveram as suas letras muito visadas pela censura, eram monitorados pelos DOPS que enviavam relatórios bimestrais à DCDP”<sup>52</sup>.

Esses dossiês relatavam,

a) participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; b) participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; c) participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 60”; d) conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa (cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação); e) **ligação direta com algum “subversivo” notoriamente qualificado como tal pela “comunidade de informações”**. Neste sentido, **Chico Buarque de Hollanda era dos mais citados**; f) citação do nome do artista em algum depoimento ou interrogatório de presos políticos (bastava o depoente dizer que gostava do cantor ou que suas músicas eram ouvidas nos “aparelhos” clandestinos)<sup>53</sup>. (Grifo meu)

Como Marcos Napolitano nos aponta, as fichas, dossiês e prontuários produzidos pelas DOPS caracterizavam os artistas quanto a suas participações em shows e espetáculos, frisando quais eram os propósitos desses eventos e se estes possuíam algum tipo de ligação com movimentos e/ou pessoas tidas como “subversivas”, contrárias ao regime político. Em se tratando de música, “[...] a *performance* e as eventuais declarações que o artista proferisse durante os seus shows, também poderiam agravar o seu ‘perfil suspeito’”<sup>54</sup>. Se o artista tomasse qualquer atitude que destoasse da moral imposta, contrária aos padrões de comportamento da tradicional família brasileira cristã, seria logo entendido como suspeito “ganhando destaque nas anotações dos agentes da repressão política”<sup>55</sup>.

De forma clara, esses dossiês, produzidos pelas DOPS, continham um vasto levantamento de dados sobre a vida pessoal, pública e profissional do artista, assim como

<sup>51</sup> FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n° 47, 2004.

<sup>52</sup> CAROCHA, Maika Lois. “**Pelos versos da canção**”: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. p. 43.

<sup>53</sup> NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n° 47, 2004. p. 105.

<sup>54</sup> Ibidem. p. 107.

<sup>55</sup> Ibidem.

também um parecer final que os agentes davam sobre o cantor após estes, por um determinado período, serem monitorados e vigiados. Notamos que os agentes não se atentavam para a obra em si do artista, ficando essa função a cargo somente dos técnicos de censura. A grande contribuição entre essa relação de DOPS com os órgãos de censura seria, de fato, a troca e compartilhamento de toda sorte de informações entre estes departamentos que compunham os chamados *pilares básicos*<sup>56</sup> da Ditadura civil-militar.

Toda documentação oriunda das DOPS ajudavam no trabalho dos técnicos de censura. E em se tratando, especificamente, da censura referente às canções, os técnicos de censura baseavam-se também em leis e decretos na tentativa de conseguir tornar o seu ofício mais padronizado. Em 28 de Junho de 1965, foi promulgado o Decreto de lei nº. 56.510, que no seu artigo 176 versava, dentre outras coisas, sobre os critérios para uniformização dos exames censórios relacionados às letras musicais. O decreto estabelecia que as letras musicais deveriam ser entregues exclusivamente na DCDP, em Brasília, pelo seu compositor ou quaisquer outros representantes legais: advogado ou gravadora. Deveriam ser incorporadas a ela duas cópias da mesma, na esperança de que acabassem os problemas ocorridos entre os SCDP's regionais e a DCDP. Porém, como já foi dito anteriormente, essa tentativa de concentração da censura em um único órgão foi frustrada. E no, ano de 1972, tentou-se mais uma vez conquistar essa centralização, fazendo com que, obrigatoriamente,

a gravadora, ou o compositor, que pretendia protocolar determinada composição junto à DCDP [fosse] obrigado a preencher um formulário no qual deveria afirmar se a composição dava entrada pela primeira vez na censura, sem processo nesta e em nenhuma outra SCDP regional ou se já havia sido objeto de análise da censura.<sup>57</sup>

No decorrer dos anos, em meio a Ditadura civil-militar, com a mudança constante dos chefes de censura, vários foram os decretos e dispositivos criados para modificar as leis já existentes e estabelecer outras que dessem conta de sistematizar e padronizar cada vez mais os procedimentos e práticas em torno do trabalho censório.

Desde o final do ano de 1968 foi posto que cada letra de música enviada à DCDP deveria obrigatoriamente ser analisada por três censores, que poderiam liberá-la integralmente, indicar cortes em trechos da composição, “sugerir” alterações na letra, assim

---

<sup>56</sup> Segundo Carlos Fico, os pilares básicos compreendiam: “espionagem, polícia política, censura da imprensa, censura de diversões públicas, propaganda política e julgamento sumário de supostos corruptos”. FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24. nº 47, 2004. p. 36.

<sup>57</sup> CAROCHA, Maika Lois. “**Pelos versos da canção**”: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. p. 42.

como também, censurá-la por inteiro. O prazo máximo para o envio do exame final da letra era de 30 dias. Nos casos em que a canção sofresse veto, parcial ou completo, o autor ou emissário poderia recorrer da decisão. “O recurso poderia ser utilizado apenas duas vezes e era necessário justificar a sua utilização”<sup>58</sup>. Poderia o próprio compositor “explicar” a sua música, com isso requerer um novo exame que a liberasse integralmente, como também acatar as “sugestões” propostas pelos censores conseguindo assim o direito de gravar e cantar sua música.

Essa prática, por parte dos técnicos de censura, de “recomendarem” modificações nas canções enviadas para análise foi uma constante no regime civil-militar, sendo percebida como “uma relação bastante complexa devido ao fato de que o censor passou a ter, além do poder de veto, uma influência particular sobre cada obra, na medida em que supunha ter o direito de intervir diretamente na produção de um autor”<sup>59</sup>. Assim, “os censores acabaram atuando como críticos musicais, além de sua função primeira, que era a de censurar”<sup>60</sup>.

Sobre essa relação dos censores com os compositores que enviavam suas letras musicais para análise censória, Chico Buarque nos conta que,

Quando me diziam: “se você mudar tal verso a música é liberada”, eu mudava. Claro! Eu queria que a música saísse, que a música fosse ouvida. E muitas vezes quando diziam isso, “se tal verso for alterado a gente libera”, muitas vezes era puro exercício de poder. Você trocava um verso por outro que dizia praticamente a mesma coisa, eles ficavam satisfeitos e você também<sup>61</sup>.

Várias foram às formas empregadas pelos compositores, com o intuito de conseguirem que suas canções fossem liberadas. A adoção da autocensura foi uma delas. Em entrevista ao jornal *Aqui*, em Março de 1977, Chico Buarque diz que:

Minha geração leva vantagem sobre as mais novas, que já começaram a criar sobre censura. A minha geração conheceu a não-censura, conheceu o que é criar com total liberdade. [...] Isso da a gente uma certa consciência... Você pensa que a censura é uma anomalia, uma coisa provisória. Eu acho que para o jovem compositor, a Censura é um Monstro natural, que existe, que sempre existiu, que não adianta combater. E que está aí. Então ele cria a autocensura.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> CAROCHA, Maika Lois. “**Pelos versos da canção**”: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. p.58.

<sup>59</sup> *Ibidem*. p. 59.

<sup>60</sup> CAROCHA, Maika Lois. “Pelos versos das canções”: censura e música no regime militar brasileiro. **ANAIS**. ‘Usos do Passado’ - XII Encontro Regional de História, ANPUH-RJ, 2006, p. 5.

<sup>61</sup> VAI PASSAR: Chico Buarque vol. 3. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>62</sup> MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico**: Poesia e política em Chico Buarque. 3º ed. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002. p. 93.

Grande parte dos cantores se incomodava e, de fato, não aderiram ao uso da autocensura. Muitos optaram por outros mecanismos, na tentativa de burlar a censura, como por exemplo, o uso de pseudônimos. Chico Buarque, que vivia em constantes embates com os órgãos de censura, relata que, “Em um determinado momento percebi que o meu nome chamava atenção, então eu falei: bom, posso mandar uma música com um outro nome, nada me impedia, até então”<sup>63</sup>, e assim criou vários pseudônimos, dentre eles *Leonardo Paiva* e, o que ficou mais conhecido, *Julinho da Adelaide*<sup>64</sup>. Na tentativa de ter suas músicas finalmente liberadas, o artista compôs canções como: *Acorda amor*, *Jorge Maravilha* e *Milagre brasileiro (ou Cadê o meu)*, e atribuiu a elas a autoria de *Julinho da Adelaide*. Essas músicas acabaram passando pelo crivo da censura, até que “uma reportagem do *Jornal do Brasil* em 1975 acabou desmascarando Chico Buarque e seu pseudônimo. Fato constrangedor para a Censura, que a partir daquela data passou a exigir CIC e RG junto ao nome do compositor”<sup>65</sup>.

Outra meio utilizado por Chico Buarque, com a intenção de ter sua canção liberada, foi mandar uma letra de música com uma introdução enorme e somente no meio da composição inserir a mensagem que ele queria passar.

[...] Eu mandava uma letra enorme, com uma introdução [...] um final... e no miolo é que tava a letra verdadeira. E as vezes com isso, com esse recheio todo a música era liberada. E você tinha a música liberada mas não era obrigado a gravar toda aquela letra, a música depois de ter sido liberada você podia gravar um pedaço dela, aí você gravava só o pedaço que era pra valer, né?! Havia esses jogos todos. [...] Era estimulante nesse sentido, [pois] estimulava o artista a inventar truques pra driblar o “adversário”<sup>66</sup>.

Um outro recurso bastante utilizado pelos compositores à época foi o uso da *linguagem de fresta*<sup>67</sup>, uma *tática* recorrente quando se visava “driblar” a censura. “O que se observa, nesses casos, é a utilização de linguagem de duplo sentido, ou de metáforas que

<sup>63</sup> VAI PASSAR: Chico Buarque vol. 3. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>64</sup> Um fato curioso, sobre esse pseudônimo, foi que, em setembro de 1974 Chico Buarque concedeu uma entrevista ao dramaturgo Mário Prata, publicada no *Jornal Última Hora*, se passando pelo próprio *Julinho da Adelaide*, que na entrevista, “entre tantas coisas hilariantes, rasgava-se em elogios à censura e demonstrava um certo ciúme de Chico Buarque”. *HOMEM*, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009. p. 125. A entrevista completa pode ser lida no site oficial do cantor: <http://chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>.

<sup>65</sup> BRAUNER, Eugenio. Julinho da Adelaide, um pseudônimo que driblou a censura. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. Dossiê: a literatura em tempos de repressão. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 01, N. 01 – jul/dez 2005. p. 9.

<sup>66</sup> VAI PASSAR: Chico Buarque vol. 3. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>67</sup> “Na “linguagem da fresta”, as letras das músicas faziam sentido não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas”. CAROCHA, Maika Lois. **“Pelos versos da canção”**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. p 32.

‘disfarcem’ o assunto sobre o qual se fala, buscando, assim, ‘enganar’ a censura oficial”<sup>68</sup>. Variados meios adotados pelos autores em suas composições foram:

O uso de figuras de linguagem, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo [que] de forma sutil.<sup>69</sup>

É interessante observarmos, como Maika Carocha nos mostra no trecho acima, que muitos foram os artistas que, agindo no plano *tático*, recorreram à incorporação, dentro da canção, de alguns tipos de sons, na tentativa de que, através deles, pudessem passar sua mensagem por completo. Com isso notamos, para além do uso das palavras escritas, os barulhos, sons e arranjos musicais, assim como as formas diferenciadas de entonações das palavras cantadas, foram, de fato, um recurso empregado pelos compositores com o intuito de driblar as *estratégias*<sup>70</sup> da censura.

Esse tipo de *tática* logo foi percebida pelos agentes da censura musical. Perceberam, então, que somente a análise das letras musicais, sem considerar a forma como essa música seria cantada, deixava aberta a possibilidade de alteração do sentido da canção. Com isso, devemos frisar “o grande número de pareceres exigindo que a gravação de determinada letra acompanhasse o seu processo, para, só assim, o exame censório poder ser realizado por completo”<sup>71</sup>. Somado a isso, podemos ressaltar que a exigência de se escutar a música gravada estava diretamente ligado ao fato de que, a partir da escuta de sua sonoridade e ritmo musical pudesse ser identificada a que gênero musical determinada canção pertencia. Pois, conforme nos aponta Cecília Heredia: “Havia, por exemplo, gêneros que despertavam certa antipatia dos censores, como o *Rock*”<sup>72</sup>, por conter em suas letras “temáticas, vinculadas, frequentemente, à difusão dos novos valores trazidos com a revolução de costumes”<sup>73</sup>, que iam de contramão à moral e aos bons costumes tão presados pelo regime civil-militar. “A aversão ao gênero também era dada em função de seu público, predominantemente jovem,

<sup>68</sup> JUNIOR, Dimas Fernandes Vieira. OUSADIA, CENSURA OU ESPERTEZA: Música brasileira sob o AI-5. In: ANAIS, V Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Curitiba, 2006-2007, p 175.

<sup>69</sup> CAROCHA, Maika Lois. “Pelos versos da canção”: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação, p 31.

<sup>70</sup> CERTEAU, Michel de. Faz com: usos e táticas. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 91-106.

<sup>71</sup> HEREDIA Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). ANAIS do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012. p. 9.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>73</sup> Ibidem.

que, conforme já apresentado, estaria mais suscetível a modificar seu comportamento dentro de uma sociedade tradicionalmente conservadora, na perspectiva da censura”<sup>74</sup>.

Essa “preocupação” e “cuidado” com os jovens, especialmente com o que estes, em se tratando de música, deviam ou não escutar e de quais locais (casas de shows e bares) eles poderiam frequentar, “está ligado à ideia de que ‘os agentes subversivos’ buscavam lançar a juventude, supostamente influenciável, o erotismo, para [então] destruir os valores da família e subverter a ordem, impondo assim o seu projeto político”<sup>75</sup>. É notório observarmos, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, que em vários exames censórios de letras musicais, consta que, a canção teve “liberação parcial”, podendo ser executada, com exceção de locais onde seja permitida a entrada de menores de 18 anos. “Vetar, portanto, músicas ao público jovem constituía importante mecanismo de defesa do regime, através da restrição à informação”<sup>76</sup>.

A censura às músicas para o público juvenil era somente um dos vários outros motivos que levavam os técnicos de censura a vetar as canções. As justificativas dadas pelos agentes da censura eram diversas, em muitos trabalhos relacionados à censura musical, ocorrida no regime civil-militar, notamos a predominância pela abordagem acerca da censura por motivo políticos e/ou sociais. Nessa pesquisa enfocamos a censura à canção por conta da contestação moral, especialmente porque encontramos uma ampla documentação que trata exatamente desse tipo específico de censura. Percebemos também que, em termos quantitativos, a censura moral foi de fato maior que a política, dentro do âmbito da censura a canção.

Músicas sofreram cortes e vetos por “supostamente” atacarem a moral e os valores da família, ou simplesmente por possuírem erros ortográficos em sua letra. “O veto nas letras musicais também era apresentado como instrumento para aprimorar o gosto, elevar o nível cultural e o padrão moral do povo brasileiro”<sup>77</sup> Assim sendo, os técnicos de censuras possuíam a “capacidade de julgar tanto a forma estética quanto o conteúdo ideológico das obras”<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> HEREDIA Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). *ANAIS* do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012. p. 10.

<sup>75</sup> *Ibidem*. p. 7.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 55.

<sup>78</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). *ANAIS* do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal, Julho de 2013, p. 11.

Acrescentando ao conteúdo em si exposto nas letras musicais, os censores atentavam também para toda e qualquer mensagem que os cantores quisessem transmitir através de seu comportamento na vida pública e suas performances nos palcos, observadas por estes através dos programas de TV, festivais de música e shows que os artistas frequentemente participavam.

A partir de 1978, somou-se ao trabalho dos técnicos de censura musical, para além da análise prévia das letras de música, outras funções, que seriam: a programação musical mensal das rádios, restaurantes e bares, que “consistia basicamente na emissão de licenças para que determinados estabelecimentos pudessem explorar comercialmente as músicas já liberadas pela Divisão”<sup>79</sup>, assim como também a fiscalização destas, e ainda apresentações musicais ao vivo, em casas de shows e bares. Essas novas atribuições ao cargo dos censores musicais causou um grande descontentamento por parte destes, que se sentiam sobrecarregados de serviço. Mas suas atividades permaneceram constantes e só foram encerradas com a Constituição de 1988, já no regime democrático. Nos anos de transição, conhecidos como “período de abertura” política, foram os anos em que se concentraram o maior número de vetos, em se tratando de letras de música. É válido ressaltar, também, que a grande maioria das justificativas encontradas nos pareceres censórios apontam para uma proteção dos bons costumes da família e da igreja católica, fugindo totalmente do viés de contestação do regime político vigente.

No entanto, é escorrendo com poesia pelas margens da censura que mensagens outras serão transmitidas. E é por agir na contramão de um pensamento de época, subvertendo uma tentativa de formatar “um mundo habitável e dotado de sentido”, um mundo de “sujeitos idênticos a si mesmo”, e buscando o atual, não aquilo que somos, mas aquilo em que estamos nos tornando, nosso *vir-a-ser-outro*<sup>80</sup>, que uma série de canções de Chico Buarque sofrerá a tentativa sistemática de ter a voz calada. É sobre isso que tratarão os melódicos acordes de nosso Lado B.

---

<sup>79</sup> CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, p. 71.

<sup>80</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault – por uma história diagnóstica do presente. **História Unisinos**, São Leopoldo, n. 11, v. 3, set/dez 2007. p. 321-329.

**LADO B****“CALA a boca, BÁRbara”: moral e censura nas canções de Chico Buarque**

O meu pai era paulista  
 Meu avô, pernambucano  
 O meu bisavô, mineiro  
 Meu tataravô, baiano  
 Meu maestro soberano  
 Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro  
 Quem soprou esta toada  
 Que cobri de redondilhas  
 Pra seguir minha jornada  
 E com a vista enevoadas  
 Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas  
 A viola me redime  
 Creia, ilustre cavalheiro  
 Contra fel, moléstia, crime  
 Use Dorival Caymmi  
 Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro  
 Bandoleiros, vi hospícios  
 Moças feito passarinho  
 Avoando de edifícios  
 Fume Ari, cheire Vinícius  
 Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho  
 Contra a solidão agreste  
 Luiz Gonzaga é tiro certo  
 Pixinguinha é incontestes  
 Tome Noel, Cartola, Orestes  
 Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto  
 Gil e Hermeto, palmas para  
 Todos os instrumentistas  
 Salve Edu, Bituca, Nara  
 Gal, Bethania, Rita, Clara  
 Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista  
 Meu avô, pernambucano  
 O meu bisavô, mineiro  
 Meu tataravô, baiano  
 Vou na estrada há muitos anos  
 Sou um artista brasileiro

(Paratodos – Chico Buarque)

### Faixa 5: “Pra seguir minha jornada”

Para que possamos compreender um pouco da censura feita a obra de Chico Buarque e as mensagens e códigos que as suas canções queriam repassar durante o período da Ditadura civil-militar, é necessário que, primeiramente, conheçamos um pouco sobre sua trajetória de vida e as influências artísticas que o impulsionaram e serviram de ponto de partida para o início de sua carreira.

Na primeira estrofe de *Paratodos*<sup>1</sup>, música introdutória deste lado B, Chico Buarque nos traz um pouco da sua genealogia, evidenciando a diversidade cultural que o seu berço familiar lhe proporcionou desde sua tenra idade. Nascido em 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro, filho de Maria Amélia Cesário Alvim e do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda<sup>2</sup>, desde menino,

[...] foi acalentado por uma bela trilha sonora, que seus pais apreciavam e ouviam em casa, no Rio de Janeiro: Ataulfo Alves, Mário Lago, Lupicínio Rodrigues, Lamartine Babo, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Herivelto Martins, Ary Barroso, Donga, Ismael Silva, Dorival Caymmi e muitos outros bambas que, em meados dos anos 1940, povoavam as rádios com belos sambas e alegres marchinhas [...]<sup>3</sup>.

Acrescenta-se ainda, a lista pontuada pela jornalista Regina Zappa, as figuras de Noel Rosa e Cartola, dentre os sambistas que povoavam, sonoramente, a casa dos Buarque de Hollanda. Estes são os primeiros contatos musicais que Chico Buarque vivencia, já na sua infância, e como podemos notar, no seguir dos versos e estrofes da música *Paratodos*, esses artistas marcaram e influenciaram, no decorrer dos anos, toda sua obra.

Conforme ia crescendo, acabara entrando em contato direto com alguns dos artistas que apontavam no cenário musical brasileiro do período. Essa convivência física se dava, muitas vezes, por meio de seu pai, Sérgio Buarque, que costumava promover jantares e festas em sua casa e, dentre os convidados, estavam Vinícius de Moraes e Tom Jobim, frequentadores assíduos do espaço familiar em que vivia o jovem Chico Buarque. Foi a partir desses contatos, e principalmente ao escutar a canção *Chega de Saudade*, de autoria de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, gravada na voz marcante de João Gilberto, em LP de mesmo título, que Chico Buarque muda os trilhos de sua vida. Aos 19 anos, estudante iniciante do curso de Arquitetura, na FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

<sup>1</sup> BUARQUE, Chico. **Paratodos**. São Paulo: RCA Sony, c1993. 1 CD.

<sup>2</sup> Sérgio Buarque de Hollanda nasceu em São Paulo, em 1902, e faleceu em 1982. É considerado um dos mais importantes historiadores brasileiros. Foi também crítico literário e jornalista. Autor de, entre outros, *Cobra de Vidro* (1944), *Caminhos e fronteiras* (1956), *Visão do Paraíso* (1958) e *Raízes do Brasil* (1936).

<sup>3</sup> ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 43.

Universidade de São Paulo, Chico Buarque deixa os estudos em segundo plano e passa a se dedicar intensamente a música.

Em depoimento presente no DVD *Chico Buarque vol. 2: Anos Dourados*, o cantor nos relata o impacto causado, nele e em demais jovens de sua época, ao escutarem pela primeira vez, a música e o disco *Chega de Saudade*:

Foi ouvindo Tom, né? João Gilberto... *Chega de Saudade*... Vinícius. Foi ali que deu o estalo. Eu e todo mundo que você perguntasse da minha geração. A gente começou a se interessar de verdade. É claro que eu gostava de música, e tal. Mas a partir dali que eu comecei a querer fazer música mesmo. Querer aprender [a tocar] violão [...]<sup>4</sup>.

A sua genealogia musical iria, a partir de então, se expandir. O LP *Chega de Saudade*, marcaria o início de um novo gênero musical brasileiro: a Bossa Nova. Chico Buarque ouvia diariamente, e repetidamente, as músicas cantadas por João Gilberto. Essa nova forma de fazer canção e de interpretá-la marcará profundamente a sua relação com a música, “a batida inconfundível de João Gilberto, com seus acordes econômicos, o arrebatara”<sup>5</sup>, tanto que, “seu sonho, na época, ‘era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes’<sup>6</sup>.

E assim, no ano de 1964, inundado de referências, compõe, a música *Tem mais samba*, para o musical *Balanço de Orfeu*. Essa canção é considerada, pelo próprio, como sendo o marco zero de sua carreira. Chico Buarque passa então a fazer pequenas apresentações em shows realizados na Faculdade em que estuda, em escolas e outros eventos promovidos pelos circuitos universitários, já marcados sob a óptica do regime civil-militar. Esse ano é caracterizado pelo aparecimento de muitos jovens cantores, compositores e intérpretes da música popular, que em seguida se enquadrariam no rol da Música Popular Brasileira (MPB)<sup>7</sup>, aqui entendida, como nos aponta Marcos Napolitano, como sendo “um ‘complexo cultural’

<sup>4</sup> ANOS DOURADOS: Chico Buarque vol. 2. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>5</sup> HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009. p. 12.

<sup>6</sup> CHICO BUARQUE: **Vida**-anos 50 (1959). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

<sup>7</sup> “Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50”. NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural. **ACTAS** del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012. p. 01.

mais do que como um gênero musical específico”<sup>8</sup> como muitos outros estudiosos do tema tentaram enquadrá-la.

Esses jovens artistas, nos anos seguintes, iriam compor o elenco das disputas musicais nos festivais da canção. Chico Buarque estava entre eles. No ano de 1965 inscreve pela primeira vez uma música sua no I Festival da TV Excelsior, a canção era *Sonho de um Carnaval*, defendida por Geraldo Vandré, que acaba não se classificando para final<sup>9</sup>. No mesmo ano, essa canção, juntamente com *Pedro Pedreiro*, foi gravada no seu primeiro disco, um Compacto Simples. “Foi por causa dessa música que eu assinei meu primeiro contrato profissional [...] Foi meu primeiro disco gravado, foi a música que me tornou um profissional”<sup>10</sup>.

As composições produzidas naquele ano renderam um show inaugural na carreira do artista. *Meu Refrão*, com músicas de Chico Buarque, interpretadas por ele, pelo grupo MPB-4 e pela cantora, já consagrada, Odette Lara, estreou, na boate Arpège, no Rio de Janeiro, em agosto de 1966, “Um personagem – não convidado – apareceu pela primeira vez na vida de Chico: a censura”<sup>11</sup>. *Tamandaré*, uma das canções contidas no repertório do show *Meu Refrão*, é proibida, pela censura, de ser cantada. Nela “Chico comentava a desvalorização do cruzeiro e brincava com a figura do almirante Joaquim Marques Lisboa, o Marquês de Tamandaré, que então enfeitava as cédulas de 1 cruzeiro”<sup>12</sup>. Os censores alegaram que a letra da música fazia referências ofensivas a figura do militar, também patrono da Marinha. “A canção permaneceu proibida por muito tempo, e só foi gravada em 1991, pelo Quarteto em Cy, no CD Chico em Cy”<sup>13</sup>.

Em 10 de Outubro do mesmo ano, Chico Buarque e Nara Leão chegam a final do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com a música *A Banda*, de Chico Buarque, que dividiu o 1º lugar com a canção *Disparada*, de autoria de Geraldo Vandré e Théo Barros, interpretada, no festival, por Jair Rodrigues, Trio Maraiá e Trio Novo. “*A Banda*

<sup>8</sup> O termo Complexo cultural é utilizado por Marcos Napolitano para designar as canções que foram enquadradas no rol da MPB, pois, segundo o historiador, a MPB não pode ser vista como um gênero musical, visto que: “A ‘instituição’ incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificadas como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais”. NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural*. ACTAS del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012. p. 02.

<sup>9</sup> MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

<sup>10</sup> RODA VIVA: Chico Buarque vol. 4. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2006. 1 DVD.

<sup>11</sup> HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009. p. 33.

<sup>12</sup> ABRIL COLEÇÕES: *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Abril, 2010. p. 18.

<sup>13</sup> HOMEM, Wagner. Op. cit., p. 35.

[acaba tornando-se] uma espécie de clássico instantâneo da MPB. Nos dias seguintes [ao festival], o Brasil inteiro já entoava, encantado, os seus versos. Cantores estrangeiros fizeram versões rapidamente. Bandas de diversos países incorporaram-na aos seus repertórios”<sup>14</sup>. A carreira de Chico Buarque, enquanto cantor e compositor musical, despontava.

A canção valera-lhe, um programa na TV Record, *Pra Ver a Banda Passar*, que Chico apresentou em dupla com Nara Leão, e outro, diário, na rádio Jovem Pan.[...] Com suas canções executadas incessantemente nas rádios, chovia convites para apresentações no País e mundo afora<sup>15</sup>.

Chico Buarque, e também Nara Leão, aproveitando o sucesso da canção, gravaram-na em Compactos Simples, que juntos chegaram a vender mais de 100 mil cópias. “No rastro desse sucesso, Chico pode, enfim, a toque de caixa, gravar *Chico Buarque de Hollanda*, seu primeiro LP”<sup>16</sup>, onde “o compositor, de certo modo, resgata a tradição de letristas cariocas, como Noel Rosa e Wilson Batista, e tempera-a com ingredientes da Bossa Nova”<sup>17</sup>. “A Banda, em suma, é um divisor de águas na vida e na carreira de Chico Buarque”<sup>18</sup>, pois, nesse mesmo ano, Chico Buarque abandona o curso de Arquitetura e passa a dedicar-se integralmente as artes.

Consta na obra completa de Chico Buarque de Hollanda uma variedade de criações artísticas. Dentre elas, estão presentes canções, produções literárias, peças teatrais e filmes. Já no início de sua carreira recebe uma encomenda do produtor Roberto Freire de musicar para o teatro o poema *Morte e Vida Severina*, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Peça esta que recebeu várias premiações, tanto em âmbito nacional, como internacional. Essa seria a primeira de muitas outras encomendas que o compositor receberia ao longo dos anos, tanto para personagens de peças musicais, trilhas sonoras de filmes, como também para cantores (as).

Muitas canções, inclusive as minhas, eram feitas pra determinadas [personagens]... ou só pra cantoras, como pra personagens femininos. Porque havia teatro de revista, canções que eram escritas pras atrizes, pra personagens das mulheres que estavam em cena, na primeira pessoa. Eu, na verdade, a primeira música que eu fiz na primeira pessoa foi por encomenda da Nara. Nara Leão me pediu uma música. [...] Aí eu escrevi Com açúcar, Com afeto, pra ela. Foi encomenda mesmo, que ela pediu e eu escrevi<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> ABRIL COLEÇÕES: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril, 2010. p. 18. p.9-10.

<sup>15</sup> ABRIL COLEÇÕES: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril, 2010, p. 08-09.

<sup>16</sup> ABRIL COLEÇÕES: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril, 2010. p. 11.

<sup>17</sup> ABRIL COLEÇÕES: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril, 2010. p. 20.

<sup>18</sup> ABRIL COLEÇÕES: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril, 2010. p. 11.

<sup>19</sup> A FLOR DA PELE: Chico Buarque vol.1. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

Na entrevista presente no DVD *Chico Buarque vol.1: A flor da pele*, o cantor relata que a música *Com açúcar*, *Com afeto*, feita sob encomenda de Nara Leão, cantora intérprete, foi a sua primeira música que trazia o eu feminino como primeira pessoa. Iniciava-se assim a sua ampla produção musical voltada ao gênero feminino, que acabara consagrando-o como um “grande conhecedor da alma feminina”<sup>20</sup>. Contudo, o próprio Chico Buarque discorda desse pensamento. O compositor relata que quando vai compor uma canção a faz baseada em algum personagem, seja para teatro ou filme, “[...] às vezes eu pensava na atriz que iria cantar. Mas, às vezes, a atriz que iria cantar cantaria só no teatro, porque não era uma cantora profissional. Então misturava na minha cabeça, a encomenda da personagem, a atriz e a cantora que eu gostaria que gravasse aquela música”<sup>21</sup>. Costuma então pensar na música já com a cara da cantora que iria cantá-la<sup>22</sup>.

Na sua trajetória artística, Chico Buarque produziu, como já dito anteriormente, algumas trilhas sonoras para peças musicais, como também chegou a escrever roteiros e dirigir várias peças musicais completas. Dentre elas, *Roda-viva*, que estreou no Rio de Janeiro no ano de 1967 e acabou tornando-se

[...] símbolo da resistência contra a ditadura durante a temporada da segunda montagem [em 1968, quando] um grupo (de cerca de 110 pessoas) do Comando de Caça aos Comunistas - CCC - invadiu o teatro Galpão, em São Paulo, em julho daquele ano, espancou artistas e depredou o cenário. No dia seguinte, Chico Buarque estava na platéia para apoiar o grupo e começava um movimento organizado em defesa de *Roda viva* e contra a censura nos palcos brasileiros<sup>23</sup>.

Ainda em 1968, Chico Buarque participa da “Passeata dos cem mil”, na cidade do Rio de Janeiro. Em protesto contra a Ditadura, a repressão e a censura, o movimento estudantil, artistas e intelectuais se juntam e marcham de braços dados pelas ruas, carregando consigo cartazes, faixas e esperanças de dias melhores.

<sup>20</sup> MASCENAL, Suelany C. Ribeiro. CHICO BUARQUE E MIA COUTO: Um entrelaçamento poético entre conto e canção. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v.1, nº.1, 2010.

<sup>21</sup> HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009. p. 168.

<sup>22</sup> A FLOR DA PELE: Chico Buarque vol.1. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>23</sup> CHICO BUARQUE. *Obra* – Roda Viva: peça em dois atos de Chico Buarque. <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 18 ago. 2013.



**Imagem 2:** Chico Buarque com Edu Lobo, Itala Nandi, Arduíno Colasanti e Nelson Motta na Passeata dos Cem Mil, ocorrida na Avenida Rio Branco (RJ) em 22/06/1968.

**Fonte:** Instituto Tom Jobim<sup>24</sup>.

Em dezembro do mesmo ano, o cantor é detido em sua casa e presta interrogatório no Ministério do Exército. Ele foi levado para dar esclarecimento “sobre a sua participação na passeata dos cem mil e sobre as cenas exibidas na peça *Roda viva*, consideradas subversivas”<sup>25</sup> pelos agentes da repressão. Foram tempos difíceis para os artistas, especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5, o AI-5, que previa, dentre outras coisas, um maior fervor na vigilância às artes, exigindo inclusive uma censura prévia no âmbito das diversões públicas.

O cerco se fechava para muitos artistas brasileiros. Alguns cantores, como Caetano Veloso e Gilberto Gil chegaram a ser presos pelos militares e, em seguida, exilaram-se em Londres. Chico Buarque, que já tinha viagem programada à França, onde participou de uma feira de discos, acabara adiando o seu retorno ao Brasil. O artista, então, busca o autoexílio em Roma, na Itália. Segundo Wagner Homem “A escolha da Itália para o autoexílio se deveu a dois fatores: lá Chico passara dois anos de sua infância e, portanto, dominava o idioma; e o sucesso que a gravação de ‘A banda’ pela cantora Mina fizera naquele país lhe valeu um convite para a gravação de um disco”<sup>26</sup>.

O autoexílio dura pouco mais de um ano, quando o cantor decide voltar ao seu país de origem. Em março de 1970, Chico Buarque, acompanhado de sua esposa, Marieta Severo, e de Sílvia Buarque de Hollanda, sua primeira filha, que nascera durante o exílio, chegam ao Aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro. Durante o período em que morou em Roma, o cantor

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/1298>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

<sup>25</sup> CHICO BUARQUE: **Vida-anos** 60 (1968). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

<sup>26</sup> HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009. p. 77.

gravou o quarto LP de sua carreira. “O álbum, chamado Chico Buarque de Hollanda Volume 4, teve os arranjos gravados no Brasil e a voz de Chico foi adicionada num estúdio romano. Era portanto um disco complicado, produzido em circunstâncias bastante adversas”<sup>27</sup>, e só seria lançado após o retorno de Chico Buarque ao Brasil.

Conforme nos aponta Marcos Napolitano,

A censura e o exílio foram grandes obstáculos para a consolidação do “produto” MPB, sobretudo durante o governo do general Emílio Médici, entre 1969 e 1974. Isto acontecia por uma razão muito simples: o exílio afastava da cena musical nacional os grandes compositores, base da renovação musical brasileira da década de 60. Por outro lado, a censura era um fator de imprevisibilidade no processo de produção comercial da canção<sup>28</sup>.

Como já foi assinalado anteriormente, as artes em geral sofreram bastante vigilância e cerceamento, por parte dos agentes de repressão, durante o regime civil-militar. Em se tratando de músicas, em especial as que se enquadravam no *complexo cultural* da MPB, não foi diferente. “Desde o final da década de 60, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de ‘baixa qualidade’ pela crítica musical”<sup>29</sup>. A canção que se encaixasse no rol da Música Popular Brasileira (MPB), seria, então, classificada pelas leis de mercado da indústria fonográfica, como pertencendo à “faixa de prestígio”, diferenciando-se assim das demais canções, que fariam parte da “faixa comercial” das gravadoras, servindo bem aos seus interesses financeiros.

As músicas de Chico Buarque, englobadas no *complexo cultural* da MPB, faziam parte justamente dessa “faixa de prestígio”, por se tratar de letras, melodias e harmonias mais complexas e sofisticadas, diferenciando-se das canções de outros artistas, como por exemplo, Roberto Carlos e Martinho da Vila, que traziam em seus álbuns músicas mais simples e também mais vendáveis, compondo assim a “faixa comercial” das gravadoras. “A MPB ‘cult’ ofereceu a indústria [fonográfica] a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada”<sup>30</sup>, mesmo que vendessem menos do que os álbuns da “faixa comercial”.

<sup>27</sup> ABRIL COLEÇÕES: **Per um Pugno di Samba**. São Paulo: Abril, 2010. p. 15.

<sup>28</sup> NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural. **ACTAS** del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012. p. 04.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

Esse auge [da MPB] durará até a década de 80. Por volta de 1983, o cenário musical brasileiro e as energias da indústria fonográfica irão se voltar para o *rock* brasileiro. A partir daí, a MPB manterá intacta sua aura de “qualidade musical” e trilha sonora da resistência, mas deixará de ser o carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, cada vez mais direcionada às várias linguagens do *pop*, com suas atitudes e estilos próprios<sup>31</sup>.

Como vimos, os órgãos de censura, assim como também, o exílio compulsório e o autoexílio de muitos artistas durante a Ditadura civil-militar, interferiram fortemente na consolidação do mercado fonográfico brasileiro. As faixas seguintes tratarão exatamente sobre o envolvimento da censura de costumes com algumas das canções de Chico Buarque de Hollanda. Canções estas que sofreram algum tipo de corte e/ou veto censório, por irem à contramão do que os censores compreendiam como sendo bons valores a ser divulgados à sociedade.

#### **Faixa 6: “Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor”**

*Minha mãe não tardou alertar toda a vizinhança  
A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança  
E não sei bem se por ironia ou se por amor  
Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor.*

Chico Buarque – **Minha história**

Analisando a ampla produção musical de Chico Buarque, procuramos entender de que forma a censura, durante a Ditadura civil-militar, visou cercear o trabalho deste artista. Como já apontado no *Lado A* deste trabalho, muitas músicas, de diversos compositores, sofreram algum tipo de censura durante o regime ditatorial, seja por apresentarem letras de cunho político e/ou social contrário ao que presava o regime vigente no país, ou somente por contestarem a moral e os costumes impostos à época.

As canções de Chico Buarque, produzidas durante esse regime ditatorial, passaram pelos exames das censuras prévias, tendo algumas de suas letras aprovadas integralmente e muitas outras sofrido diferentes tipos de cortes ou mesmo vetos censórios completos. A censura ocorrida à música *Minha História*<sup>32</sup>, versão feita por Chico Buarque da canção italiana *Gesù bambino*, de Lucio Dalla e Pallotino, é um exemplo da ação dos censores a produção musical do cantor. Na versão “original de Dalla e Pallottino [a música] tinha o

<sup>31</sup> NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural. **ACTAS** del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012. p. 11.

<sup>32</sup> Cf. Anexo A, p. 94.

subtítulo de ‘O filho da guerra’, que é como são conhecidas as crianças nascidas de mães solteiras italianas com soldados estrangeiros”<sup>33</sup>. Na versão de Chico Buarque foi dado, inicialmente, o título de *Menino Jesus*, que, após ter sido censurada integralmente pelos técnicos de censura, logo fora trocado, passando então a se chamar: *Minha História*. Mesmo cedendo à censura a canção continuou vetada. O advogado Luiz Eugênio Araújo Muller, que na época representava a Companhia Brasileira de Discos Philips, gravadora responsável pelos álbuns musicais de Chico Buarque à época, encaminha ao Chefe de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro um recurso pedindo uma reconsideração e reavaliação da letra de música em questão. Muller afirmava que

[...] o referido texto poético não pode ser considerado quer subversivo, quer imoral ou pornográfico. Releve observar que a referida canção, no original italiano, com o título “4/março/1943”, vem de conquistar o terceiro lugar no Festival de San Remo, exibido na televisão brasileira sem despertar qualquer problema. À recorrente parece claro não haver qualquer menosprezo a religião, mas ao contrário, o uso do nome de Cristo como algo de santo que possa apagar os pecados<sup>34</sup>.

Esse tipo de recurso, utilizado por parte das gravadoras de discos, era bem comum à época. Ele poderia ser feito, legalmente, por três vezes, e se ainda assim os técnicos de censura não aprovassem sua liberação a música ficaria então proibida de ser gravada.

Junto a esse recurso, enviado por Muller, consta um artifício bastante empregado pelos compositores que tinham de lidar constantemente com os órgãos de censura. A fim de ter sua música liberada, Chico Buarque encaminha um pequeno texto onde explica, como lhe convém, o significado da letra da canção *Minha História*. Ele diz que

O texto conta a história da mulher que se apaixona, como tantas outras, por um aventureiro que parte, como tantos outros, e do filho que nasce sem pai, como tantos outros. O poema – é um poema – diferente dos demais pela maneira singela como a autoria aborda o problema da mãe solteira. Nada de abórtos, de fugas, nada de entregar o filho a um orfanato ou deixa-lo à porta de uma Igreja. A mãe, desesperada, alucinada, “com o olhar cada dia mais longe”, simplesmente dá ao filho o nome de Jesus. Um pouco por alucinação, mas também por ignorância. Um pouco por devoção, “por ironia ou por amor”. E um pouco, entende-se, para se compadecer à Virgem Maria e se isentar de qualquer pecado. Finalmente, temos o filho feito homem,

<sup>33</sup> HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009, p.89.

<sup>34</sup> MULLER, Luiz Eugênio Araújo. Recurso. 30 mar. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

igual a todos os homens, pequeno como todos os mortais, fraco demais para carregar às costas o nome de Jesus Cristo. E é só isso o poema<sup>35</sup>.

Utilizando de alguns trechos da própria letra de música, o compositor procura assim “driblar” a censura feita a sua canção, explicando que seus versos não trazem nada que seja contrário a fé e a boa conduta cristã. Sendo a música uma espécie de arrependimento e súplica, que narra a história de uma mãe solteira que deseja se redimir de “seu próprio pecado”. Somado a isso, no final do documento, Muller, advogado da gravadora, ainda aconselha que o recurso seja validado e que seja liberado “êsse verdadeiro poema para gravação”<sup>36</sup>. Ressaltando, mais uma vez, que “nesse mesmo instante, [a canção] é ouvida por todo o Brasil em sua versão original, em italiano<sup>37</sup>”.

Após ter recebido o recurso, em abril de 1971, o censor da DCDP, Paulo Leite de Lacerda faz uma reavaliação da letra musical *Minha História* e dá o seu parecer. Inicia-o narrando sobre o assunto tratado na canção, que para ele “Trata-se de obra lítero-musical, cujo contexto resume-se a um relato feito por um filho espúrio (nominado Jesus Cristo pela mãe prostituta) sobre o romance efêmero de sua genitora com um desconhecido, responsável por sua vinda ao mundo”<sup>38</sup>. Descrição bastante diferente da que foi feita por Chico Buarque, compositor da obra.

Opondo-se também ao que foi dito por Muller, para o censor

Traduzida para o português, entretanto, a obra se nos apresenta como uma paródia grotesca, **segundo meu juízo de valor**, além de fazer uso indevido e em vão do nome de Cristo. [...] as razões expostas no recurso não são totalmente óbvias em face da leitura do texto, dando lugar a outras indagações. [...] o conteúdo deveras intelectual da composição pode, *mutatis mutandis*, ser interpretado de maneira dúbia pela maioria do povo cristão, inapta a assimilar o alcance da mensagem nos termos propostos pelo tradutor. Na linha dêste raciocínio, concluo pela não conveniência da

<sup>35</sup> HOLLANDA, Francisco Buarque de. apud MULLER, Luiz Eugênio Araújo. Recurso. 30 mar. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>36</sup> MULLER, Luiz Eugênio Araújo. Recurso. 30 mar. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>37</sup> MULLER, Luiz Eugênio Araújo. Recurso. 30 mar. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>38</sup> LACERDA, Paulo Leite de. Parecer. 19 abr. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun.

liberação da obra para a finalidade requerida. É o meu parecer<sup>39</sup>. (grifo nosso)

No parecer acima, podemos, curiosamente, observar o censor afirmando que, ao analisar a letra em questão, este utiliza-se do seu “juízo de valor”. Esta afirmação se torna intrigante ao passo em que recordamos que a atuação dos técnicos de censura tem por base uma extensa legislação que trata especificamente sobre a ação censória. Ou seja, trata-se de um profissional que se utiliza de um aparato legal para exercer a sua profissão. Vimos acima, que o censor, no exercício do seu trabalho, se utiliza de seus “próprios valores” para emitir um parecer, a partir do “seu entendimento” da letra da música. Dessa forma, percebemos que os vetos poderiam também partir da interpretação pessoal daqueles que eram responsáveis pela análise das letras musicais, subtendendo-se, assim, que, dependendo do censor, poderia haver diferenças no tipo de veto ou até mesmo a inexistência deste.

Outro ponto a ser ressaltado, acerca do parecer censório acima, é a ideia, já mencionada no *Lado A* dessa pesquisa, que os censores tinham sobre a função social do seu trabalho. Pois, ao declarar que, “o conteúdo deveras intelectual da composição pode [...] ser interpretado de maneira dúbia pela maioria do povo cristão, inapta a assimilar o alcance da mensagem” o censor está, seguramente, retificando o que Carlos Fico<sup>40</sup> aponta como sendo a sua “missão protetora” que o seu trabalho requeria, tendo, os censores, um papel a cumprir para com a sociedade, vista, por eles, como sendo incapaz de definir “o certo do errado”, “o bem do mal”.

No mês de outubro do mesmo ano em que se começou o processo censório da canção *Minha História*, a letra de música foi finalmente liberada para gravação e divulgação pública, sendo incluída no álbum *Construção*, de Chico Buarque, que “nas primeiras semanas de lançamento, atingiu a venda de 140 mil cópias,”<sup>41</sup> um número expressivo para a época.

Como podemos perceber, a censura feita a música *Minha História*, foi, de fato, uma censura moral, pautada em preceitos religiosos. Outros exemplos de censura de cunho moral realizadas às canções de Chico Buarque serão apresentadas nas faixas seguintes.

<sup>39</sup> LACERDA, Paulo Leite de. Parecer. 19 abr. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”,** de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>40</sup> FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da Ditadura. In: **O golpe e a Ditadura militar** quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

<sup>41</sup> NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural. **ACTAS** del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012. p. 05.

## Faixa 7: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”

*Elas não têm gosto ou vontade  
Nem defeito nem qualidade  
Têm medo, apenas.*

Chico Buarque – **Mulheres de Atenas**

Composta por Chico Buarque no ano de 1976, a música *Mulheres de Atenas*<sup>42</sup> se dá sob encomenda do teatrólogo Augusto Boal, para compor a trilha sonora de sua peça, inicialmente intitulada: *Lisa, a mulher libertadora*, que logo em seguida tem o seu nome alterado para: *Mulheres de Atenas*, assim como a canção principal.

Segundo o compositor Chico Buarque, *Mulheres de Atenas* “[...] era uma canção feminista, para uma peça [também] feminista”<sup>43</sup>. Logo que foi enviada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Estado do Rio de Janeiro, a letra de música sofreu o seu primeiro veto. No extenso exame censório realizado por Marina de A. Brum Duarte, técnica de censura da SCDP/RJ, levanta-se vários questionamentos sobre as possíveis interpretações que poderiam ser feitas a letra de música em questão. A censora inicia o exame censório indagando se “O título da composição poética do Sr. Augusto Boal e Chico Buarque de Hollanda é denotativo à situação da mulher de Atenas (do passado? Ou do presente?)”<sup>44</sup>. Em seguida faz uma longa descrição sobre qual era o papel das mulheres atenienses do passado.

Vejamos por exclusão, primeiramente, as do passado.

A situação histórica da mulher ateniense do passado não é exemplo para exortações, a não ser que os autores hajam se filiado ao Women’s Lib ou Womem Lib’s e considerem as atuais naquela mesma situação, cousa fora de cogitação. A mulher ateniense, da burguesia, era praticamente reclusa, um objeto não político, de obediência cega ao pai ou marido, senhora do lar exclusivamente. Objeto sexual (nisto os autores/ deixam entrever) naquela sociedade patriarcal. Não esqueçamos porém, as sacerdotisas com seus poderes oculares (Hera em Delfos, Olimpia etc); as musas mitológicas e seus templos, a par das prostitutas e galantes senhoras frequentadas por filósofos, ricos mercadores, gerais etc. Com a evolução das cidades e aparecimento da aristocracia as figuras femininas foram se evidenciando e os costumes afrouxando. A descrição dos autores, nos versos, porém, nos mostram um relacionamento homem/mulher na época num sentido violento de bacanal dionisíaco. Bem verdade que os havia, tanto na decadência (mais romana que grega) em razão do culto mitológico aos deuses. O culto ao deus vinhateiro foi sabidamente incorporado aos oficiais a fim de se exercer

<sup>42</sup> Cf. Anexo A, p. 94.

<sup>43</sup> A FLOR DA PELE: Chico Buarque vol.1. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>44</sup> DUARTE, Marina de A. Brum. Parecer. 19 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

melhor contrôle. Julgamos então, com este diminuto apanhado ter esclarecido que: NÃO HÁ O QUE CONCLAMAR PARA A MULHER ATUAL A HISTÓRICA POSIÇÃO FEMININA DA MULHER ATENIENSE<sup>45</sup>.

A técnica de censura inicia seu exame afirmando que “A situação histórica da mulher ateniense do passado não é exemplo para exortações”, ao mesmo tempo em que discorda que as mulheres à época vivessem naquela mesma situação. Apontando ainda que os autores, Chico Buarque e Augusto Boal, só poderiam discordar do seu pensamento caso estes tivessem se filiado ao Women’s Lib<sup>46</sup>, “cousa [que para ela, estava] fora de cogitação”. Visto que, após fazer uma descrição explicativa de como era o cotidiano e as sociabilidades entre homens e mulheres na Atenas do passado, para a censora, ficara claro de que não havia, portanto, “O QUE CONCLAMAR PARA A MULHER ATUAL A HISTÓRICA POSIÇÃO FEMININA DA MULHER ATENIENSE”. Restaria então interrogar:

E quanto à atual?

Aqui então há a nosso ver a denotação. Com a atual política grega do afastamento da ditadura militar, tão comentada pelos meios de comunicação de massa, houve uma grande participação feminina, inclusive da artista grega refugiada em Paris, Mercoulis ou Mercouri carregada em triunfo após a vitória. Esta artista incentivou as alas femininas ao processo revolucionário na deposição dos generais.

INFERE-SE

Houve um pretexto histórico falsamente conotativo para a denotação presente contra a nossa situação miliar<sup>47</sup>.

A censora então recorre à questão de que a Grécia vivia, naquele momento histórico, uma ditadura militar que assolara o país nas décadas de 1960 e 1970, e que teve a atriz e cantora grega, Melina Mercouri, como uma forte ativista política, contrária a repressão militar que afligia seu país. A atriz ganhou respaldo, à época, especialmente do público feminino, tanto na Grécia como no restante do mundo, pois muitas mulheres se inspiraram em Mercouri que, logo após o fim da ditadura grega, tornou-se membro do Parlamento grego, e anos depois foi a primeira mulher a ser Ministra da Cultura naquele país. Sendo assim, Marina de A. Brum Duarte, técnica de censura, atentou para uma possível pretensão, por parte dos

<sup>45</sup> DUARTE, Marina de A. Brum. Parecer. 19 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>46</sup> Movimentos da segunda onda feminista, ocorrido entre as décadas de 1960 à 1980, que visavam uma maior liberdade feminina, especialmente no que diz respeito a sua sexualidade.

<sup>47</sup> DUARTE, Marina de A. Brum. Parecer. 19 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

compositores da canção *Mulheres de Atenas*, em comparar a ditadura grega com “a nossa situação miliar” de então. O que, para ela, seria um grave equívoco.

A censora finaliza o seu exame censório dando então o seu parecer acerca da música em análise.

Sente-se, perfeitamente, uma lacuna intencional na equiparação feminina de hoje, para ontem, propositada, mas apreciavelmente atualizante (sic) na **esfera política**. [...] Pelas razões expostas, somos pelo veto, s.m.j. desta chefia. Enquadramos a poesia em o Art. 41 Alíneas “g” e “h” do Regulamento de Censura no que se refere o Dec. 20.493 de 24 de Janeiro de 1946<sup>48</sup>. [grifo nosso]

Observamos que, no seu comentário censório final, a técnica de censura acaba vetando integralmente a canção *Mulheres de Atenas*. O que nos surpreende é que, mesmo tendo realizado uma extensa análise da letra de música e tendo ainda compreendido que a mesma possui uma referência clara à condição feminina do presente e do passado, acaba enquadrando-a na “esfera política”. Pois, ao fazer uso das Alíneas “g” e “h” do Art. 41 do Decreto 20.493 de 24 de Janeiro de 1946, para firmar o seu parecer, a censora acaba afirmando que a canção fere, “a dignidade ou o interesse”<sup>49</sup> nacional e induz “ao desprestígio das forças armadas”<sup>50</sup>.

A música *Mulheres de Atenas* acaba passando ainda pelo crivo de outras duas técnicas de censura do mesmo SCDP do Rio de Janeiro. São elas, Selma Chaves e Odette Martins Lanziotti, que emitem juntas um único parecer censório, onde, brevemente, optam pela interdição da letra em exame, “Por considerarmos apologia ao relacionamento homem e mulher em comportamento decadente naquela época na Grecia”<sup>51</sup>.

Em 23 de Julho, ainda em 1976, o advogado da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, João Carlos Muller Chaves, representante legal de Chico Buarque, mandara um

<sup>48</sup> DUARTE, Marina de A. Brum. Parecer. 19 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>49</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 41. Alínea “g”. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 23 jun.2013.

<sup>50</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 41. Alínea “h”. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 23 jun.2013.

<sup>51</sup> CHAVES, Selma; LANZIOTTI, Odette Martins. Parecer. 24 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque2.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

requerimento endereçado à Divisão de Censura de Diversões Públicas, pedindo o reexame para obtenção de liberação da composição musical *Mulheres de Atenas*. Para tanto, enviou, anexa ao requerimento, às cópias da letra de música, assim como também uma fita cassete com a gravação da canção.

Quatro dias após o recurso ser enviado por Muller Chaves, a DCDP avalia à letra de música *Mulheres de Atenas*, emitindo um novo parecer. Nele, as censoras Cleusa Maria Ferreira Barros e Creusa Vieira Cabral atestam que,

Feito o exame da letra musical em questão em grau de recurso, concluímos:  
 1 – não existe agressão  
 2 – não chega a ser um protesto  
 3 – inexistente a conotação de subversão  
 4 – não critica a ordem pública nem as autoridades e seus agentes.  
 a – faz uma crítica sutil ao contexto social de maneira satírica e implicitamente ao Movimento Feminista mundial;  
 b – enfoca a antiga condição social da mulher ateniense[...]  
 Em nenhum momento a composição musical, ora reexaminada, dirige ou materializa um regime ou governo como objeto de suas críticas; Também, não apresenta conotação político-ideológica, nem se lhe deixa transparecer finalidade de incitamento ou crítica velada. Pelo exposto, sugerimos, s.m.j., que esta composição seja liberada, por não apresentar nenhuma implicação de ordem censória<sup>52</sup>.

Percebemos na trama discursiva que atravessa os relatos censórios à música *Mulheres de Atenas*, a busca constante pela vontade de verdade nos discursos das censoras. É perceptível em suas falas o que enuncia Michel Foucault, quando afirma que a vontade de verdade se apoia sob um suporte institucional<sup>53</sup>, que, no caso, aparecia como sendo o Departamento de Censura das Diversões Públicas. Dessa maneira, após quase dois meses de espera, de envio e reenvio de requerimentos e pedidos de reanálises, Chico Buarque e Augusto Boal tiveram sua canção liberada para compor a peça teatral *Mulheres de Atenas*, e que, em seguida, entraria no disco *Meus Caros Amigos*, de Chico Buarque.

#### **Faixa 8: “Hoje é o dia da caça e do caçador”**

*Vou armado de dentes e coragem  
 Vou morder sua carne selvagem*

Chico Buarque – **Caçador**

<sup>52</sup> BARROS, Cleusa Maria Ferreira; CABRAL, Creusa Vieira. Parecer. 27 jul. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque3.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

<sup>53</sup> FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996. p. 17.

No ano de 1972, Chico Buarque, que já havia compostos diversas trilhas sonoras para filmes, é convidado pelo cineasta Carlos Diegues, para escrever e musicar canções para o seu filme *Quando o Carnaval Chegar*. Assim, Chico Buarque compõe a canção *Caçada*<sup>54</sup>. Mas, a sua participação não ficou restrita apenas na trilha sonora, o cantor participou ainda da escrita do roteiro, assim como também, integrou, juntamente com as cantoras Nara Leão e Maria Bethânia, o elenco de atores do filme<sup>55</sup>.

Antes que fosse estreado, o filme *Quando o carnaval chegar* a letra da música *Caçada* foi encaminhada para avaliação censória no SCDP do Rio de Janeiro, onde acabou sofrendo veto. Odette Martins Lanziotti, técnica de censura, expôs, no seu parecer, referente à música em questão, que, “O eixo da letra é puramente erótico razão porque aprovo para execução somente em recinto fechado, com a improbidade para menores de 18 anos, salvo melhor juízo”<sup>56</sup>. Percebe-se com isso que, a canção acabou não sofrendo uma censura completa, como também, não ocorreram cortes diretos em palavras e/ou versos específicos da composição. Contudo, a censora indica a faixa etária que poderia consumir aquele tipo de música, que, para ela, estaria carregada de conteúdo erótico.

Ao liberar sua execução apenas para ambientes onde pessoas com menores de 18 anos não pudessem frequentar, a censora aponta para algo já mencionado no *Lado A* deste trabalho, onde abordamos a “preocupação” e o “cuidado” que o Estado brasileiro, durante a Ditadura civil-militar, neste caso específico compreendido pelos técnicos de censura, tiveram para com a juventude à época.

Nesse sentido, devemos refletir sobre o porquê deste “zelo” direcionado pontualmente aos jovens. Recordamos, então, a partir de leituras que tratam sobre os comportamentos e (des)comportamentos juvenis nas décadas de 1960 à 1980<sup>57</sup>, que o mundo passava por bruscas rupturas quanto ao modo de ser e agir em sociedade. Os jovens brasileiros, obviamente, não

<sup>54</sup> Cf. Anexo A, p. 96.

<sup>55</sup> CHICO BUARQUE: **Obra** - Cinema: Quando o carnaval chegar. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

<sup>56</sup> LANZIOTTI, Odette Martins. Parecer. abr. 1972, Guanabara. In: **Processo de censura da música “Caçada”**, de Chico Buarque. DCDP/Censura Prévia/Música.

<sup>57</sup> Para mais leituras a respeito, ver: BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. **Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970**. 2011. 188 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. 2013. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. 2006. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; SILVA, Paulo Ricardo Muniz. **Cajuína e Coca-Cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980**. 2013. 135 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

ficaram de fora dessas mudanças que abrangiam múltiplos aspectos da vida das pessoas, acabando assim, contestando padrões pré-estabelecidos no país.

O corpo passou a ser, durante essas décadas, a maior arma utilizada pelos jovens para romper com esses padrões, seja pelos diferentes usos feitos do cabelo (homens de cabelos grandes, mulheres de cabelos curtos), através de novas maneiras de se vestir (o uso das minissaias), por meio do uso de vários tipos de entorpecentes, ou mesmo quebrando com as antigas formas de se pensar e vivenciar as sexualidades, que ganharam reforço com o advento da pílula anticoncepcional, configurando-se, dessa maneira, como signos emergenciais da pós-modernidade brasileira<sup>58</sup>. E é justamente a sexualidade que é posta como foco central da censura realizada a letra de música *Caçada*, pois a técnica de censura afirma categoricamente que a canção foi proibida de ser divulgada para o público jovem por conta de seu conteúdo erótico. Entende-se, com isso, a tentativa, realizada pelos censores, de “tutela” da juventude, no instante em que estes restringem os locais em que a música teria permissão de ser tocada, direcionando assim o público que poderia ouvi-la.

A composição foi então enviada para reexame, e, em abril de 1972, Chico Buarque recebe um novo parecer de sua música. Realizado pelo censor José Vieira Madeira o parecer censório dizia que

Em exame a letra de Chico Buarque de Holanda, intitulada “Caçada”, de raro valor artístico. Além da leitura da letra, visando um estudo mais apurado, foi ouvida a composição, musicada. De início, entendo que **a música não tem qualquer apelo erótico ou pornográfico**, situando o autor, a conquista e, posteriormente, a posse de sua “caça”, para dizer, de forma singela, como teve e possuiu uma mulher. Toda a veia poética do autor foi posta a prova nessa composição, que foi procurar em outras palavras, uma definição para aquilo que está na própria Bíblia, qual seja o ato sexual. Se abstrairmos daí, qualquer sentido erótico ou apelo de outro sentido, para um ato biológico que, até em determinados colégios em nosso país, já é ensinado para crianças, temos uma obra musical limpa, uma criação de alto sentido poético<sup>59</sup>. (grifo nosso)

Diferentemente do que consta no parecer da censora Odette Martins Lanzotti, o técnico de censura José Vieira Madeira, ao analisar a letra e fazer escuta de canção musicada, afirma que, “a música [*Caçada*] não tem qualquer apelo erótico ou pornográfico”, pois, segundo o censor, o compositor Chico Buarque apenas faz uma descrição de um ato sexual ocorrido entre homem e mulher, “que está na própria Bíblia”, “um ato biológico” e que já é

<sup>58</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>59</sup> MADEIRA, José Vieira. Parecer. abr. 1972, Guanabara. In: **Processo de censura da música “Caçada”**, de Chico Buarque. DCDP/Censura Prévia/Música.

ensinado para crianças nos colégios, sendo assim, não constaria, em momento algum, nada de cunho erótico que vedasse sua liberação. Porém, ao continuar o exame da letra de música, o técnico de censura faz uma nova ressalva,

[...] Todavia, há que verificar – e aí está a importância de nosso trabalho – que **se trata de uma composição musical destinada a todas as classes, onde há grupos heterogêneos de pensamento e nível intelectual, razão maior para o cuidado** já demonstrado em parecer de outro colega técnico de censura, ao colocar o assunto a consideração superior. Observando este aspecto, e verificando o problema face a nossa legislação censória, sou de opinião – *data venia* – que a composição pode ser liberada, observando-se, contudo, **proibição para execução pública** e, também, liberação especial para “shows”, onde se caracterizará uma restrição etária conveniente. Esta é a minha interpretação do problema, dentro do que me é dado opinar [...] <sup>60</sup>.  
(grifos nossos)

Nesse trecho acima observamos uma nova “preocupação” para com a divulgação da canção. O censor José Vieira Madeira aponta que, por ser “destinada a todas as classes”, a liberação da composição *Caçada*, sem nenhuma restrição, seria um grande risco, visto que, ainda sob sua óptica, as classes sociais são compostas por “grupos heterogêneos de pensamento e nível intelectual”, por isso deve-se ter cautela. Propõe assim que a canção seja liberada com restrições de locais para execução.

É interessante salientarmos que, conforme afirma a historiadora Cecília Riquino Heredia<sup>61</sup>, essa ideia de pensar as classes sociais como “grupos heterogêneos” e que, o seu “pensamento e nível intelectual” estariam diretamente ligados ao seu nível financeiro, fez com que os censores tomassem para si a “missão” de “tutela” das classes populares. Essa foi uma marca registrada nas censuras realizadas durante o Estado Novo, e que pouco se vê presente em pareceres censórios, referentes às letras de música, durante o regime civil-militar, geralmente mais voltados a “tutela” da juventude, como apontamos anteriormente.

José Vieira Madeira finaliza o seu exame censório propondo

[...] a liberação deste trabalho criador de Chico Buarque de Holanda, visto, por outro lado, não tornar dispare a decisão que se for tomar, pois, por equidade, a letra poderia ser liberada se a douta chefia assim o entender, de vez que, **outras há sendo tocadas em emissoras de rádio**, sem as características de qualidade do trabalho em exame, **com apêlos puros de erotismo, coisa que, em nenhum momento notei nas entrelinhas do trabalho examinado**, restringindo o autor a dar ao tema, um tom até certo ponto sublime, tornando-o poético ao transpô-lo para uma caça e a posterior

<sup>60</sup> MADEIRA, José Vieira. Parecer. abr. 1972, Guanabara. In: **Processo de censura da música “Caçada”**, de Chico Buarque. DCDP/Censura Prévia/Música.

<sup>61</sup> HEREDIA, Cecília Riquino. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). **ANAI**S do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH – RN – Natal, Julho de 2013.

integração do caçador e o caçado através do ato de procriação. É este o nosso parecer<sup>62</sup>. (grifos nossos)

O censor acaba por liberar, mesmo que com restrição para execução pública, à música *Caçada*, ressaltando que outras canções, que já foram liberadas, e que estão “sendo tocadas em emissoras de rádio”, apresentam em suas letras “apêlos puros de erotismo”, o que diferencia, para o técnico de censura, da canção ora em exame.

### **Faixa 9: “Chico canta: Calabar”**

*Vamos ceder enfim à tentação  
Das nossas bocas cruas  
E mergulhas no poço escuro de nós duas*

Chico Buarque – **Bárbara**

Ao longo de sua trajetória artística, além de cantor e compositor, Chico Buarque também se arriscara na produção de peças teatrais, dentre elas: *Calabar, o elogio da traição*, em parceria com o cineasta Ruy Guerra e direção de Fernando Peixoto. Pensada e escrita ainda no final de 1972, a peça musical “relativiza a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que ele preferiu tomar partido ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa”<sup>63</sup>, fazendo-se com isso uma clara alusão aos militares que abandonaram as forças armadas após o golpe civil-militar e passaram a lutar pela redemocratização do Brasil. A peça *Calabar* referenciava, especialmente, a figura de Carlos Lamarca, único militar que fora oficialmente desertado do exército brasileiro durante a ditadura civil-militar, tido então como traidor, quando, em 1969, integrou-se ao grupo guerrilheiro Vanguarda Armada Revolucionária (VAR). Anos depois, em entrevista à jornalista Regina Zappa, Chico Buarque afirmou que na peça “a ideia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável [...] era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época”<sup>64</sup>.

Em abril de 1973, a peça finalizada é enviada, dentro do previsto, para uma primeira avaliação censória, na seção teatral da DCDP. Segundo Chico Buarque, “Existia uma censura, nós mandamos a peça pra censura, e a peça foi aprovada... então, vamos montar o espetáculo! Aí aquela história, montamos o espetáculo, e aí a censura que teria que aprovar a montagem

<sup>62</sup> MADEIRA, José Vieira. Parecer. abr. 1972, Guanabara. In: **Processo de censura da música “Caçada”**, de Chico Buarque. DCDP/Censura Prévia/Música.

<sup>63</sup> CHICO BUARQUE: **Obra** - Teatro: Calabar. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

<sup>64</sup> ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**: para todos. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. 197. p. 192.

não foi aprovar [...]”<sup>65</sup>. No dia marcado pela censura prévia para assistir ao ensaio geral da peça, os técnicos de censura não compareceram ao teatro. Com isso, a peça não podia ser exibida, sem antes ter o parecer de liberação expedido pela DCDP. “Foram três meses de expectativa e, em 20 de outubro de 1974, o general Antônio Bandeira, da Polícia Federal, sem motivo aparente, proibiu a peça, proibiu o nome Calabar e, como se não bastasse, ainda proibiu que a proibição fosse divulgada”<sup>66</sup>. *Calabar* só seria liberada pela censura seis anos mais tarde, em 1980, com uma nova montagem foi finalmente estreada em São Paulo.

Como a peça teatral *Calabar, o elogio da traição* era um musical, os seus produtores, Chico Buarque e Ruy Guerra, queriam então lançar um disco com algumas canções que faziam parte da trilha sonora da peça. João Carlos Muller Chaves, advogado da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, representante legal de Chico Buarque, encaminha, em 29 de agosto de 1973, onze letras de música<sup>67</sup> que compunham a trilha sonora da peça para exame censório na DCDP. Praticamente todas as canções sofreram algum tipo de corte, veto censório completo em sua letra ou teve sua divulgação restrita para determinados locais.

No exame censório referente às músicas *Tatuagem*<sup>68</sup>, *Fado Tropical*<sup>69</sup>, *Cala a boca, Bárbara*<sup>70</sup>, *Não existe pecado ao sul do Equador*<sup>71</sup>, *Fortaleza*<sup>72</sup>, *Cobra de vidro*<sup>73</sup>, *Tira as mãos de mim*<sup>74</sup> e *Vence na vida quem diz sim*<sup>75</sup>, a técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcante dá o seu parecer, onde sugere que,

[...] não seja permitida sua gravação para divulgação irrestrita, e sim, apenas, para ambiente fechado com acesso a público maior de 18 anos. Isso porque, **todas elas são capazes de confundir um público imaturo**, com mensagens em que a malícia sexual se incorpora a um significado político ou a imagens representativas do país, através de uma **linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos**<sup>76</sup>. (grifos nossos)

<sup>65</sup> BASTIDORES: Chico Buarque vol.2. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

<sup>66</sup> CHICO BUARQUE: **Obra** - Teatro: Calabar. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

<sup>67</sup> As onze músicas eram: *Cala a boca, Bárbara, Tatuagem, Ana de Amsterdam, Bárbara, Não existe pecado ao sul do Equador, Boi voador não pode voar, Fado tropical, Tira as mãos de mim, Cobra de vidro, Vence na vida quem diz sim* e *Fortaleza*.

<sup>68</sup> Cf. Anexo A, p. 97.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>74</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>76</sup> CAVALCANTE, Maria Luiza. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Tatuagem, Fado Tropical, Cala a boca, Bárbara, Não existe pecado ao sul do Equador, Fortaleza, Cobra de vidro, Tira as mãos de mim e Vence na vida quem diz sim”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

O exame censório exposto muito se assemelha com o parecer realizado à música *Caçada*, analisado na faixa anterior, visto que ambos trazem a ideia que os censores tinham de possuírem uma espécie de “missão”, ou mesmo de “tutela” para com a juventude. Nesse caso particular, a censora evidencia que os jovens menores de 18 anos não possuem maturidade suficiente para compreenderem as canções postas em análise, carregadas, segundo seu parecer, de “malícia sexual” que “se incorpora a significado político”, daí o grande risco que essa juventude corria e que os técnicos de censura seriam responsáveis de evitar, através da restrição feita a sua gravação e locais de divulgação, sendo necessário, assim como assinala Michel Foucault, aplicar-lhes a interdição, visto que, na ordem discursiva que atravessa o fazer censório no Brasil do período, “longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacífica, [o discurso] fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes”<sup>77</sup>.

É importante destacarmos também o trecho em que a censora Maria Luiza Barroso Cavalcante enfatiza que as letras de música examinadas mesclam “malícia sexual à significados políticos ou a imagens representativas do país, através de uma linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos”. Nota-se, com isso, as implicações que o nome do autor, neste caso particular referindo-se a Chico Buarque, exerce sobre a sua obra, pois, como nos aponta Michel Foucault,

O nome do autor é um nome próprio; ele apresenta os mesmos problemas que ele. [...] O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém, em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição<sup>78</sup>.

Ao dizer que o nome do autor, em muitos casos, “equivale a uma descrição”, Michel Foucault nos leva a refletir sobre o trecho destacado no parecer censório acima: “linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos”, ao passo em que compreendemos que ao examinar as letras de música, os técnicos de censura não faziam uma análise baseada tão somente no que estava ali presente, na composição em si, pois, como fora dito no exame acima, também se levava em conta a autoria da canção, para que assim chegassem a uma decisão final.

<sup>77</sup> FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996. p.

<sup>78</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **Ditos e escritos vol. III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264-298.

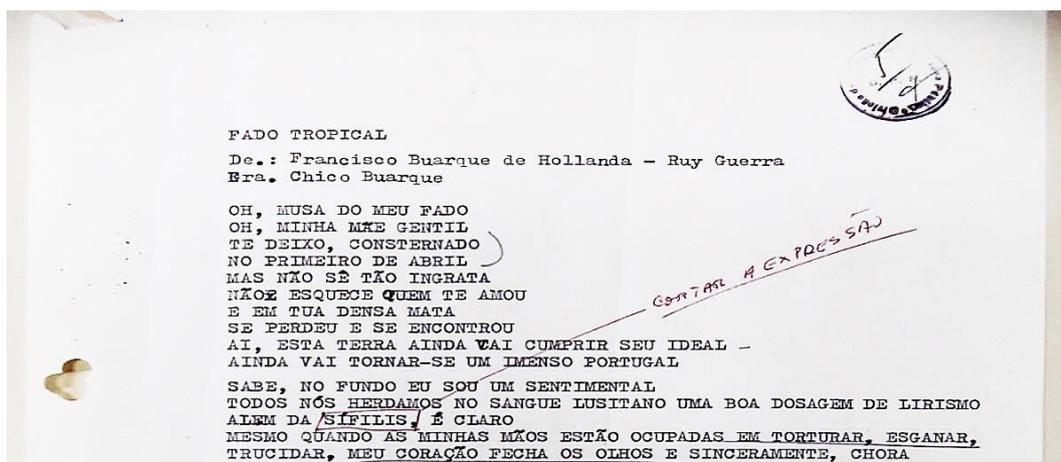
Anexo ao parecer da censora Maria Luiza Barroso Cavalcante, encontra-se um segundo exame realizado as letras de música em questão, este executado por Rogério Nunes, diretor geral da DCDP à época. Nele, o censor diz que

Liberem-se as letras intituladas "Tatuagem", "Tira as mãos de mim", "Fortaleza" e "Cobra de vidro". Devolve as denominadas "Fado Tropical" e "Não existe pecado", **para modificações de trechos inconsistentes. A letra "Ana de Amsterdam", conforme despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente.** Quanto a "Cala boca Bárbara" (sic) deve ser reexaminada<sup>79</sup>. (grifos nossos)

Rogério Nunes acaba assim liberando completamente para gravação e divulgação algumas canções, como *Tatuagem*, *Tira as mãos de mim*, *Fortaleza* e *Cobra de vidro*, ao tempo em que censura integralmente as músicas *Vence na vida quem diz sim* e *Ana de Amsterdam*<sup>80</sup>. O curioso em relação à canção *Ana de Amsterdam*, é que a mesma já havia sido cantada e, conseqüentemente, registrada, em novembro de 1972, ano anterior ao veto, no disco *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, no show da dupla no Teatro Castro Alves, na Bahia.

Quanto às canções *Fado tropical* e *Não existe pecado*, encaminhadas pelo censor “para modificações de trechos [tidos por ele como sendo] inconsistentes”, observamos então a indicação de cortes feitos diretamente em palavras e/ou versos das duas músicas em questão.

Em *Fado tropical*, conforme podemos observar na imagem abaixo referente ao parecer censório de sua letra, o censor grifou, na segunda estrofe, a palavra “sífilis”, onde expôs claramente o que para ele deveria ser feito a ela, ou seja: “cortar a expressão”, para que só assim a canção pudesse ser liberada para divulgação.

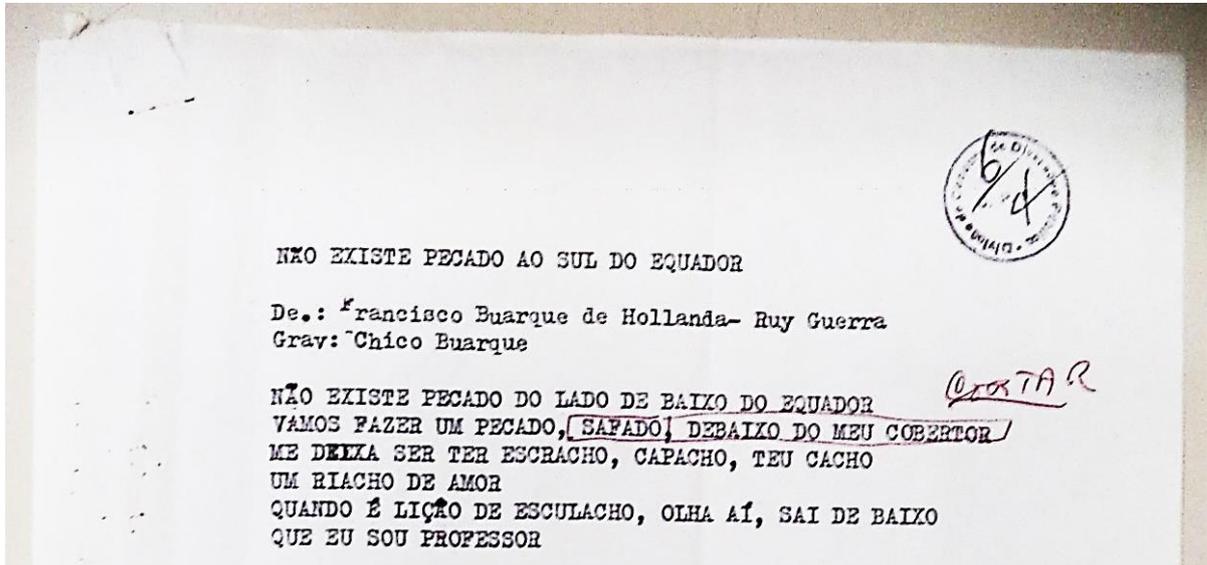


**Imagem 3:** Parecer censório referente a letra de música *Fado tropical*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, de 1973.  
**Fonte:** Arquivo Nacional de Brasília/DCDP/CP/MU

<sup>79</sup> NUNES, Rogério. Parecer. set. 1973, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Tatuagem, Fado Tropical, Cala a boca, Bárbara, Não existe pecado ao sul do Equador, Fortaleza, Cobra de vidro, Tira as mãos de mim e Vence na vida quem diz sim”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

<sup>80</sup> Cf. Anexo A, p. 102.

Já na música *Não existe pecado ao sul do Equador*, o censor marcou, segundo vemos no parecer abaixo, a expressão “safado, debaixo do meu cobertor”, e em seguida escreveu então o seu parecer perante o trecho: “cortar”.



**Imagem 4:** Parecer censório referente a letra de música Não existe pecado ao sul do Equador, de Chico Buarque e Ruy Guerra, de 1973.

**Fonte:** Arquivo Nacional de Brasília/DCDP/CP/UM

Essa prática realizada pelos técnicos de censura, de grifarem e darem assim indicações de cortes e/ou mesmo alterações nas letras de música, era um hábito bastante comum durante a ditadura civil-militar. Como nos relata o próprio compositor Chico Buarque, “Algumas [de suas] músicas foram proibidas completamente [...] Outras foram proibidas em parte, tinham palavras proibidas [...]”<sup>81</sup>, essas interdições e cortes poderiam ou não serem acatados pelos artistas, embora que, a não terem suas exigências obedecidas raramente conseguiriam que a canção fosse liberada.

Ainda em 1973, no final do mês de setembro, com o intuito de ter as canções referentes à trilha sonora da peça *Calabar* liberadas para gravação, o advogado da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, João Carlos Muller Chaves, envia à DCDP o pedido de

- 1) rerepresentar os textos das obras “Fado tropical” e “Não existe pecado ao sul do Equador”, devidamente modificados e cuja liberação requer;
- 2) gravar versão instrumental de “Ana de Amsterdam” e “Vence na vida quem diz sim”, esclarecendo que a primeira será rigorosamente instrumental, e que na segunda apenas um coro repete o título da obra, sem mais nada, o

<sup>81</sup> BASTIDORES: Chico Buarque vol.2. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

que modifica inteiramente o contexto e, entende a requerente, autoriza a gravação;  
3) reiterar seu pedido de que seja liberada *Cala a boca, Bárbara*”<sup>82</sup>.

Percebe-se, assim, que os cortes sugeridos pelo censor Rogério Nunes às letras das músicas *Fado tropical* e *Não existe pecado ao sul do Equador* foram, de fato, acatados pelos compositores das canções, a fim de obterem liberação das mesmas. Solicita-se também a permissão para gravação, mesmo que somente da versão instrumental, das músicas *Ana de Amsterdam* e *Vence na vida quem diz sim*. E, por fim, é lançado um novo pedido de liberação de *Cala a boca, Bárbara*, até então censurada, mesmo que sem definição do motivo da interdição.

Os pedidos feitos para liberação da canção *Cala a boca, Bárbara*, assim como também, para gravação das versões instrumentais de *Ana de Amsterdam* e *Vence na vida quem diz sim*, foram acolhidos pela DCDP, com isso as composições puderam finalmente ser gravadas.

Em parecer censório de 03 de Outubro do corrente ano, referente à canção *Fado tropical*, a técnica de censura Maria Luiza Barroso Cavalcante, diz que

Tendo sido suprida uma **alusão desrespeitosa à raça portuguesa e, conseqüentemente, à brasileira** que se constituía principal impedimento à liberação dessa letra musical, creio que a mesma pode ser liberada sem restrições, considerando também a profundidade do tema e sutileza do significado, que de qualquer modo **só será entendido por público amadurecido**<sup>83</sup>. (grifos nossos)

Para a censora, ao fazer uso do termo “sífilis”, os autores acabaram por “desrespeitar à raça portuguesa e, conseqüentemente, à brasileira” visto que a letra de música fazia referencia direta à Portugal. Ao passo em que, nos versos da composição, é dito que “nós [brasileiros] herdamos do sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo, além da sífilis, é claro” a técnica de censura acaba, então, por compreender que, dizer que “herdou-se a sífilis”, uma doença transmitida através de ato sexual, não seria de bom grado, mesmo porque, ainda sob a visão de Maria Luiza Barroso Cavalcante, o real significado dos versos, da obra em questão, só

<sup>82</sup> MULLER CHAVES, João Carlos. Recurso. set. 1973, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Fado Tropical, Não existe pecado ao Sul do Equador, Ana de Amsterdam, Vence na vida quem diz sim, Cala a Boca, Bárbara”**, de Chico Buarque de Hollanda. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

<sup>83</sup> CAVALCANTE, Maria Luiza Barroso. Parecer. out. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Fado Tropical”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

seria “entendido por [um] público amadurecido”. Com isso, a música vem a ser liberada sem restrições, haja vista que a recomendação de corte fora acatada.

Em se tratando da canção *Não existe pecado ao sul do Equador*, a mesma técnica de censura, Maria Luiza Barroso Cavalcante faz o exame censório, onde diz que, como “Desta letra foi retirado pelo interessado, um verso que comunicava ao restante da música um significado obsceno. Com o conteúdo ora apresentado, pode, portanto, ser liberada sem restrições”<sup>84</sup>. Na primeira versão constava o trecho: “vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor”, vetado pela censura foi então substituído por: “vamos fazer um pecado rasgado, suado a todo vapor”, e pôde então ser gravada.

*Não existe pecado ao sul do Equador* e *Fado tropical* são exemplos de canções que sofreram cortes censórios específicos em suas letras. E que, nos dois casos, estavam diretamente relacionados à censura compreendida aqui como sendo moral.

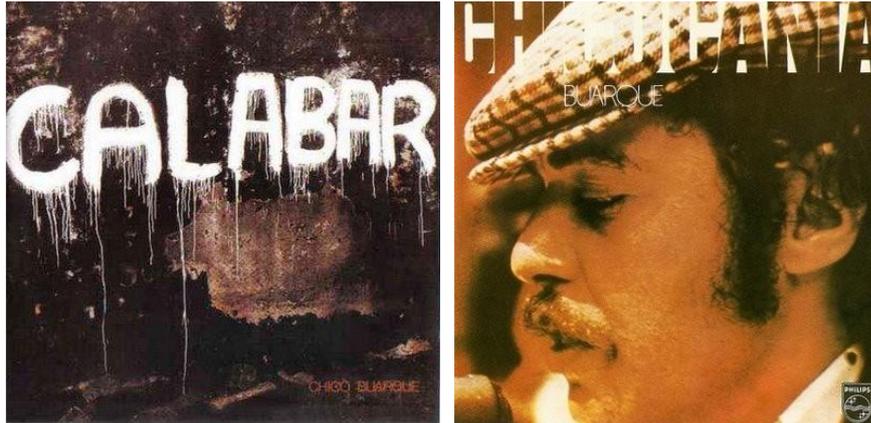
Outra composição censurada por tratar de um tema visto pelos órgãos de censura como sendo contrário a “moral e os bons costumes da família cristã”, ainda da trilha sonora de *Calabar*, foi *Bárbara*<sup>85</sup>. Na peça teatral, a música era cantada por duas personagens femininas: Ana e Bárbara, que retratava em seus versos uma relação homoafetiva entre as duas, ficando ainda mais evidente no trecho onde Ana diz à Bárbara: “Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas/E mergulhar no poço escuro de nós duas”. Algo que não passou despercebido aos olhos dos censores. A canção sofreu então corte censório. Foi solicitado, pela DCDP, a alteração na expressão “nós duas”. Os compositores, Chico Buarque e Ruy Guerra, aceitaram a interdição e acabaram por não fazer nenhuma substituição por outras palavras ao trecho cortado. Chico Buarque conta que chegou “[...] a cantar essa música com Caetano, num show que nós fizemos no Teatro Castro Alves, e [que] foi lançado o [disco] ao vivo. Então ali, pro disco poder sair, onde tinham essas palavras, [e] como era ao vivo, tinha aplausos... pra cobrir essas palavras subia os aplausos de repente. Aplausos falsos”<sup>86</sup>.

Além das censuras feitas as canções relacionadas à trilha sonora da peça *Calabar*, a capa dupla do álbum também sofreu veto.

<sup>84</sup> CAVALCANTE, Maria Luiza Barroso. Parecer. out. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Não existe pecado ao sul do Equador”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU/CX 644.

<sup>85</sup> Cf. Anexo A, p. 103.

<sup>86</sup> BASTIDORES: Chico Buarque vol.2. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.



**Imagem 5:** À esquerda, capa do disco *Chico canta Calabar* (censurada) e à direita, capa do disco *Chico canta* (liberada).

**Fonte:** 300 Discos importantes da música brasileira.<sup>87</sup>

Segundo Wagner Homem, inicialmente o disco “se chamaria *Chico canta Calabar*. Ela teria o nome interdito pichado num muro e internamente era rica em fotos. A gravadora teve que substituí-la por uma branca, e o título truncado ficou *Chico canta*, o que é no mínimo estranho, já que o que se espera de um cantor é que cante”<sup>88</sup>. As censuras ocorridas à peça teatral, a trilha sonora e ainda a capa do disco de Calabar foram, como podemos perceber, múltiplas e longas, chegando mesmo a ser considerada como o maior embate censório ocorrido entre DCDP e artista durante a Ditadura civil-militar.

#### **Faixa 10: “Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor”**

*Carlos amava Dora que amava Pedro que amava Lia que amava Léa que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha.*

Chico Buarque – **Flor da Idade**

Outra peça teatral escrita por Chico Buarque foi *Gota d’água*. A peça, escrita em parceria com Paulo Pontes, foi pensada a partir de um projeto de Oduvaldo Viana Filho, e teve, na sua primeira montagem, a atriz Bibi Ferreira como personagem principal. A peça foi estreada em 1975, sob direção geral de Gianni Ratto. Porém, antes de ser encenada, uma das músicas que compunham sua trilha sonora passou por um longo processo censório até

<sup>87</sup> Disponível em: <<http://300discos.wordpress.com/2010/05/22/ln09-chico-buarque-calabar-ou-chico-canta-1973/>>. Acesso em: 18. jan. 2014.

<sup>88</sup> HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009, p. 110.

conseguir ser liberada para gravação. A música em questão chama-se *Flor da idade*<sup>89</sup>, de Chico Buarque, que também seria incluída, no mesmo ano, na trilha sonora do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, do diretor Hugo Carvana<sup>90</sup>, para o qual fora, de fato, composta.

*Flor da idade* foi encaminhada para avaliação censória ainda no ano de 1973, quando foi composta. Como aponta Humberto Werneck, “Era imprevisível o que aconteceria a uma canção enviada à Polícia Federal — e todas, evidentemente, tinham que passar por lá. Quase sempre era preciso argumentar e negociar com os censores. No caso de Chico, isso era feito através dos advogados da gravadora [...]”<sup>91</sup>. Foram realizadas diversas negociações durante os anos de 1973 à 1975, até que, finalmente, a música conseguiu liberação para gravação e comercialização.

Em 28 de Junho de 1973 é gerado o primeiro parecer acerca da letra da canção *Flor da idade*. Em documentação relativa ao caso, não se é possível identificar o censor que proferiu tal parecer, onde se afirma que a canção possui “Letra de conteúdo erótico-exibicionista; sexualidade gritante e viciosa, com refrão cheio de duplicidade de sentido, inclusive político”<sup>92</sup>. O argumento do censor é de que a composição deveria ser censurada por trazer, em sua letra, teor “erótico” e com “duplicidade de sentido”, justificativa que irá se repetir em quase todos os pareceres seguintes.

No exame censório, realizado em agosto do mesmo ano, também por censor desconhecido, consta, baseado na trama do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, o enredo da canção e a conclusão dada pelo censor sobre a letra avaliada. Nela, ele nos diz que,

A música na sua primeira parte trata da experiência sexual de rapazes com Maria. É **um canto ao desabrochar sexual normal de jovem normal**. A segunda parte nomeia os vários casos de amor. À primeira vista esta 2ª parte apresenta uma série de amores que vai até ao **homossexualismo, incesto**, uma verdadeira cadeia de amores que nos dá uma ideia de que a música descreve em resumo as tramas e enredo do filme. Como trilha sonora de filme que contara em cenas o dito em versos, não vemos porque barrar<sup>93</sup>.  
(grifos nossos)

Notamos, então, que o censor divide a música em duas partes, onde, para ele, a primeira trata de “um canto ao desabrochar sexual normal de jovem normal”, visto assim

<sup>89</sup> Cf. Anexo A, p. 104.

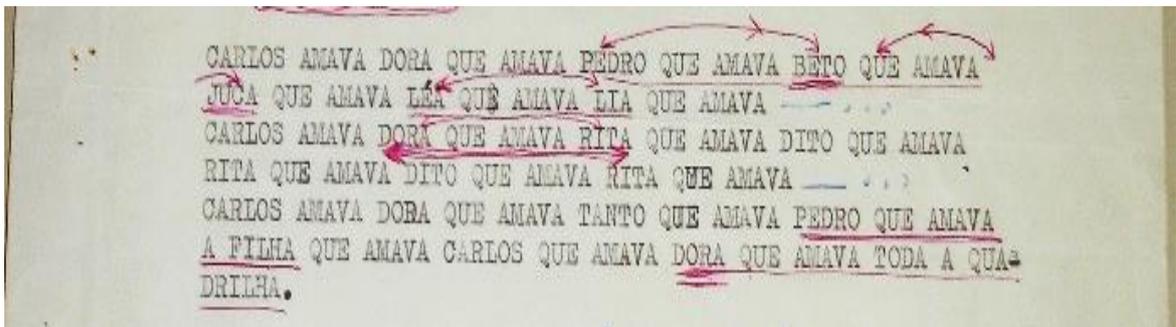
<sup>90</sup> CHICO BUARQUE: **Obra** - Teatro: Gota d’água. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 16. fev. 2014.

<sup>91</sup> WERNECK, Humberto. **Chico Buarque: Letra e Música**, vol. 1. Companhia das Letras: 1989.

<sup>92</sup> CENSOR desconhecido. Parecer. jun. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>93</sup> CENSOR desconhecido. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

porque sua letra conta as experiências sexuais de Maria (personagem principal do filme), com vários rapazes, sendo tido, pelo censor, como algo “normal”. Porém, a segunda parte contém trechos que “causaram estranhamento” ao censor, pois fogem a regra dos atos sexuais e/ou amorosos, ditos por ele, como sendo “normais”. Isto fica claro no trecho do parecer censório onde se lê que, “apresenta uma série de amores que vai até ao homossexualismo, incesto...”, como também ao observarmos a cópia da letra de música *Flor da idade*, que encontra-se anexa ao exame censório em questão, e que, como podemos perceber abaixo, contém marcações, na última estrofe da composição, que ligam palavras as outras, dando com isso possíveis indicações de onde, para o censor, apresentam-se relações homoafetivas, como exemplo nos versos: “Carlos amava Dora que amava Pedro que amava Beto que amava”, “Juca que amava Léa que amava Lia que amava” e “Carlos amava Dora que amava Rita...”. Assim como também podemos verificar marcações no trecho em que se diz: “Pedro que amava a filha”, compreende-se aqui que o destaque fora dado pelo censor por pensar que Chico Buarque, compositor da música, referia-se a uma relação de incesto.



**Imagem 5:** Parecer censório referente a letra de música *Flor da idade*, de Chico Buarque, de 1973.

**Fonte:** Arquivo Nacional de Brasília/DCDP/CP/UM

Mesmo com todas as ressalvas feitas ao texto da música, o censor acaba por liberá-la “Como trilha sonora de filme que contara em cenas o dito em versos, não vemos porque barrar”. Contudo, a liberação é válida apenas para o filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, ficando vetada para gravação comercial em disco.

Em novas avaliações censórias a canção permanece censurada, e as justificativas de interdições são todas voltadas a moralidade, que, de acordo com os censores, estaria em confronto com o “conteúdo erótico” que a composição trazia.

Segundo parecer censório de Rogério Nunes, diretor geral da DCDP à época, “para a trilha sonora do filme que depois de pronto deve vir justamente para a censura, para avaliarmos as devidas improbidades, libero a letra musical de ‘Flor da idade’ neste processo.

Todavia, para gravação comercial insisto com a confiscação inserida neste processo”<sup>94</sup>, ainda pede-se que seja efetuada alterações em alguns de seus versos, e que, só “[...] após feita as alterações à letra, comunico ao órgão de filmagem a sua liberação para o filme”<sup>95</sup>.

Foram feitas então algumas modificações na letra da canção, especialmente na sua última estrofe mostrada acima, o que não garantiu sua liberação por completo, pois, no parecer censório expedido por Graciete Moreno da Silva, a técnica de censura expõe que a letra de *Flor da idade* trata-se de uma “Mensagem negativa – atentatória a moral e bons costumes”<sup>96</sup>, e que, “[...] apresenta em seu contexto, alusões ofensivas a moral e aos bons costumes, razão porque opino pela NÃO LIBERAÇÃO, embora a mesma tenha sofrido modificações visando atenuar sua mensagem, calcada no Dec. 20.493 de 24/01/46, art. 41, letras a. e c”<sup>97</sup>.

O Artigo 41, utilizado pela censora visando respaldar seu parecer, versa sobre os motivos que poderiam levar a “negação de autorização de exibição ou transmissão radiofônica”, no caso específico, das canções. Nas letras “a” e “c” do artigo, conforme citado por Graciete Monero da Silva, consta que, a letra de música poderá ser censurada se: “contiver qualquer ofensa ao decoro público”<sup>98</sup> e/ou “divulgar ou induzir aos maus costumes”<sup>99</sup>. Percebe-se assim, uma censura referente à “defesa” dos valores morais da sociedade brasileira.

Já em exame censório emitido por Maria Luiza Barroso Cavalcante, a técnica de censura libera a canção, com restrição para “divulgação apenas em ambientes com acesso a maiores de idade”, pois, de acordo com a sua avaliação,

As primeiras aventuras sexuais de um jovem é o tema desta letra musical. As alusões não chegam a serem imorais, portanto não creio que caberia enquadrá-la em caso de interdição. No entanto, não é de bom alvitre liberá-la sem restrições, pois as **implicações ao ponto de vista moral, atingem**

<sup>94</sup> NUNES, Rogério. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>95</sup> NUNES, Rogério. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>96</sup> SILVA, Graciete Moreno da. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>97</sup> SILVA, Graciete Moreno da. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>98</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 41. Alínea “a”. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 25 jan.2014.

<sup>99</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 41. Alínea “c”. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 25 jan.2013.

**diretamente o menor.** Minha sugestão é que seja liberada para divulgação apenas em ambientes com acesso a maiores de idade<sup>100</sup>. (grifo nosso)

Mesmo considerando que, na letra de música “as alusões não chegam a serem imorais”, a censora acaba por proibir o acesso do seu conteúdo a menores de idade, afirmando existir, categoricamente, “implicações ao ponto de vista moral [que] atingem diretamente o menor”. Verifica-se mais uma vez a ideia de “tutela” dos censores para com os jovens à época.

Após finalizadas as avaliações censórias, o censor F. V. de Azevedo Netto dá o último despacho do ano de 1973, a respeito de *Flor da idade*.

[...] o Sr. Diretor determinou a devolução para modificações das partes que ensejavam implicações de ordem censória. Cumpridas as exigências da direção da DCDP, o interessado pede reexame da letra musical em questão [...] Procedido o reexame, um técnico pediu não liberação, enquanto outro opinou pela aprovação, desde que fosse pra recinto fechado e condicionado o ingresso a maiores de dezoito (18) anos [...]. Ao apreciar a matéria, o Sr. Diretor ratifica o seu despacho anterior, no sentido de só liberar para o filme, já citado, negando, todavia, para gravação. [...]. Senhor Chefe, tendo a letra em causa sido examinada repetidas vezes e não obtendo aprovação por parte desta DCDP, mesmo porque, sábia e coerentemente, não iria liberar uma gravação com impropriedade, uma vez que, fatalmente, perderia o controle, sugiro, smj, a adoção das seguintes providencias:

1. Manutenção do veto à letra de musical “FLOR DA IDADE” de Chico Buarque de Holanda, para gravação comercial;
2. Expedição de ofício ao interessado, informando o contido no item precedente, é de caráter definitivo, não comportando, conseqüentemente, nova apreciação;
3. Ofício ao SCDP/GB cientificando decisão da DCDP<sup>101</sup>.

Com isso, a letra da música *Flor da idade* fecha o ano com permissão de execução apenas na trilha sonora do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, ficando vetada para gravação e divulgação comercial, e ainda estava proibida de ser encaminhado um novo recurso que visasse sua liberação pela DCDP.

Passados seis meses do último despacho acerca da composição, em 21 de Maio de 1974, João Carlos Muller Chaves, advogado da Companhia Brasileira de Discos Phonogram, remete à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) um novo pedido de apreciação da canção *Flor da idade* e também da música *Vai trabalhar Vagabundo*, ambas de Chico Buarque. Contudo, o parecer deliberado pela técnica de censura Geralda de Macedo Coelho, mais uma vez, veta a gravação das composições. Conforme sua avaliação censória,

<sup>100</sup> CAVALCANTE, Maria Luiza Barroso. Parecer. set. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>101</sup> AZEVEDO NETTO, F. V. de. Parecer. set. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

Sensualidade, erotismo, críticas negativas às instituições sociais e à própria sociedade, além de desestímulo ao trabalhador na sua faina diária, são os aspectos abordados nas presentes obras. Considerando que tais mensagens serão divulgadas através da **música, o mais poderoso meio de comunicação social**, proponho a **NÃO LIBERAÇÃO** das letras musicais<sup>102</sup>. (grifo nosso)

A análise que a técnica de censura faz acerca da letra da canção *Flor da idade*, não se diferencia muito das que já foram realizadas nos processos anteriores, visto que, a censora evidencia existir na obra, uma conotação sexual e erótica. A novidade que surge nesse parecer censório é quando Geralda de Macedo Coelho considera que, como “tais mensagens serão divulgadas através da música, o mais poderoso meio de comunicação social, proponho a **NÃO LIBERAÇÃO** das letras musicais”. Com isso, a censora nos repassa a ideia de que, ao se examinar os variados conteúdos artísticos que chegavam à DCDP, os censores levavam em conta não apenas o que constava nas suas matérias, nos seus objetos, como também, avaliavam a forma pela qual determinado assunto seria então divulgado, no intuito de estabelecer assim os critérios de interdição ou aprovação daquela composição.

Para a censora, a música era vista à época como “o mais poderoso meio de comunicação social”, e em se tratando de MPB, Marcos Napolitano nos aponta que isso ocorria por conta desse tipo específico de música ter atingido “[...] franjas de um público bastante popular, sobretudo ao longo dos anos 70, [...] pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica. [E que,] o momento inicial desse processo [...] foram os programas musicais vinculados pela televisão: o Fino da Bossa e os Festivais”<sup>103</sup>, entende-se com isso o grande “risco” que ocorreria caso uma determinada canção fosse liberada para divulgação, caso constasse na mesma mensagem contrária ao que prezava o regime vigente, visto que, como vimos acima, a música era um meio bastante rápido e amplo de propagação.

Em exame censório referente às canções *Vai Trabalhar Vagabundo* e *Flor da Idade*, realizado por Maria Celia da Costa Reichert, a técnica de censura diz que,

Constarei ao examinar as letras musicais em questão que o autor usa de linguagem tendenciosa para transmitir ao público sua mensagem. [...] **Flor da idade é uma exaltação a prostituta**. Dada as implicações existentes que

<sup>102</sup> COELHO, Geralda de Macedo. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Flor da idade” e “Vai Trabalhar Vagabundo”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>103</sup> NAPOLITANO. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 120.

são contrárias as normas legais, sugiro a NÃO LIBERAÇÃO das letras examinadas<sup>104</sup>. (grifo nosso)

No parecer acima, vemos uma nítida censura de cunho moral que pode ser notada, pontualmente, no trecho onde a censora ressalta que “Flor da idade é uma exaltação a prostituta”, pois, como já foi mencionado anteriormente, a canção trata de relações amorosas e/ou sexuais ocorridas entre alguns rapazes e Maria (personagem principal do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*). Logo, relacionamos a “exaltação a prostituta”, dita pela censora, como uma crítica ao comportamento “errôneo” de Maria, visando, assim, destacar que a música *Flor da Idade* apresentava uma conduta feminina que contrariava os padrões morais vigentes à época, pois uma mulher que mantivesse relações com vários homens não seria considerada “digna” em um contexto onde a sexualidade feminina ainda era tida como tabu. Dessa forma, a técnica de censura, se utiliza de seu lugar institucionalizado e de um aparato legalizador de sua ação, a lei, para caracterizar o comportamento feminino presente em *Flor da Idade* como não aceito pela sociedade tradicional.

Corroborando com argumento de Maria Celia da Costa Reichert, exposto no exame censório tratado acima, o técnico de censura Dalmo Paixão também veta a canção *Flor da idade*, “[...] por manifestar radical crítica à instituição familiar, através da forma irreverente e quixotesca”<sup>105</sup>.

Após encaminhamento de todos estes pareceres censórios contrários à liberação integral da composição de Chico Buarque, conclui-se mais um ano de tentativas frustradas. Novas negociações só seriam realizadas em junho do ano seguinte, quando João Carlos Muller envia novo pedido de reexame, visando obter liberação definitiva da *canção Flor da idade*. Junto ao requerimento habitual contendo as três cópias da referida letra de música, encaminha-se também a gravação da canção feita em show no Canecão e em anexo envia-se um texto onde o cantor Chico Buarque dá “esclarecimentos” acerca do conteúdo da canção.

Caro João Carlos,

Um pequeno esclarecimento sobre a minha canção “Flor da Idade” talvez lhe seja útil junto à Censura. Como sabemos, a interdição da música se deve ao seu trecho final, o da quadrilha. Cabe explicar o seguinte: “Flor da Idade” foi composta, e liberada, para o filme “Vai trabalhar, vagabundo” e ilustra uma cena em que o protagonista, após longa ausência, vai ao encontro de seus parentes e amigos de infância. A canção ainda volta no encerramento do

<sup>104</sup> REICHERT, Maria Celia da Costa. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Flor da idade” e “Vai Trabalhar Vagabundo”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>105</sup> PAIXÃO, Dalmo. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Flor da idade” e “Vai Trabalhar Vagabundo”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

filme, quando todas as personagens, homens, mulheres, velhos e crianças tomam um bonde e se despedem do público. Pensei num tema muito alegre e ao mesmo tempo nostálgico da infância e da adolescência, da flor da idade. Foi assim que recorri à famosa “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade”: João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos. Teresa para convento, Raimundo morreu de desastre. Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história. Parafrazeando o poeta, troquei os nomes das personagens sem me preocupar com a formação de casais menino/menina, pois não se tratava de namoro, mas de uma cena de confraternização geral, uma festa ingênua numa vila de subúrbio carioca. Portanto, jamais imaginei que pudesse encontrar referências a homossexualismo ou incesto (Pedro amava a filha) naqueles versos. Como também não vejo nenhuma conotação sexual na quadrilha de Drummond. Indo mais longe, consultei o completíssimo dicionário Caldas Aulete, onde **o verbete “amar” (14 linhas) não traz qualquer alusão a sexo** (há sexo em “fazer amor”, mas nem “fazer amor” existe de fato em nosso idioma; é galicismo). No Caldas Aulete vemos **“amar” como “sentir amor ou ternura por, ter afeição, dedicação, devoção, ou querer bem a: Amar os filhos. Amar a pátria. Amar a Deus”, etc.** Como eu amo particularmente esta canção, amaria que você tentasse mais uma vez sua liberação. Um abraço”<sup>106</sup>. (grifos nosso)

Chico Buarque inicia o texto afirmando saber que os motivos que levaram sua canção a ser interditada estavam diretamente ligados a sua última estrofe, com isso, o cantor explica que a compôs para o filme *Vai Trabalhar Vagabundo* e descreve então as cenas onde a música aparece, com o intuito de assim “justificar” o porquê de referenciar o poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade. Afirma também que, “troquei os nomes das personagens sem me preocupar com a formação de casais menino/menina, pois não se tratava de namoro, mas de uma cena de confraternização geral, uma festa ingênua numa vila de subúrbio carioca”, sem pensar “que pudesse encontrar referências a homossexualismo ou incesto (Pedro amava a filha) naqueles versos”. Para complementar sua defesa recorre ao “completíssimo dicionário Caldas Aulete” onde busca os significados que o verbo “amar”, tão utilizado na canção, possui. Assim, nos traz várias definições para o uso do termo, onde em nenhuma delas se faz “qualquer alusão a sexo”, como fora mencionado em vários pareceres censórios que vetaram *Flor da idade*.

Ao encaminhar esse “esclarecimento” acerca do conteúdo de sua música, Chico Buarque buscava conseguir aprovação total para gravação e divulgação de *Flor da idade*. Esse texto foi então uma *tática* empregada pelo artista afim de driblar as *estratégias* emitidas pelos órgãos de censura. Muitas dessas *táticas*, aplicadas pelos artistas durante o regime civil-militar, deram certo, *Flor da idade* é um exemplo disso, pois, após remeter o texto de

<sup>106</sup> HOLLANDA, Chico Buarque de. Requerimento. abr. 1975, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

“esclarecimento” para a DCDP, os censores Tabajara F. de Santana Ramos e J. Camelier liberaram integralmente a letra de música, como pode ser percebido no exame censório:

Procedemos ao reexame da letra musical acima nomeada, o que se processou com a audição da fita magnética. [...] Lemos, atentamente, as cartas que acompanham “Flor da Idade”. [...] Sugerimos a liberação da letra, por entendermos não existir na mesma a mínima conotação com o incesto, o homossexualismo ou qualquer outra incidência contra a moral e os bons costumes.[...] É o nosso parecer<sup>107</sup>.

Após vários anos de avaliações censórias negativas, a canção *Flor da idade* conseguiu sua liberação por completo. E, no ano de 1975, fez parte da trilha sonora da peça teatral *Gota d'água*, do filme *Vai Trabalhar Vagabundo*, assim como também pôde ser cantada em vários shows e eventos realizados por Chico Buarque, sendo inclusa no disco *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*.

#### **Faixa 11: “Só a bailarina que não tem”**

*Reparando bem, todo mundo tem pentelho  
Só a bailarina que não tem*

Chico Buarque – **Ciranda da bailarina**

*Ciranda da bailarina*<sup>108</sup> foi composta por Chico Buarque em parceria com Edu Lobo, sob encomenda de Naum Alves de Souza, para trilha sonora do balé *O grande Circo Místico*. A letra de música, endereçada à DCDP, passou por um processo censório, e em setembro de 1982, a técnica de censura Terezinha de Jesus Braga, expõe, em seu parecer que,

[...] O vocábulo “pentelho”, empregado na composição dos últimos versos da “Ciranda da Bailarina”, é assim definido por A.B. de Holanda Ferreira: “chulo: cada um dos pêlos que cobre o púbis”. Tendo em vista as disposições do Dec. 20 493/46, em seu art. 77, opinamos pela não liberação do texto musical ora analisado<sup>109</sup>. (grifo nosso)

A censora recorre ao dicionário com o intuito de indicar a definição do termo “pentelho”, que aparece na última estrofe da canção, onde se diz que, a palavra “pentelho” significa “cada um dos pêlos que cobre o púbis”. A partir dessa noção, Teresinha de Jesus

<sup>107</sup> RAMOS, Tabajara F. de Santana e CAMELIER, J. Parecer. jul. 1975, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>108</sup> Cf. Anexo A, p. 104.

<sup>109</sup> BRAGA, Terezinha de Jesus. Parecer. set. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

Braga utiliza-se do Art. 77 do Dec. 20.493/46, para censurar a letra de música, pois, segundo o artigo mencionado, “Fica proibido a irradiação de trechos musicais cantadas em linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições”<sup>110</sup>.

Em exame censório expedido por Maria Lívia Fortaleza, a censora utiliza-se dos mesmos recursos empregados no parecer analisado anteriormente, buscando no dicionário e no Artigo já mencionado, ratificar o seu veto à *Ciranda da bailarina*. A técnica de censura avalia que,

A composição lítero-musical em referência, é chocante pela **linguagem vulgar** empregada. Quanto ao termo “pentelho”, significa: “(chulo) pêlo que cobre o púbis – conforme registra Aurelio Buarque de Hollanda Ferreira e Silveira Bueno. Por ferir os preceitos do art. 41, alínea “a”, art. 77 do regulamento aprovado pelo Dec. 20493/46, bem como, os arts. 1º e 7º do Dec. – Lei nº 1.077/70, sugerimos a NÃO LIBERAÇÃO do mencionado texto [...]”<sup>111</sup>. (grifo nosso)

Por entender que a letra de música em exame “é chocante pela linguagem vulgar empregada”, a censora recorre também ao Decreto-Lei nº 1.077/70, que versa sobre as censuras prévias, apontando os seus Artigos 1º e 7º, onde dizem, respectivamente, que, “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”<sup>112</sup> e que “A proibição contida no artigo 1º deste Decreto-lei aplica-se as diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão”<sup>113</sup>, censurando assim a canção.

No processo censório, referente à música *Ciranda da bailarina*, outros dois pareceres são emitidos. Em 1º de outubro, a técnica de censura Ivolyce Lemes de Andrade, evidencia que,

A composição musical acima referenciada, **prima em proporcionar ao ouvinte uma largueza de vulgaridades**, onde o autor, expressa com bastante desenvoltura o termo pornográfico “pentelho”, contribuindo, tão-somente, para que a música se constitua em **matéria desaconselhável ao**

<sup>110</sup> BRASIL. Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 77. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 18 fev.2014.

<sup>111</sup> FORTALEZA, Maria Lívia. Parecer. out. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>112</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077/70 de 26 de Janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, §8, parte final, da Constituição Federativa do Brail. Art. 1º. Disponível em: <<http://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI100782,61044-Integra+do+decretolei+107770+baixado+pelo+general+Medici+que>>. Acessado em 18 fev.2014.

<sup>113</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077/70 de 26 de Janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, §8, parte final, da Constituição Federativa do Brail. Art. 7º. Disponível em: <<http://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI100782,61044-Integra+do+decretolei+107770+baixado+pelo+general+Medici+que>>. Acessado em 18 fev.2014.

**público em geral.** Apoiados em documento legal, Dec. 20483/46, alínea a do Art. 41, recomendamos o veto<sup>114</sup>. (grifos nosso)

Novamente a palavra “pentelho” é tida como alvo central da censura empregada à canção ora em exame, por, conforme fora dito pela técnica de censura, se referir a um “termo pornográfico”, “desaconselhável ao público em geral”. Essa ideia muito se assemelha com a proferida pela censora Maria Celia da Costa Reichert, que, em exame censório, expôs que, “[...] A composição possui em seus versos o termo “pentelho”, que é considerado inadequado à boa educação do povo[...]”<sup>115</sup>. As duas censoras concluíram assim que o conteúdo de *Ciranda da bailarina* era vulgar, nocivo ao público em geral, acabaram então vetando a letra de música, “em defesa da moral e dos bons costumes da família brasileira”.

No mês seguinte ao veto, o advogado da Som Livre, gravadora a qual Chico Buarque havia firmado contrato, encaminha à Solange Hernandez, Diretora da DCDP à época, um pedido de reavaliação, a fim de liberação para gravação e divulgação comercial, da canção *Ciranda da bailarina*, afirmando que a mesma teria sido modificada por seus autores. Assim, no dia 17 de novembro de 1982, a censora Ivonete Maria de Oliveira Farias, emite seu parecer censório, acerca da letra de música, onde afirma que,

Verificamos que o impedimento criado pela utilização do termo “pentelho”, inadequado para as execuções irrestritas, cessou desde que foi suprimido pelos seus autores, na composição ora examinada. Em contrapartida, esta supressão ocasiona somente uma quebra de rima, retirando-lhe o **sentido malicioso**, uma vez que, pela própria construção, o verso assume significado específico e não altera a essência do conteúdo. Pelo exposto, opinamos pela liberação da letra musical supramencionada<sup>116</sup>. (grifo nosso)

Após a retirada do termo “pentelho”, que tanto incomodou a censura por, conforme fora apontado pelos censores, remeter a canção a um “sentido malicioso”, *Ciranda da bailarina* foi liberada integralmente, compondo a trilha sonora do balé *O grande circo místico*, para o qual fora encomendada.

Através dos exames censórios observados, é possível perceber uma multiplicidade de sentidos atribuídos às canções de Chico Buarque de Hollanda. Tomando a perspectiva de que a verdade seria “um conjunto de procedimentos para regular a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados”, é possível conceber, também, que a verdade

<sup>114</sup> ANDRADE, Ivolve Lemes de. Parecer. out. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>115</sup> REICHERT, Maria Celia da Costa. Parecer. out. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

<sup>116</sup> FARIAS, Ivonete Maria de Oliveira. Parecer. nov. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

“está circularmente ligada a sistemas de poder, que a reproduzem e apóiam, e efeito de poder que ela induz e que a reproduzem”<sup>117</sup>. Constituiriam, dessa maneira, *regimes de verdade*<sup>118</sup>. Regimes de verdade que atuariam pelos meios institucionais para cercear o fazer artístico, de maneira que a produção de Chico Buarque, sob o pretexto de uma “defesa da moral e dos bons costumes da família brasileira cristã” sofreria sérias interdições sob sua prática literária e musical.

---

<sup>117</sup> FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 14.

<sup>118</sup> Ibidem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A censura, principalmente a de diversões públicas, foi uma realidade bastante presente durante a Ditadura civil-militar brasileira ocorrida nos anos de 1964 a 1985, que atingia incisivamente cantores, compositores, cineastas, teatrólogos e outros profissionais a qual o seu trabalho possuía uma relação direta com um público externo. A atuação da censura que visava uma “ação protetora”, ou mesmo de “tutela” para com a sociedade, era respaldada em leis e decretos que tinham por objetivo resguardar a população de conteúdos, tidos pelos censores, como sendo impróprios ou que levassem ao pensamento e/ou modos de comportamentos que fugissem a uma “boa conduta” social, voltada, especificamente, a resguardar os a “moral” e os “bons costumes” da família brasileira cristã.

No Brasil, os diversos tipos de censuras, há muito já eram praticadas por outros governos, bem antes do golpe civil-militar. Percebemos as suas ações, de forma institucionalizada, já durante a República Velha, que teve, desde os seus primórdios, uma ligação direta com os departamentos de polícia, as chamadas *polícias políticas*. No governo de Getúlio Vargas, a utilização da censura, dentre os vários campos de sua atuação, tinha como objetivo e defesa de seu exercício o “desenvolvimento cultural”, pretendendo-se assim, “elevar o grau de erudição da população”. Para que isso ocorresse, exigia-se diploma de formação em curso superior aos que almejassem ocupar os cargos de técnicos de censura, pensava-se que só censores “intelectuais” seriam capazes de selecionar e, a partir daí, aprovar para divulgação apenas aquilo que fosse de interesse ao estado varguista e que proporcionasse à sociedade em geral o aumento de seu capital intelectual, aquilo que, para eles, era visto como sendo de “bom gosto”.

Durante a Ditadura civil-militar, as atuações censórias atingiram caráter mais rígido, principalmente após a instituição do AI-5. A censura de diversões públicas, diferentemente da de imprensa, teve uma maior austeridade já no período compreendido como sendo de abertura política. Muitos artistas foram vítimas de cortes e/ou vetos censórios às suas produções. Chico Buarque, Caetano Veloso, Odair José, Gilberto Gil, entre outros foram alvos da censura durante o regime civil-militar, impedindo-os assim de expressar formas de ser e fazeres artísticos que as suas almas pensantes e efervescentes queriam então revelar.

Chico Buarque, personagem principal da trama aqui narrada, era figura comum nos pareceres censórios expedidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. A *vontade de verdade* presente nos discursos dos censores, por diversas vezes, fazia-se ser inquestionável, frente às maneiras de pensar e de dizer do artista, pois, amparados em um instrumento

legalizador do seu discurso, os censores, a partir de suas interpretações e com base nos preceitos das leis que regulamentavam a censura no Brasil à época, buscavam internalizar para si o papel de “defensores da moral de dos bons costumes da família brasileira cristã”, interpelando, assim, na produção artística de Chico Buarque, que muitas vezes, após ter suas canções vetadas, teve que explicar o que quisera dizer “verdadeiramente” nas suas composições musicais, com o intuito de conseguir a liberação para divulgação das mesmas.

Com uma maneira singular e tocante, ainda que fosse muitas vezes impedido pelos censores, Chico Buarque conseguiu expressar em suas músicas questões vistas com certa restrição por parte da sociedade da época. A liberdade sexual e a falta dela, as relações homoafetivas, a contestação das condições e dos papéis pré-estabelecidos para homens e mulheres, dentre outras temáticas, eram aspectos recorrentes em suas canções, e que o realçaram como uma importante figura no cenário artístico brasileiro. Os técnicos de censura recebiam suas letras musicais já com um “sinal de alerta”, buscando compreender nas entrelinhas dos versos os variados sentidos que eles poderiam conter, com o propósito de não permitir que conteúdos de “temáticas desviantes”, chegassem à população, focando barrar a propagação das canções principalmente à juventude, compreendidas, pelos agentes da repressão, como sendo alvo fácil de manipulação, abertos a vivenciar novas experiências e comportamentos, que muitas vezes se faziam presentes nas canções de Chico Buarque.

Assim, entre o dito e o não dito, o fazer artístico de Chico Buarque nos auxilia na reflexão acerca das condições históricas de existência de uma época, fortemente presente em sua produção, o que, juntamente com os discursos proferidos pelos censores nos pareceres onde as canções de Chico Buarque foram examinadas, ajudam a elucidar alguns dos questionamentos lançados ainda no início desta pesquisa. Indagávamos sobre os motivos que levaram as letras de música de cunho moral de Chico Buarque a serem censuradas, desejando com isso, compreendermos quais eram os valores pregados pelos agentes da repressão, tidos por eles como valorosos, devendo então permanecerem intactos. A partir das leituras realizadas nas obras que versam sobre o período do regime civil-militar, juntamente com as análises feitas aos conteúdos das letras de música de Chico Buarque que sofreram censura moral e dos discursos contidos nos seus respectivos exames censórios, podemos, então, concluir que os valores morais defendidos, tutelados e resguardados pela censura vigente, que afirmavam ser aceitos e seguidos de bom grado pela família brasileira cristã, eram, de fato, valores conservadores, patriarcais, machistas, homofóbicos e reacionários.

## REFERÊNCIAS E FONTES

### a) Artigos, Livros e Capítulos de Livros

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: Música popular cafona e Ditadura militar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CAROCHA, Maika Lois. “Pelos versos das canções”: censura e música no regime militar brasileiro. **ANAIS**. ‘Usos do Passado’ - XII Encontro Regional de História, ANPUH-RJ, 2006.

\_\_\_\_\_. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, Editora UFPR, 2006 p. 204.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault – por uma história diagnóstica do presente. **História Unisinos**, São Leopoldo, n. 11, v. 3, set/dez 2007. p. 321-329.

\_\_\_\_\_. **Todos os dias de paupéria**: Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CERTEAU, Michel de. Faz com: usos e táticas. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 91-106.

D’ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org.). **Visões do golpe**: a memória militar de 1964. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

. DREIFUSS, R. A. **1964: A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1981, p.105.

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

\_\_\_\_\_. A pluralidade das censuras e das propagandas da Ditadura. In: \_\_\_\_\_. **O golpe e a Ditadura militar** quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

\_\_\_\_\_. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24. nº 47, 2004, p. 29-60.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996. p.

\_\_\_\_\_. O que é um autor. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e escritos vol. III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264-298.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 38. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GARCIA, Miliandre. Censura no regime militar e militarização das artes. **História: Questões & Debates**, Curitiba, 44, p. 221-229, 2006. Editora UFPR.

HEREDIA Cecília Riquino. A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no Regime Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP – Campinas, setembro de 2012.

\_\_\_\_\_. Com o veto na ponta do lápis: uma análise sobre dinâmicas e processos da censura à canção durante a Ditadura Militar (1964-1985). **ANAIS** do XXVII

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

JUNIOR, Dimas Fernandes Vieira. OUSADIA, CENSURA OU ESPERTEZA: Música brasileira sob o AI-5. In: **ANAIS**, V Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Curitiba, 2006-2007, pp. 171-179.

KUSHNIR, Beatriz. “Na dúvida, a decisão deve ser pelo lápis vermelho”. **ANAIS**. XVI Congresso Internacional de História Oral/Praga, 7 a 11 de julho de 2010.

\_\_\_\_\_. **Cães de Guarda** – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

MASCENAL, Suelany C. Ribeiro. CHICO BUARQUE E MIA COUTO: Um entrelaçamento poético entre conto e canção. **Cadernos Imbondeiro**, João Pessoa, v.1, n.º.1, 2010.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico**: Poesia e política em Chico Buarque. 3º ed. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n.º 47, 2004. p. 105.

\_\_\_\_\_. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência à política e consumo cultural. **ACTAS** del IV Congreso Latino-americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2012.

\_\_\_\_\_. A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70. **ANAIS** do V Congresso Internacional da Associação Internacional para o estudo da música popular. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acessado em 05 Nov.2013.

\_\_\_\_\_. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 120.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Juventude, Cultura e Linguagens na década de sessenta. In: **Do singular ao plural**. Recife: Edições Bagaço, 2006, p.225-236.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Pela moral e os bons costumes: a censura moral de periódicos no regime militar (1964-1985). **ANAIS** do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Severino Sombra, Rio de Janeiro, 2006. p. 9.

SMITH, Anne-Marie. **Um acordo forçado**: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Para uma maior discussão sobre as transformações no campo cultural brasileiro na década de 1960.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque**: Letra e Música, vol. 1. Companhia das Letras: 1989.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**: para todos. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

## b) Dissertações e Teses

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 278 f. Tese. (Doutorado em História Social). Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. **Um formigueiro sobre a grama**: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970. 2011. 188 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos**: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. 2013. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções**: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura militar brasileira (1964-1985). 2007. 127 f. Dissertação. (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam**: teatro e censura na Ditadura militar. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

MARTINS, Jairo Jair. **O Mago Anarquista**. 2007. 80 f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2007.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. **Cajuína e Coca-Cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980.** 2013. 135 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

### c) Decretos e Leis

BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**, de 16 de julho de 1934. Art. 113, item 9. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm)>. Acessado em 20 Mar.2013.

BRASIL. **Decreto nº 14.529, de 09 de Dezembro de 1920.** Dá novo regulamento às casas de diversões e espectáculos públicos. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acessado em 20 Mar.2013.

BRASIL. **Decreto nº 20.493 de 24 de Janeiro de 1946.** Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Art. 1º. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-norma-pe.html>>. Acessado em 20 Mar.2013.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.077/70 de 26 de Janeiro de 1970.** Dispõe sobre a execução do artigo 153, §8, parte final, da Constituição Federativa do Brasil. Art. 1º. Disponível em: <<http://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI100782,61044-Integra+do+decretolei+107770+baixado+pelo+general+Medici+que>>. Acessado em 18 fev.2014.

BRASIL. **Lei nº 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. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acessado em 16.Jan.2014.

BRASIL. Ministério da Casa Civil. **Lei nº 10.406, de 10 de Janeiro de 2002.** Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110406.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm). Acessado em 26 Jan. 2014>. Acessado em: 18 nov. 2013.

### d) Documentos sonoros e Imagens em Movimento

A FLOR DA PELE: Chico Buarque vol.1. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

ANOS DOURADOS: Chico Buarque vol. 2. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

BASTIDORES: Chico Buarque vol.2. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

BUARQUE, Chico. **Paratodos.** São Paulo: RCA Sony, c1993. 1 CD.

RODA VIVA: Chico Buarque vol. 4. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2006. 1 DVD.

VAI PASSAR: Chico Buarque vol. 3. Direção de Roberto de Oliveira. Produção de Vinícius França. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD.

e) **Documentos e outras fontes**

ABRIL COLEÇÕES: **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril, 2010.

ABRIL COLEÇÕES: **Per um Pugno di Samba**. São Paulo: Abril, 2010.

ANDRADE, Ivolyce Lemes de. Parecer. out. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

AZEVEDO NETTO, F. V. de. Parecer. set. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

BARROS, Cleusa Maria Ferreira; CABRAL, Creusa Vieira. Parecer. 27 jul. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal. Disponível em:  
<<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque3.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

BRAGA, Terezinha de Jesus. Parecer. set. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

CAVALCANTE, Maria Luiza Barroso. Parecer. out. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Fado Tropical”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

\_\_\_\_\_. Parecer. out. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Não existe pecado ao sul do Equador”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU/CX 644.

\_\_\_\_\_. Parecer. set. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

\_\_\_\_\_. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Tatuagem, Fado Tropical, Cala a boca, Bárbara, Não existe pecado ao sul do Equador, Fortaleza, Cobra de vidro, Tira as mãos de mim e Vence na vida quem diz sim”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

CENSOR desconhecido. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

CHAVES, Selma; LANZIOTTI, Odette Martins. Parecer. 24 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal. Disponível em:

<<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque2.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

CHICO BUARQUE. **Obra** – Roda Viva: peça em dois atos de Chico Buarque. <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

CHICO BUARQUE: **Obra** - Cinema: Quando o carnaval chegar. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html> >. Acesso em: 27 nov. 2013.

CHICO BUARQUE: **Obra** - Teatro: Calabar. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html> >. Acesso em: 02 fev. 2014.

CHICO BUARQUE: **Obra** - Teatro: Gota d'água. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 16. fev. 2014.

CHICO BUARQUE: **Vida**-anos 50 (1959). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CHICO BUARQUE: **Vida**-anos 60 (1968). Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

COELHO, Geralda de Macedo. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Flor da idade” e “Vai Trabalhar Vagabundo”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

\_\_\_\_\_. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas Vai Trabalhar Vagabundo e Flor da Idade**, de Chico Buarque de Hollanda. DCDP/CP/MU.

DUARTE, Marina de A. Brum. Parecer. 19 mai. 1976. Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Mulheres de Atenas”**, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MulheresdeAtenas-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

FARIAS, Ivonete Maria de Oliveira. Parecer. nov. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

FORTALEZA, Maria Lívia. Parecer. out. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Requerimento. abr. 1975, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

\_\_\_\_\_. apud MULLER, Luiz Eugênio Araújo. Recurso. 30 mar. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

LACERDA, Paulo Leite de. Parecer. 19 abr. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em:

<<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun.

LANZIOTTI, Odette Martins. Parecer. abr. 1972, Guanabara. In: **Processo de censura da música “Caçada”**, de Chico Buarque. DCDP/Censura Prévia/Música.

MADEIRA, José Vieira. Parecer. abr. 1972, Guanabara. In: **Processo de censura da música “Caçada”**, de Chico Buarque. DCDP/Censura Prévia/Música.

MULLER CHAVES, João Carlos. Recurso. set. 1973, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Fado Tropical, Não existe pecado ao Sul do Equador, Ana de Amsterdam, Vence na vida quem diz sim, Cala a Boca, Bárbara”**, de Chico Buarque de Hollanda. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

MULLER, Luiz Eugênio Araújo. Recurso. 30 mar. 1971, Rio de Janeiro. In: **Processo de censura da música “Minha História”**, de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/docs/MinhaHistoria-ChicoBuarque1.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2013.

NUNES, Rogério. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

\_\_\_\_\_. Parecer. set. 1973, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Tatuagem, Fado Tropical, Cala a boca, Bárbara, Não existe pecado ao sul do Equador, Fortaleza, Cobra de vidro, Tira as mãos de mim e Vence na vida quem diz sim”**, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/Censura Prévia/Música/CX 644.

PAIXÃO, Dalmo. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Flor da idade” e “Vai Trabalhar Vagabundo”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

RAMOS, Tabajara F. de Santana e CAMELIER, J. Parecer. jul. 1975, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

REICHERT, Maria Celia da Costa. Parecer. mai. 1974, Brasília. In: **Processo de censura das músicas “Flor da idade” e “Vai Trabalhar Vagabundo”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

\_\_\_\_\_. Parecer. out. 1982, Brasília. In: **Processo de censura da música “Ciranda da bailarina”**, de Chico Buarque e Edu Lobo. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

SILVA, Graciete Moreno da. Parecer. ago. 1973, Brasília. In: **Processo de censura da música “Flor da idade”**, de Chico Buarque. Arquivo Nacional de Brasília. DCDP/CP/MU.

**ANEXOS**

## ANEXO A – LETRAS DE MÚSICAS DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

### **Minha História (Gesù Bambino) Dalla – Palotino – Versão de Chico Buarque/1970**

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar  
 Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar  
 Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente  
 E minha mãe se entregou a esse homem perdidamente, laiá, laiá, laiá, laiá

Ele assim como veio partiu não se sabe prá onde  
 E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe  
 Esperando, parada, pregada na pedra do porto  
 Com seu único velho vestido, cada dia mais curto, laiá, laiá, laiá, laiá

Quando enfim eu nasci, minha mãe embrulhou-me num manto  
 Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo  
 Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher  
 Me ninava cantando cantigas de cabaré, laiá, laiá, laiá, laiá

Minha mãe não tardou alertar toda a vizinhança  
 A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança  
 E não sei bem se por ironia ou se por amor  
 Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor, laiá, laiá, laiá, laiá

Minha história e esse nome que ainda carrego comigo  
 Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo  
 Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz  
 Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá  
 Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz  
 Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá, laiá, laiá

### **MULHERES DE ATENAS Chico Buarque – Augusto Boal / 1976**

Mirem-se no exemplo  
 Das mulheres de Atenas  
 Vivem pros seus maridos  
 Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam  
 Se banham com leite, se arrumam  
 Suas melenas  
 Quando fustigadas não choram  
 Se ajoelham, pedem imploram  
 Mais duras penas; cadenas

Mirem-se no exemplo  
 Das mulheres de Atenas

Sofrem pros seus maridos  
 Poder e força de Atenas

Quando eles embarcam soldados  
 Elas tecem longos bordados  
 Mil quarentenas  
 E quando eles voltam, sedentos  
 Querem arrancar, violentos  
 Carícias plenas, obscenas

Mirem-se no exemplo  
 daquelas mulheres de Atenas  
 Despem-se pros maridos  
 Bravos guerreiros de Atenas

Quando eles se entopem de vinho  
 Costumam buscar um carinho  
 De outras falenas  
 Mas no fim da noite, aos pedaços  
 Quase sempre voltam pros braços  
 De suas pequenas, Helenas

Mirem-se no exemplo  
 daquelas mulheres de Atenas:  
 Geram pros seus maridos  
 Os novos filhos de Atenas

Elas não têm gosto ou vontade  
 Nem defeito, nem qualidade  
 Têm medo apenas  
 Não tem sonhos, só tem presságios  
 O seu homem, mares, naufrágios  
 Lindas sirenas, morenas  
 Mirem-se no exemplo  
 daquelas mulheres de Atenas  
 Temem por seus maridos  
 Heróis e amantes de Atenas

As jovens viúvas marcadas  
 E as gestantes abandonadas  
 Não fazem cenas  
 Vestem-se de negro, se encolhem  
 Se conformam e se recolhem  
 Às suas novenas, serenas

Mirem-se no exemplo  
 daquelas mulheres de Atenas  
 Secam por seus maridos  
 Orgulho e raça de Atenas

**CAÇADA**  
**Chico Buarque/1972**

Não conheço seu nome ou paradeiro  
Adivinho seu rastro e cheiro  
Vou armado de dentes e coragem  
Vou morder sua carne selvagem

Varo a noite sem cochilar, aflito  
Amanheço imitando o seu grito  
Me aproximo rondando a sua toca  
E ao me ver você me provoca

Você canta a sua agonia louca  
Água me borbulha na boca  
Minha presa rugindo sua raça  
Pernas se debatendo e o seu fervor

Hoje é o dia da graça,  
hoje é o dia da caça e do caçador

Eu me espicho no espaço feito um gato  
Pra pegar você, bicho do mato  
Saciar a sua avidez mestiça  
Que ao me ver se encolhe e me atiça

E num mesmo impulso me expulsa e abraça  
Nossas peles grudando de suor

Hoje é o dia da graça,  
hoje é o dia da caça e do caçador

De tocaia fico a espreitar a fera  
Logo dou-lhe o bote certo  
Já conheço seu dorso de gazela  
Cavalo brabo montado em pelo

Dominante, não se desembaraça  
Ofegante, é dona do seu senhor

Hoje é o dia da graça,  
hoje é o dia da caça e do caçador

**TATUAGEM**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra 1972/1973**

Quero ficar no teu corpo  
Feito tatuagem  
Que é pra te dar coragem  
Pra seguir viagem  
Quando a noite vem

E também pra me perpetuar  
Em tua escrava  
Que você pega, esfrega  
Nega, mas não lava

Quero brincar no teu corpo  
Feito bailarina  
Que logo te alucina  
Salta e se ilumina  
Quando a noite vem

E nos músculos exaustos  
Do teu braço  
Repousar frouxa, farta  
Murcha, morta de cansaço

Quero pesar feito cruz  
Nas tuas costas  
Que te retalha em postas  
Mas no fundo gostas  
Quando a noite vem

Quero ser a cicatriz  
Risonha e corrosiva  
Marcada a frio  
Ferro e fogo  
Em carne viva

Corações de mãe, arpões  
Sereias e serpentes  
Que te rabiscam  
O corpo todo  
Mas não sentes

**FADO TROPICAL**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Oh, musa do meu fado,  
 Oh, minha mãe gentil,  
 Te deixo consternado  
 No primeiro abril,

Mas não sê tão ingrata!  
 Não esquece quem te amou  
 E em tua densa mata  
 Se perdeu e se encontrou.  
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo ( além da sífilis, é claro). Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, o meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."

Com avencas na caatinga,  
 Alecrins no canavial,  
 Licores na moringa:  
 Um vinho tropical.  
 E a linda mulata  
 Com rendas do alentejo  
 De quem numa bravata  
 Arrebata um beijo...  
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal!

"Meu coração tem um sereno jeito E as minhas mãos o golpe duro e presto,  
 De tal maneira que, depois de feito, Desencontrado, eu mesmo me contesto.  
 Se trago as mãos distantes do meu peito É que há distância entre intenção e gesto  
 E se o meu coração nas mãos estreito, Me assombra a súbita impressão de incesto.  
 Quando me encontro no calor da luta Ostento a aguda empunhadora à proa, Mas meu peito se desabotoa. E se a sentença se anuncia bruta Mais que depressa a mão cega executa, Pois que senão o coração perdoa".

Guitarras e sanfonas,  
 Jasmins, coqueiros, fontes,  
 Sardinhas, mandioca  
 Num suave azulejo  
 E o rio Amazonas  
 Que corre trás-os-montes  
 E numa pororoca  
 Deságua no Tejo...  
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
 Ainda vai tornar-se um império colonial!  
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal:  
 Ainda vai tornar-se um império colonial!

**CALA A BOCA, BÁRBARA**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Ele sabe dos caminhos dessa minha terra  
 No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu  
 Os meus rios, os meus braços  
 Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra  
 Nas bandeiras, nos lençóis  
 Nas trincheiras, quantos ais, ai

Cala a boca - olha o fogo!  
 Cala a boca - olha a relva!  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara

Ele sabe dos segredos que ninguém ensina  
 Onde guardo o meu prazer, em que pântanos beber  
 As vazantes, as correntes  
 Nos colchões de ferro ele é o meu parceiro  
 Nas campanhas, nos currais  
 Nas entranhas, quantos ais, ai

Cala a boca - olha a noite!  
 Cala a boca - olha o frio!  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara

**NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1973-1974**

Não existe pecado do lado de baixo do equador  
 Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor  
 Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho  
 Um riacho de amor  
 Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo  
 Que eu sou professor

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar  
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá  
 Vê se me usa, me abusa, lambuza  
 Que a tua cafuza  
 Não pode esperar

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar  
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá  
 Vê se esgota, me bota na mesa  
 Que a tua holandesa  
 Não pode esperar

Não existe pecado do lado de baixo do equador  
 Vamos fazer um pecado, rasgado, suado a todo vapor  
 Me deixa ser teu escracho, teu cacho  
 Um riacho de amor  
 Quando é missão de esculacho, olha aí, sai de baixo  
 Que eu sou embaixador

### **FORTALEZA**

**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

A minha tristeza não é feita de angústias  
 A minha tristeza não é feita de angústias  
 A minha surpresa  
 A minha surpresa é só feita de fatos  
 De sangue nos olhos e lama nos sapatos  
 Minha fortaleza  
 Minha fortaleza é de um silêncio infame  
 Bastando a si mesma, retendo o derrame  
 A minha represa

### **COBRA DE VIDRO**

**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Aos quatro cantos o seu corpo  
 Partido  
 Banido  
 Aos quatro ventos os seus quartos  
 Seus cacos  
 De vidro  
 O seu veneno incomodando  
 A tua honra  
 O teu verão  
 Presta atenção

Aos quatro cantos suas tripas  
 De graça  
 De sobra  
 Aos quatro ventos os seus quartos  
 Deus cacos  
 De cobra  
 O seu veneno arruinando  
 A tua filha

A plantação  
Presta atenção

Aos quatro cantos seus ganidos  
Seu grito  
Medonho  
Aos quatro ventos os seus quartos  
Seus cacos  
De sonho  
O seu veneno temperando  
A tua veia  
O teu feijão  
Presta atenção  
Presta atenção  
Presta atenção  
Presta atenção  
Presta atenção

**TIRA AS MÃOS DE MIM**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Ele era mil  
Tu és nenhum  
Na guerra és vil  
Na cama és mocho  
Tira as mãos de mim  
Põe as mãos em mim  
E vê se o fogo dele  
Guardado em mim  
Te incendeia um pouco

Éramos nós  
Estreitos nós  
Enquanto tu  
És laço frouxo  
Tira as mãos de mim  
Põe as mãos em mim  
E vê se a febre dele  
Guardada em mim  
Te contagia um pouco

**VENCE NA VIDA QUEM DIZ SIM**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Vence na vida quem diz sim  
 Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo, diz que sim  
 Torcem mais um pouco, diz que sim  
 Se te dão um soco, diz que sim  
 Se te deixam louco, diz que sim  
 Se te babam no cangote, mordem o decote,  
 Se te alisam com chicote, olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim  
 Vence na vida quem diz sim

Se te jogam lama, diz que sim  
 Pra que tanto drama, diz que sim  
 Te deitam na cama, diz que sim  
 Se te criam fama, diz que sim  
 Se te chamam vagabunda, montam na cacunda  
 Se te largam moribunda, olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim  
 Vence na vida quem diz sim

Se te cobrem de ouro, diz que sim  
 Se te mandam embora, diz que sim  
 Se te puxam o saco, diz que sim  
 Se te xingam a raça, diz que sim  
 Se te incham a barriga de feto e lombriga,  
 Nem por isso compra briga, olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim  
 Vence na vida quem diz sim

**ANA DE AMSTERDAM**  
**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Sou Ana do dique e das docas  
 Da compra, da venda, das trocas de pernas  
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas  
 Sou Ana das loucas  
 Até amanhã  
 Sou Ana  
 Da cama, da cana, fulana, sacana  
 Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano  
 Na esperança de casar

Fiz mil bocas pra Solano  
Fui beijada por Gaspar

Sou Ana de cabo a tenente  
Sou Ana de toda patente, das Índias  
Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada  
Sou Ana, obrigada  
Até amanhã, sou Ana  
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos  
Sou Ana de Amsterdam

Arrisquei muita braçada  
Na esperança de outro mar  
Hoje sou carta marcada  
Hoje sou jogo de azar

Sou Ana de vinte minutos  
Sou Ana da brasa dos brutos na coxa  
Que apaga charutos  
Sou Ana dos dentes rangendo  
E dos olhos enxutos  
Até amanhã, sou Ana  
Das marcas, das macas, da vacas, das pratas  
Sou Ana de Amsterdam

### **BÁRBARA**

**Chico Buarque – Ruy Guerra / 1972-1973**

Bárbara, Bárbara  
Nunca é tarde, nunca é demais  
Onde estou, onde estás  
Meu amor, vem me buscar

O meu destino é caminhar assim  
Desesperada e nua  
Sabendo que no fim da noite serei tua  
Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva  
Acumulando de prazeres teu leito de viúva

Bárbara, Bárbara  
Nunca é tarde, nunca é demais  
Onde estou, onde estás  
Meu amor vem me buscar

Vamos ceder enfim à tentação  
Das nossas bocas cruas  
E mergulhar no poço escuro de nós duas  
Vamos viver agonizando uma paixão vadia  
Maravilhosa e transbordante, como uma hemorragia

Bárbara, Bárbara  
 Nunca é tarde, nunca é demais  
 Onde estou, onde estás  
 Meu amor vem me buscar  
 Bárbara

**FLOR DA IDADE**  
**Chico Buarque – 1973**

A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia  
 Pra ver Maria  
 A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia  
 A porta dela não tem tramela  
 A janela é sem gelosia  
 Nem desconfia  
 Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor  
  
 Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família  
 A armadilha  
 A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua filha  
 Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha  
 Que maravilha  
 Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor  
  
 Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua  
 A gente sua  
 A roupa suja da cuja se lava no meio da rua  
 Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua  
 E continua  
 Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Léa que amava Paulo que amava Juca que  
 amava Dora que amava  
 Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que  
 amava Rita que amava  
 Carlos amava Dora que amava Pedro que amava tanto que amava a filha que amava Carlos  
 que amava Dora que amava toda a quadrilha

**CIRANDA DA BAILARINA**  
**Chico Buarque – Edu Lobo / 1982**

Procurando bem  
 Todo mundo tem pereba  
 Marca de bexiga ou vacina  
 E tem piriri, tem lombriga, tem ameba  
 Só a bailarina que não tem  
 E não tem coceira

Verruga nem frieira  
 Nem falta de maneira  
 Ela não tem

Futucando bem  
 Todo mundo tem piolho  
 Ou tem cheiro de creolina  
 Todo mundo tem um irmão meio zarolho  
 Só a bailarina que não tem  
 Nem unha encardida  
 Nem dente com comida  
 Nem casca de ferida  
 Ela não tem

Não livra ninguém  
 Todo mundo tem remela  
 Quando acorda às seis da matina  
 Teve escarlatina  
 Ou tem febre amarela  
 Só a bailarina que não tem  
 Medo de subir, gente  
 Medo de cair, gente  
 Medo de vertigem  
 Quem não tem

Confessando bem  
 Todo mundo faz pecado  
 Logo assim que a missa termina  
 Todo mundo tem um primeiro namorado  
 Só a bailarina que não tem  
 Sujo atrás da orelha  
 Bigode de groselha  
 Calcinha um pouco velha  
 Ela não tem

O padre também  
 Pode até ficar vermelho  
 Se o vento levanta a batina  
 Reparando bem, todo mundo tem pentelho\*  
 Só a bailarina que não tem  
 Sala sem mobília  
 Goteira na vasilha  
 Problema na família  
 Quem não tem

Procurando bem  
 Todo mundo tem...

## ANEXO B – PARECERES CENSÓRIOS

ANNA (cantando)

Sou Anna do dique e das docas  
 Da compra, da venda, das trocas, das pernas  
 Dos braços, das bôcas, do lixo, dos bichos, das fichas  
 Sou Anna das loucas  
 Até amanhã  
 Sou Anna  
 Da cama, da cana, fulana, sacana  
 Sou Anna de Amsterdam

Eu cruzei um oceano  
 Na esperança de casar  
 Fiz mil bôcas pra Solano  
 Fui beijada por Gaspar

Sou Anna de cabo a tenente  
 Sou Anna de tôda patente das Índias  
 Sou Anna do Oriente, Ocidente, acidente, gelada  
 Sou Anna obrigada  
 Até amanhã  
 Sou Anna  
 Do cabo, do raso, do raso, dos ratos  
 Sou Anna de Amsterdam

Arrisquei muita braçada  
 Na esperança de outro mar  
 Hoje sou carta marcada  
 Hoje sou jôgo de azar

Sou Anna de vinte minutos  
 Sou Anna da brasa dos brutos na côxa  
 Que apaga charutos, sou Anna dos dentes rangendo  
 E dos olhos enxutos  
 Até amanhã  
 Sou Anna  
 Das marcas, das macas, das vacas, das pratas  
 Sou Anna de Amsterdam



24.

PROIBIDA A GRAVAÇÃO  
 COMERCIAL DA LETRA

M. J. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
 DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS



TÍTULO : FADO TROPICAL  
 ESPÉCIE : LETRA MUSICAL  
 CLASSIFICAÇÃO : LIBERAÇÃO SEM RESTRIÇÕES

P A R E C E R *Nº 8631/73*

Tendo sido suprimida uma alusão desrespeitosa à raça portuguesa e, conseqüentemente, à brasileira, que se constituía principal impedimento à liberação dessa letra musical, creio que a mesma pode ser liberada sem restrições, considerando também a profundidade do tema e sutileza do significado, que de qualquer modo só será entendido por público amadurecido.

TÍTULO : NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR  
 ESPÉCIE : LETRA MUSICAL  
 CLASSIFICAÇÃO : LIBERAÇÃO SEM RESTRIÇÕES

P A R E C E R

Desta letra foi retirado pelo interessado um verso, que comunicava ao restante da música um significado obscuro. Com o conteúdo ora apresentado, pode, portanto, ser liberada sem restrições.

BRASÍLIA, 3 de outubro de 1973

*Maria Luiza Barros Cavalcante*  
 MARIA LUIZA BARROS CAVALCANTE



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº 7048/73

Título: FLOR DA IDADE  
 AUTOR: CHICO BUARQUE DE HOLANDA  
 Classificação Etária: NÃO LIBERAÇÃO

Espécie: Letra musical Com cortes: ---  
 Boa Qualidade: --- Livre P/Exportação: ---  
 Dublado: --- Legendado: ---  
 Vedada a Exploração Comercial: ---

Cenas: ---

Época: --- Gênero: Poético (protesto)  
 Linguagem: Comum  
 Tema: Social

Personagem: ---  
 Mensagem: Negativa - atentatória a moral e aos costumes  
 Enredo: Vide conclusão

1 - Cortes:

2 - Conclusão: Letra musical de autoria de Chico Buarque de Holanda, apresentando em seu contexto alusões ofensivas a moral e aos costumes, razão porque opino pela NÃO LIBERAÇÃO, embora a mesma tenha sofrido modificações visando atenuar sua mensagem, calcada no Dec. 20493 de 24/01/46, art. 41, letras a e c.

Brasília, 30 de agosto de 1973

GRACIETE NOBENO DA SILVA  
(Téc. Censura)

DPF-507

FLOR DA IDADE (Do Filme "VA TRABALHAR, VAGABUNDO")

De.: Francisco Buarque de Hollanda  
 Grav.: Chico Buarque

A GENTE FAZ HORA, FAZ FILA NA VILA DO MEIO DIA  
 -PRÁ VER MARIA  
 A GENTE AMOÇA E SÓ SE COÇA E SE ROÇA E SÓ SE VICIA  
 A PORTA DELA NÃO TEM TRAMELA E A JANELA É SEM GELOSIA  
 -NEM DESCONFIA  
 AI, A PRIMEIRA FESTA, A PRIMEIRA PRESTA, O PRIMEIRO AMOR  
 NA HORA CERTA, A CASA ABERTA, O PIJAMA ABERTO, A FAMÍLIA  
 -A ARMADILHA  
 A MESA-POSTA DE PEIXE, DEIXE UM CHEIRINHO DA SUA FILHA  
 ELA VIVE PARADA NO SUCESSO DO RÁDIO DE FILHA  
 -QUE MARAVILHA  
 AI, O PRIMEIRO COPO, O PRIMEIRO CORPO, O PRIMEIRO AMOR  
 VÊ PASSAR ELA QUANDO DANÇA, BALANÇA, AVANÇA E REBUA  
 -A GENTE SUA  
 A ROUPA SUJA DA CUJA SE LAVA NO MEIO DA RUA  
 DESPUDORADA, DADA, A DANADA AGRADA ANDAR SEMINUA  
 -E CONTINUA  
 AI, A PRIMEIRA DAMA, O PRIMEIRO DRAMA, O PRIMEIRO AMOR  
 CARLOS AMAVA DORA QUE AMAVA PEDRO QUE AMAVA BETO QUE AMAVA  
 JUÇA QUE AMAVA LEA QUE AMAVA LIA QUE AMAVA  
 CARLOS AMAVA DORA QUE AMAVA RITA QUE AMAVA DITO QUE AMAVA  
 RITA QUE AMAVA DITO QUE AMAVA RITA QUE AMAVA  
 CARLOS AMAVA DORA QUE AMAVA TANTO QUE AMAVA PEDRO QUE AMAVA  
 A FILHA QUE AMAVA CARLOS QUE AMAVA DORA QUE AMAVA TODA A QUAR-  
 DRILHA.

Apresenta-se vetada pela  
 S.C.D.P. e notadamente vetada pelo  
 D.C.D.P. no Radiograma nº 033 data-  
 do de 3/7/73 e protocolado no S.C.D.P.  
 sob o nº 13696/73 - no S.C.D.P. 5º registro  
 nº 20.998

Em: 17-7-73

May

Rio, 13 de abril de 1975

Caro João Carlos

Um pequeno esclarecimento sobre a minha canção "Flor da Idade" talvez lhe seja útil junto à Censura. Como sabemos, a interdição da música se deve ao seu trecho final, o da quadrilha. Cabe explicar o seguinte: "Flor da Idade" foi composta, e liberada, para o filme "Vai trabalhar, vagabundo" e ilustra uma cena em que o protagonista, ~~xpfx~~ após longa ausência, vai ao encontro de seus parentes e amigos de infância. A canção ainda volta no encerramento do filme, quando todas as personagens, homens, mulheres, velhos e crianças tomam um bonde e se despedem do público. Pensei num tema muito alegre e ao mesmo tempo nostálgico da infância e da adolescência, da flor da idade. Foi assim que recorri à famosa "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade":

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.

João foi para os Estados Unidos. Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre. Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.

Parafraseando o poeta, troquei os nomes das personagens sem me preocupar com a formação de casais menino/menina, pois não se tratava de namoro, mas de uma cena de confraternização geral, uma festa ingênua numa vila de subúrbio carioca. Portanto, jamais imaginei que se pudesse encontrar referências a homossexualismo ou incesto (Pedro amava a filha) naqueles versos. Como também não vejo nenhuma conotação sexual na quadrilha de Drummond. Indo mais longe, consultei o completíssimo dicionário Caldas Aulete, onde o verbete "amar" (14 linhas) não traz qualquer alusão a sexo (há sexo em "fazer amor", mas nem "fazer amor" existe de fato em nosso idioma; é galicismo). No Caldas Aulete vemos "amar" como "sentir amor ou ternura por, ter afeição, dedicação, devoção, ou querer bem a: Amar os filhos. Amar a pátria. Amar a Deus", etc.

Como eu amo particularmente esta canção, amaria que você tentasse mais uma vez sua liberação. Um abraço,

*Cláudio Soares*

P.S. Transcrevo o trecho final de "Flor da Idade":

Carlos amava Dora que amava Lia que amava Lêa que amava Paulo  
que amava Juca que amava Dora que amava  
Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita  
que amava Dito que amava Rita que amava  
Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que amava a  
filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1369 / 82

TÍTULO: "CIRANDA DA BAILARINA"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: N/ LIBERAÇÃO

AUTORES: Edu Lobo e Chico Buarque

(Proc. nº 10 693/82-SR/RJ)

"Reparando bem, todo mundo tem pentelho  
Só a bailarina que não tem".

O vocábulo "pentelho", empregado na composição dos últimos versos da "Ciranda da Bailarina", é assim definido por A.B. de Holanda Ferreira: "chulo: cada um dos pêlos que cobrem o púbis".

Tendo em vista as disposições do Dec. 20 493/46, em seu art. 77, opinamos pela não liberação do texto musical ora analisado.

Brasília, 29 de setembro de 1982.

*Emp. Guap.*  
Técnicinha de Jesus Cristo  
Técnica de Censura  
mat. 2.417.316



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1388 / 82

TÍTULO: "CIRANDA DA BAILARINA"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

AUTORIA: EDU LOBO e CHICO BUARQUE

A composição musical acima referendada, prima em proporcionar ao ouvinte uma largueza de vulgaridades, onde o autor, expressa com bastante desenvoltura o termo pornográfico "pentelho", contribuindo, tão-somente, para que a música se constitua em matéria desaconselhável ao público em geral.

Apoiados em documento legal, Dec. 20493/46, alínea a do Art. 41, recomendamos o veto.

Brasília, 01 de outubro de 1982.

*Alencar*  
Juiz de Direito  
Técnica de Censura  
Mat. 2.415.764

