



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – FASA

NATÁLIA LAMBERT

RA: 2031452/9

CHAME O LADRÃO

O que não tem censura nem nunca terá

Brasília

2006



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – FASA

NATÁLIA LAMBERT

RA: 2031452/9

CHAME O LADRÃO

O que não tem censura nem nunca terá

Monografia apresentada ao Centro Universitário de Brasília,
como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Sérgio Euclides de Souza.

Brasília

2006

CHAME O LADRÃO

O que não tem censura nem nunca terá

Monografia apresentada ao Centro Universitário de Brasília,
como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Brasília, 08 de junho de 2006

APROVADO EM

BANCA EXAMINADORA

Prof. Sérgio Euclides de Souza
Centro Universitário de Brasília

Prof. Severino Francisco
Centro Universitário de Brasília

Prof. Sérgio Maggio
Convidado

Agradeço à minha família, pela ajuda e inspiração. Aos meus amigos, pelo apoio. Ao meu orientador, Sérgio Euclides, pela paciência e confiança. Ao meu marido, pela compreensão e incentivo. E a todos que me apoiaram para a conclusão deste trabalho.

*Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio
Pedindo para eu cantar*

(Chico Buarque. *Agora falando sério*)

Construção

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
(Chico Buarque. *Construção*)

As vitrines	07
É tão simples.....	08
Cordão.....	09
1 – <i>O que será</i>	11
1.1 – A cidade dos artistas.....	12
1.2 – Meu refrão	13
1.2.1 – Cara da cara	14
1.2.2 – Bárbara	15
1.2.2.1 – CALA a boca, BÁRbara.....	16
1.3 – Folhetins	17
1.4 – Bom conselho.....	18
2 – Linha de montagem	
2.1 – Apesar de você	20
2.1.1 – Cálice	24
3 – Minha história	26
3.1 – Homenagem ao malandro	27
3.1.1 – Deus lhe pague	29
3.2 – Na carreira	30
3.2.1 – Minha canção	31
3.2.2 – Tempo e artista	32
3.2.3 – Uma palavra	33
3.2.4 – Hollywood	33
4 – Vai levando	35
4.1 – Assentamento.....	36
5 – Estação derradeira	37
5.1 – A voz do dono e o dono da voz	40
5.2 – De todas as maneiras	43
6 – Agora falando sério.....	45
7 – Almanaque.....	47
8 – Anexos.....	49

As vitrines

Na galeria
 Cada clarão
 É como um dia depois de outro dia
 Abrindo um salão
 Passas em exposição
 Passas sem ver teu vigia
 Catando a poesia
 Que entornas no chão
 (Chico Buarque. *As vitrines*)

Ilustração I – Foto de Chico Buarque.....	11
Ilustração II – Capa do LP Chico Buarque de Hollanda n. 4.....	14
Ilustração III – Capa do LP Chico canta “Calabar”	15
Ilustração IV – Foto de Chico Buarque na Passeata dos Cem Mil.....	20
Ilustração V – Foto de Chico Buarque	26
Ilustrações VI e VII – Intimações	30
Ilustrações VIII – Foto de Chico Buarque	35
Ilustrações IX – Foto de Chico Buarque	37
Ilustração X – Anúncio do show	38
Ilustração XI – Cartão do CCC a Chico	43
Ilustração XII – Foto de Chico Buarque	45

É tão simples

Do verbo amar.
Amarei aquele que chegou
Pra não partir jamais
Partiu
Agora eu quero mais
(Chico Buarque. *É tão simples*)

Com este trabalho, pretendo mostrar como eram as relações entre a censura e os artistas no período da censura militar no Brasil. Por meio de uma adaptação do argumento do sociólogo Renato Ortiz, que afirma que na ditadura militar a censura não se exercia sobre as formas de arte, mas em relação às obras específicas, formulei a questão: a censura incidia sobre a especificidade da obra ou sobre o artista? Com uma pesquisa focada no artista Chico Buarque de Hollanda e em sua obra, tento me aproximar de uma resposta para a questão. A análise foi baseada em depoimentos, biografias e na cobertura dedicada ao lançamento dos discos *Chico Buarque de Hollanda n.4* (1970) e *Chico canta "Calabar"* (1974), nos jornais *Jornal do Brasil* e *Folha de S.Paulo*.

Cordão

Ninguém
 Ninguém vai me ver sofrer
 Ninguém vai me surpreender
 Na noite da solidão
 Pois quem
 Tiver nada pra perder
 Vai formar comigo o imenso cordão [...]
 Ninguém vai me acorrentar
 Enquanto eu puder cantar
 Enquanto eu puder sorrir
 (Chico Buarque. *Cordão*)

Neste trabalho, pretendo verificar como agia a censura em relação aos trabalhos culturais durante o período da ditadura militar brasileira (1964-1985). Para isso, irei analisar argumentos e opiniões de pessoas envolvidas com o processo de censura à arte.

Primeiro, fiz uma adaptação do argumento do sociólogo Renato Ortiz, que afirma que na ditadura a censura não se exercia sobre as formas de arte, mas em relação às obras específicas. Dentro desse argumento, fiz a seguinte pergunta: a censura incidia sobre a especificidade da obra ou sobre o artista? E a partir daí, escolhi um artista – Chico Buarque de Hollanda – para analisar a cobertura de determinados jornais dedicada ao lançamento de obras específicas do artista.

O trabalho está dividido em seis capítulos. No primeiro capítulo, *O que será*, falo um pouco sobre o que pretendo com este trabalho. Explico os motivos da escolha do artista, das obras, dos jornais e qual é a importância deste estudo para o mundo acadêmico.

No segundo capítulo, *Linha de montagem*, faço uma breve explanação sobre contexto histórico da análise. Comento como foi o período da ditadura militar no Brasil e as mudanças que ela acarretou na vida dos artistas brasileiros.

O capítulo *Minha história* serve para dar ao leitor uma breve noção sobre a vida e obra de Chico Buarque de Hollanda. Conto um pouco da vida pessoal do artista, comento suas visões relacionadas à política e destaco as atuações como artista brasileiro, dentro da música popular brasileira, do teatro, da literatura e do cinema.

No *Vai levando*, explico os métodos que utilizei para alcançar as respostas desejadas. De que forma me organizei para concluir as pesquisas e quão eficazes elas foram para se chegar ao objetivo final.

No quinto capítulo, *Estação derradeira*, comento todos os resultados obtidos nas pesquisas feitas no *Jornal do Brasil* e na *Folha de S.Paulo* sobre a cobertura do

lançamento das obras escolhidas. Apresento as formas encontradas de censura que incidia sobre a obra e sobre o artista.

E, finalmente, no sexto capítulo, chego a uma conclusão sobre o tema em questão. Será que os censores se preocupavam mais com a obra ou com o artista?

1 - O que será



O que será que será
 Que andam suspirando pelas alcovas
 Que andam sussurrando em versos e trovas
 Que andam combinando no breu das tocas
 Que anda nas cabeças, anda nas bocas
 Que andam acendendo velas nos becos
 Que estão falando alto pelos botecos
 Que gritam nos mercados, que com certeza
 Está na natureza, será que será
 O que não tem certeza nem nunca terá
 O que não tem concerto nem nunca terá
 O que não tem tamanho
 (Chico Buarque. *O que será*)

Neste trabalho, pretendo contrastar argumentos e opiniões de pessoas envolvidas com o período da ditadura militar brasileira (1964-1985) no processo de censura à arte.

A definição do tema se deu por meio de uma adaptação do argumento do sociólogo e professor Renato Ortiz no livro *A moderna tradição brasileira*, onde afirma que na ditadura a censura não se exercia sobre as formas de arte, mas em relação às obras específicas. Estas sim eram censuradas quando não estavam de acordo com a vontade de quem estava no poder.

Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 1999, p. 114)

Fiz uma adaptação deste argumento formulando a pergunta: a censura incidia sobre a especificidade da obra ou sobre o artista produtor? Essa curiosidade veio à tona por sempre ouvir comentários de que censores perseguiram artistas específicos, e que muitas vezes obras que não contrariavam o regime vigente não eram aprovadas simplesmente por causa dessa “perseguição”.

A intenção é analisar o comportamento cultural e jornalístico durante um período específico da história brasileira. Como o tema em questão é muito amplo e o material existente sobre o assunto é heterogêneo, optei por restringir a pesquisa a um artista específico, a obras particulares desse artista, lançadas em um período determinado, e a cobertura que dois jornais de referência nacional, um paulista e um carioca, dedicaram ao lançamento dessas obras.

1.1 – A cidade dos artistas

Ser artista
 Na cidade
 É comer um fiapo
 É vestir um farrapo
 É ficar à vontade
 É vagar pela noite
 É ser um vaga-lume
 É catar uma guimba
 É tomar uma pinga
 É pintar um tapume
 É não ser quase nada
 É não ter documento
 Até que o rapa te pega
 Te dobra, te amassa
 E te joga lá dentro
 (Chico Buarque. *A cidade dos artistas*)

Para obter bons resultados, percebi que seria importante a escolha de algum artista que tivesse atravessado diversas situações de censura na época, e que tivesse uma posição clara em relação à pergunta em questão. Escolhi Francisco Buarque de Hollanda, artista brasileiro de destaque que chamou atenção da sociedade pelos embates com a censura. Ele se opunha claramente ao regime e usava arte para enfrentar o momento. Segundo Fernando de Barros e Silva no livro *Chico Buarque*, Chico foi o nome da MPB dos anos 70 que ficou mais marcado pelo enfrentamento ao regime. “O que lhe acarretaria um transtorno adicional – inversão do primeiro: ser carimbado como ‘compositor de protesto nº 1’ do país e se ver freqüentemente cobrado por isso” (SILVA, 2004, p. 69).

Chico tanto acreditava que a censura o perseguia que inventou pseudônimos para assinar algumas de suas composições, em tentativas bem sucedidas de driblar a censura. Em entrevista à Geraldo Leite, na Rádio Eldorado no ano de 1989, Chico lembra a questão de seu nome estar visado.

Eu senti que a barra estava pesada e aí falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou. As três primeiras músicas que eu mandei, onde assinava como Julinho da Adelaide, passaram. Se fossem com o meu nome, provavelmente, não passariam. (LEITE, Rádio Eldorado¹)

Chico não foi um manifestante contra a ditadura que foi às ruas com armas nas mãos. A única forma de manifesto público que Chico participou foi da Passeata dos Cem Mil, feita no Rio de Janeiro, no dia 26 de junho de 1968. Ele tinha outra forma de se opor a situação: a palavra. Para isso, a usava na forma escrita, falada, declamada, interpretada. Segundo o teólogo e escritor Frei Betto:

¹ Geraldo Leite. Disponível em www.chicobuarque.com.br. Acesso em 20/03/2006.

Chico é todo ele palavra. Esse é o seu reino, a sua matéria, a razão do seu viver. Por isso a preserva tanto. Conhece o seu valor e cuida de não desperdiçá-la. Nele também o verbo se faz carne, e música e texto e protesto. Por isso, preza tanto o espaço que o abriga: o silêncio, onde aprendeu com os monges a lapidar significantes e significados. (BETTO *apud* FERNANDES, 2004, p. 53)

As palavras também foram usadas por Chico para lutar pelo social. Segundo o poeta e escritor Affonso Romano de Sant'Anna, "a música é, em várias canções de Chico, uma atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar" (SANT'ANNA *apud* FERNANDES, 2004, p. 33).

No livro *Desenho Mágico – Poesia e política em Chico Buarque*, a professora de teoria literária da Universidade de São Paulo (USP) Adélia Bezerra de Meneses afirma que "um dos motivos de ele ter sido tão visado pela censura parece ser, exatamente, esse poder inquietante de lidar com as palavras" (MENESES, 2002, p. 197).

No período militar destacou-se como artista nacional e cativou pessoas por manter sempre a mesma postura diante dos militares. Affonso Romano de Sant'Anna defende que o marco da transformação de Chico em símbolo social no combate a ditadura foi a peça *Roda Viva*, escrita por ele em 1968, causando conflitos entre os atores e o Comando de Caça aos Comunistas (CCC). "A peça foi o sinal de ruptura com a imagem de bom moço que o sistema publicitário queria impor ao poeta" (SANT'ANNA *apud* FERNANDES, 2004, p. 33).

Além do aspecto político, o artista foi escolhido também pela pessoa Chico Buarque. De acordo com jornalista e escritor Millôr Fernandes, Chico era na época "a única unanimidade nacional". Ele sempre chamou a atenção das pessoas por manter a mesma postura em relação à sociedade e a imprensa. Segundo o cantor e compositor Caetano Veloso, "foi, em todas as oportunidades, o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas" (VELOSO *apud* FERNANDES, 2004, p. 13).

1.2 – Meu refrão

Quem canta comigo
Canta o meu refrão
Meu melhor amigo
É meu violão
O refrão que eu faço
É pra você saber
Que eu não vou dar braço
Pra ninguém torcer
Deixa de feitiço
Que eu não mudo não
Pois eu sou sem compromisso
Sem relógio e sem patrão
(Chico Buarque. *Meu refrão*)

Em relação a obras específicas, foram escolhidas duas: O LP *Chico Buarque de Hollanda n. 4*, lançado em 1970, e o LP *Chico Canta (Calabar)*, lançado em 1974. Ambos criados e lançados nos “anos de chumbo” da ditadura. Mas, por que especificamente esses dois LPs? No começo, a idéia que eu tinha era analisar, por meio das letras das canções, quais LPs do período de 69 a 75 eram, respectivamente, o “mais político” e o “menos político”, para analisar a cobertura da mídia dos lançamentos e fazer comparação para tentar me aproximar de alguma conclusão relacionada à questão da censura incidir sobre o artista ou sobre a obra. Porém, tive certa dificuldade em analisar um LP menos ou mais político, porque tudo em Chico Buarque, para mim, parece ter sentido político. Até nas letras mais românticas se pode perceber algo nas entrelinhas. Diante desse fato, não me senti qualificada para analisar uma letra e dizer se ela tinha cunho político ou não. Então, resolvi adotar o seguinte critério: analisar um LP que mais enfrentou problemas com a censura, e um que passou por ela com tranqüilidade.



1.2.1 – Cara a cara

Tenho um sorriso comprado
 A prestação
 Tenho uma pressa danada
 Não paro pra nada
 Não presto atenção
 Nas cordas desse violão
 Inútil
 (Chico Buarque. *Cara a cara*)

O LP *Chico Buarque de Hollanda n.4* foi lançado no ano de 1970, logo que Chico voltou do auto-exílio na Itália. Foi gravado pela gravadora Philips e feito muito rapidamente. A maioria das letras das músicas foram escritas na Itália, o artista as enviou para o Brasil, onde foram feitos os arranjos e depois o produtor, que se chamava Manuel Barenbein, levou a gravação de volta para a Itália para Chico colocar a voz.

Segundo Chico, em entrevista à Rádio Eldorado, a produção do disco foi muito complicada por ter sido feita nessa ponte-aérea.

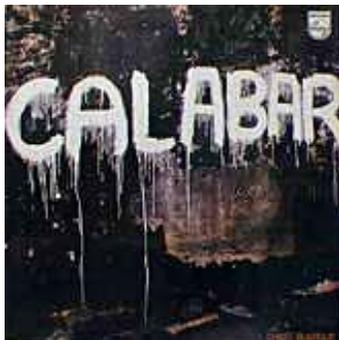
É o disco mais irregular que eu tenho. [...] Eu não podia voltar pro Brasil, ou não devia voltar pro Brasil. Eu tinha que gravar, eu estava morando na Itália e vivendo com uma certa dificuldade. É um disco de transição. É o disco da minha maturidade, não como compositor, mas como ser humano. [...] Eu era moleque. Virei um homem e não sabia o que dizer. Então, as músicas estavam com um pé ali e outro aqui. Um pé no Brasil e outro na Itália. São as músicas mais arrancadas a fórceps que eu tenho. É um disco feito por necessidade (LEITE)

De acordo com Humberto Werneck no texto *Gol de letras, do songbook Chico Buarque letra e música, v.1*, o disco foi feito com mais dificuldade por causa da rapidez e necessidade. Chico tinha acabado de assinar contrato com a Philips e tinha que fazer um disco “a toque de caixa”.

O sufoco da produção não explica todo o seu desgosto diante desse LP. Diz que aceitou fazê-lo porque “era mesmo o leite das crianças”. Ele o vê como um disco de transição e impasse, o que lhe parece estar um pouco implícito na faixa *Agora falando sério*:

Agora falando sério
Eu queria não cantar
 (WERNECK, 1989, p. 126)

Neste LP, nenhuma faixa foi alterada pela censura. Por isso que ele foi escolhido para representar o disco “menos político”. É composto pelas músicas *Essa moça tá diferente*; *Não fala de Maria*; *Ilmo. sr. Ciro Monteiro ou Receita pra virar casaca de neném*; *Agora falando sério*; *Gente humilde*; *Nicanor*; *Rosa-dos-ventos*; *Samba e amor*; *Pois é*; *Cara a cara*; *Mulher, vou dizer quanto te amo*.



1.2.2 – Bárbara

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, feito uma hemorragia
 * Trecho abafado na gravação, em função da censura
 (Chico Buarque. *Bárbara*)

Chico Canta (Calabar) foi lançado no ano de 1973, gravado pelo estúdio Phonogram, e marca a trilha sonora da peça *Calabar: o elogio da traição*, escrita por Chico em parceria com o cineasta Ruy Guerra, e proibida pela censura. Além da proibição da peça, a imprensa também foi proibida de publicar a censura e de usar a palavra *Calabar*. “Em *Calabar*, deu-se um caso de censura extrema: a peça foi proibida, e a imprensa impedida de notificar a proibição”, afirma a professora literária Adélia Bezerra de Meneses no livro *Desenho mágico – Poesia e política em Chico Buarque*.

Segundo Chico Buarque, em entrevista à Rádio Eldorado, foi uma produção bastante angustiada.

Tem toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. [...] A luta contra a censura, pela liberdade de expressão, está muito presente nesses cinco discos dos anos 70. *Construção*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Caetano e Chico ao vivo*, *Calabar*, que nem se chamou *Calabar*, ficou sendo só *Chico Canta*, *Sinal*

fechado, onde eu canto só músicas de outros compositores, e Meus caros amigos. (LEITE)

A censura ao LP já começa no nome, que era para ter sido *Chico Canta Calabar*, e no fim das contas ficou só *Chico Canta*. As capas, que já estavam prontas e impressas, tiveram que ser modificadas porque tinham foto de um muro pichado com a palavra Calabar. Foram publicadas capas brancas mantendo só a inscrição *Chico Canta*. Segundo Chico, na mesma entrevista à Rádio Eldorado, “foi uma proibição branca” (LEITE).

O LP teve grande parte de suas músicas modificadas pelos censores. Ele é composto pelas músicas *Cala a boca, Bárbara; Tatuagem; Ana de Amsterdam; Bárbara; Não existe pecado ao sul do Equador; Boi voador não pode; Fado tropical; Tira as mãos de mim; Cobra de vidro; Vence na vida quem diz sim; Fortaleza*. Várias dessas músicas Chico teve que modificar por causa da censura. Em *Fado Tropical*, a palavra sífilis teve que ser retirada; *Ana de Amsterdam* teve que ser reduzida à versão instrumental; em *Bárbara*, a frase “nós duas” teve que ser disfarçada para não aparecer na gravação; em *Vence na vida quem diz sim*, houve implicância com a palavra sim, porque os censores acharam que tinha duplo sentido, entre outras.

1.2.2.1 – CALA a boca, BÁRbara

Cala a boca, Bárbara
 Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina
 Onde guardo o meu prazer
 (Chico Buarque. *Cala a boca, Bárbara*)

A peça escrita por Chico em parceria com Ruy Guerra era a respeito do episódio histórico ocorrido no século XVII com Domingos Fernandes Calabar. Calabar foi um pernambucano que durante a ocupação holandesa de Maurício de Nassau, de 1630 a 1645, preferiu ficar do lado dos holandeses e contra a colonizadora coroa portuguesa, sendo por isso executado como traidor. A personagem Bárbara era a viúva de Calabar. Segundo Humberto Werneck, no *songbook Chico Buarque letra e música*, v.1, “era um texto ousado e fadado à polêmica” (WERNECK, 1989, p. 135).

Na época, os mecanismos da censura ao teatro funcionavam da seguinte maneira: o texto da peça era enviado ao Departamento de Diversões Públicas, órgão da Polícia Federal, para censura prévia. Depois de aprovado pelos censores, com cortes ou não, a peça podia ser montada, mas a real aprovação acontecia quando os censores assistiam a um ensaio geral, os chamados “ensaios da censura”.

No caso da peça *Calabar: o elogio da traição*, o texto, apesar de alguns cortes, foi aprovado pelos censores. Depois disso, a peça foi montada com direção de Fernando Peixoto e com as atrizes Fernanda Montenegro e Beth Faria. A produção foi cara – 210 mil cruzeiros –, que foram divididos em partes iguais entre os autores e o ator Fernando Torres. Três meses depois, com a peça pronta, o “ensaio da censura” foi marcado, mas os censores nunca apareceram. Vários ensaios foram marcados e adiados porque nenhum censor aparecia. E assim, a estréia da peça foi sendo arrastada por mais três meses. De acordo com Chico, em entrevista à Geraldo Leite na Rádio Eldorado, é difícil dizer se a peça havia sido proibida ou se ela tinha falido.

A estréia é marcada. O ensaio geral pra censura é marcado e a censura não foi assistir ao espetáculo. Não foi, adiou, adiou...não foi, não foi, não foi... e aconteceu o quê? Chegou uma hora em que não havia como manter aquela produção em pé, então, falimos. Eles não proibiram. Eles obrigaram os produtores a jogar a toalha. (LEITE)

Chico e Ruy Guerra tentaram recorrer, mas de repente, em janeiro de 1974, sem nenhuma explicação o general Antônio Bandeira, chefe do serviço de censura da Polícia Militar, proibiu a encenação da peça, o nome *Calabar*, e ainda a divulgação do veto na mídia.

Segundo Adélia Bezerra de Meneses, no livro *Desenho mágico – Poesia e política em Chico Buarque*, a palavra *Calabar*, aliada ao verso da música *Cala a boca, Bárbara*, adquiriu sentido de protesto.

Na peça se projeta, inequivocamente, o problema das omissões do intelectual, dos impasses do agir histórico, dos dilemas da atuação, do silêncio imposto. Ela foi escrita em 1973 – mesmo ano do *Cálice*, ano do Cale-se: CALA a boca, BARbara. (MENESES, 2002, p. 174)

1.3 – Folhetim

Mas na manhã seguinte
 Não conta até vinte
 Te afasta de mim
 Pois já não vales nada
 És página virada
 Descartada do meu folhetim
 (Chico Buarque. *Folhetim*)

Quanto aos jornais, inicialmente gostaria de analisar a cobertura dedicada ao lançamento das duas obras em quatro jornais diferentes: o *Jornal do Brasil*, *O Globo*, a *Folha de S.Paulo* e o *Estado de S.Paulo*. Pensei nesses quatro por serem jornais de circulação nacional, de grande reconhecimento, e por serem representantes de duas grandes capitais do país que se destacaram por mobilizações na época tratada no

trabalho: Rio de Janeiro e São Paulo. As cidades sempre se destacaram por serem grandes centros da indústria fonográfica brasileira.

Só que para analisar os jornais em questão, me deparei com o seguinte problema: falta de acervo. Em Brasília, existem dois locais com vasto acervo de jornais nacionais: a Biblioteca da Câmara dos Deputados e a Biblioteca do Senado Federal. A Biblioteca da Câmara, que possui acervo mais completo, está em obras desde março de 2005, portanto não permite pesquisas para visitantes. Então tive que me restringir ao acervo da Biblioteca do Senado Federal, que apesar do grande acervo jornalístico, não possui exemplares dos jornais *O Globo* e *Estado de S.Paulo* do período analisado. Diante desse fato, descoberto tardiamente, por outras dificuldades que serão comentadas mais adiante no capítulo *Vai levando*, optei por analisar somente os jornais *Folha de S.Paulo* e *Jornal do Brasil*. Mesmo tendo que restringir a análise, ainda foi possível manter um jornal representante da cidade de São Paulo e um do Rio de Janeiro, o que assegura uma visão da linha editorial e dos critérios de noticiabilidade de dois dos jornais mais importantes do país na época.

1.4 – Bom conselho

Ouça um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado, quem espera nunca alcança
(Chico Buarque. *Bom conselho*)

A análise da questão é importante por vários fatores. Primeiro, por envolver levantamento histórico de algo que ocorreu no país. De acordo com Jacques Le Goff no livro *A história nova*, é importante estudar e renovar a história com olhares diferentes sobre eventos que ocorreram no passado. “(...) A história é em primeiro lugar o exercício permanente de um certo olhar, de certo modo espírito crítico, de certo ‘fazer’, também é em parte cumulativa. (...) A história deve forjar ferramentas, isto é, métodos, e submetê-los à reflexão e à discussão” (GOFF, 1998, p.5).

Um levantamento histórico que envolva política e movimentos sociais é importante para conhecimento e compreensão da dinâmica da estrutura vivida pela sociedade brasileira moderna. Le Goff defende que:

A volta mais importante é a da história política. É preciso construir uma história do político que seja uma história do poder sob todos os seus aspectos, nem todos políticos, uma história que inclua notadamente o simbólico e o imaginário. (GOFF, 1998, p 8)

Segundo, por reconstruir a memória social a partir de um momento político da história brasileira, pois estudar fatos ocorridos no país é essencial para que a sociedade moderna compreenda eventos que acontecem na história recente.

É importante também compreender como se forma o processo de expansão cultural ocorrido no momento. Como se dá o processo de ascensão de um artista e que influências ele pode exercer na sociedade.

Não só é importante analisar a expansão artística como buscar verificar o papel que a mídia desempenhou nessa expansão cultural e no processo de redemocratização. É mais um passo que pode ajudar as futuras gerações na compreensão desse passado recente da história brasileira.



2 – Linha de montagem

2.1 – Apesar de você

Hoje você é quem manda
 Falou, tá falado
 Não tem discussão
 A minha gente hoje anda
 Falando de lado
 E olhando pro chão, viu
 Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão
 (Chico Buarque. *Apesar de você*)

Diante da questão em análise, é necessário fazer uma explicação prévia a respeito do período do regime militar, para situar historicamente o fato em questão.

A ditadura militar, iniciada em 1964, que estendeu-se por 21 anos, ficou marcada na história do país. A tomada do poder pelos militares foi o marco da crise do populismo no Brasil. Desde a época da industrialização implantada no governo do presidente Getúlio Vargas (1937-1945), os governantes passaram a ter características populistas. O populismo se baseia na figura do líder carismático, que age como intermediário entre a burguesia e o proletariado urbano, “induzindo” essa mesma burguesia a realizar concessões enquanto mantém o proletariado sob controle. De acordo com os historiadores Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo no livro *História para o ensino médio – História geral e do Brasil*, foi uma época de características muito marcantes. “Para conquistar o voto das populações, principalmente urbanas, os políticos empenhavam-se em valorizar aspectos emocionais em seus apelos ao eleitorado urbano” (VICENTINO; DORIGO, 2002, p. 545)

O país já não andava muito bem das pernas desde que Jânio Quadros assumiu o poder, no ano de 1961. Jânio foi um presidente de características muito populistas, que fez grande campanha, conquistou o eleitorado, mas na hora de atuar como presidente não se saiu muito bem. Fez muitas promessas que não cumpriu, e isso começou a desagradar a sociedade. Não tinha plano de governo. O processo inflacionário estava muito alto, e a economia desagradava os grandes empresários. De repente, no dia 25 de agosto de 1961, Jânio enviou uma carta de renúncia ao Congresso. Sem maiores explicações e pegando a todos de surpresa, Jânio só justificou a renúncia dizendo na carta que “forças terríveis” se levantavam contra ele, sem explicar que forças eram

essas. Segundo Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo no livro *História para o ensino médio – História geral e do Brasil*, supõe-se que Jânio tentou dar um golpe.

Recebendo críticas de todos os lados e oposição cerrada no Congresso, sem qualquer apoio, o presidente pode ter suposto que o Legislativo e, principalmente, as Forças Armadas jamais aceitariam a posse do vice, João Goulart, associado sempre aos setores de esquerda. Talvez imaginasse que os seis milhões de eleitores se mobilizassem pela sua permanência e, assim, nos braços do povo, com apoio das Forças Armadas e do Legislativo, retornaria ao poder, fortalecido. (VICENTINO; DORIGO, 2002, p. 557)

O suposto golpe não deu certo, o Congresso aceitou o pedido de renúncia de Jânio, e o vice-presidente João Goulart se tornou presidente da República.

A crise do populismo iniciada no governo de Jânio só cresceu no governo de João Goulart, que para conquistar o povo começou a propor reformas de base, entre elas a urbana e a agrária. Essas mudanças dariam mais poder e autonomia à classe operária e romperia a “balança” na qual a burguesia era dona do lado mais pesado. O tratamento diferenciado que Goulart deu à economia do país também preocupava grandes empresários. Ele passou a restringir investimentos de multinacionais, a controlar severamente as remessas de lucros, os pagamentos de *royalties* e as transferências de tecnologia. De acordo com a cientista política Maria Helena Moreira Alves, no livro *Estado e oposição no Brasil 1964-1984*, o governo de Goulart aumentou significativamente a mobilização de áreas antes marginalizadas da população brasileira.

O período Goulart foi fértil para a organização da classe trabalhadora; um governo que buscava apoio dos trabalhadores criava um clima político que permitia o desenvolvimento de formas de organização mais profundas e efetivas. [...] A rápida organização da classe trabalhadora e do campesinato assustou as classes mais altas, que nunca antes haviam sido forçadas a mínimas concessões em questões como salários, condições de trabalho ou mesmo uma organização sindical. (ALVES, 2005, p. 25)

Diante disso, as classes média e alta, incomodadas, viram necessidade de romper o regime populista. Como os militares já queriam tomar o poder desde a época de Jânio Quadros, que era visto como comunista e risco para a nação, aproveitaram a oportunidade. De acordo com o historiador Octávio Ianni, no livro *O colapso do populismo no Brasil*, o golpe dado no dia 1º de abril de 1964 foi muito mais uma exigência da burguesia do que vontade dos militares, porque o povo, com mais poder nas mãos, a assustava.

A partir de 1964, com a instalação do regime militar e a deposição do presidente João Goulart, tudo passou a ser diferente. A idéia inicial dos militares era se manterem somente um ano no poder. Depois que os ânimos estivessem controlados, devolveriam o poder às mãos de civis. Em vez de um ano, os militares ficaram 21, e

por meio de atos e emendas constitucionais, leis e decretos-leis, mudaram o processo eleitoral diversas vezes, transformaram a economia do país, controlaram a vida da população, inclusive a da burguesia, aquela que inicialmente apoiou o golpe. O período se destacou por momentos de grandes surpresas econômicas, repressões políticas, exílios, prisões, torturas e assassinatos.

De acordo com o jornalista Elio Gaspari, no livro *A ditadura Escancarada*, a época ficou marcada pela violência do regime que dominava o país. “A tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a atividade dos militares da época, e impôs constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governantes ditatoriais” (GASPARI, 2002, p. 13).

Para Chico Buarque de Hollanda, objeto de estudo desse trabalho, o golpe militar acabou com o sonho de materialização de uma sociedade nacional integrada.

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. [...] Ela (Brasília) foi construída sustentada numa idéia daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe. (apud SILVA, 2004, p. 16²)

Apesar de toda repressão política e da censura imposta pela ditadura, o momento ficou marcado por grande expansão cultural e musical brasileira. De certa forma, artistas usavam arte para demonstrar revolta diante da situação e muitas vezes expressões artísticas se tornaram incentivo à união do povo contra a repressão militar. Por exemplo, as músicas *Apesar de você*, de Chico Buarque, e *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, se tornaram espécies de hinos contra a situação política da época. Diversos movimentos musicais tomaram forma no período, por exemplo, o iê-iê-iê, representado principalmente pelo cantor e compositor Roberto Carlos, e a Tropicália, que tinha à frente músicos como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Uma das justificativas para essa expansão cultural pode ser observada no livro *A moderna tradição brasileira*, de Renato Ortiz. Ele afirma que as décadas de 1960 e de 1970 são definidas pela concretização de um mercado de bens culturais. Nesta afirmação, Ortiz considera as mais diversas formas de cultura popular de massa: televisão, cinema nacional, indústria dos discos, editorial, publicidade etc. Atribui esse crescimento a vários fatores vividos pela sociedade brasileira na época, principalmente aos aspectos político e econômico. O lado político é claro: repressão, censura,

² Entrevista à *Folha de S.Paulo* (18\03\1999).

prisões, exílios, torturas. No econômico, o estado militar autoritário permitiu que o capitalismo se consolidasse definitivamente no Brasil. Culturalmente, isso teve bastante influência, porque enquanto os militares investiam em parques industriais e no mercado interno de bens materiais, fortaleciam o parque industrial da produção cultural e o mercado de bens culturais.

Evidentemente a expansão cultural se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário. O mercado de bens culturais sofre essa dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos, expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado. Por isso, o Estado deve tratar de forma diferenciada esta área, onde a cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder. Mas é necessário entender que a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação. (ORTIZ, 1999, p. 114)

Até a implantação do Ato Institucional n° 5 (AI-5), no dia 13 de dezembro de 1968, o regime tolerava manifestações de artistas em intelectuais de esquerda. O ensaísta Roberto Schwarz observa, no capítulo “Cultura e política, 1964-1969”, do livro *O pai de família e outros estudos*, que, “apesar da ditadura”, houve no período anterior ao AI-5 uma “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Comenta ainda que

Torturados e longamente presos (em 64) foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes organizados em semiclandestinidadade. Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc; e sem perceber contribuiu para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista. (SCHWARZ *apud* FERNANDES, 2004, p. 32)

Chico Buarque de Hollanda não concorda que o momento vivido na época dos militares era inspirador para escrever músicas de protesto. Acredita que a produção e a qualidade de sua obra caíram muito depois que se instituiu a censura, em 1969. Afirmou, em entrevista dada à revista *Caros Amigos* em dezembro de 1998, que preferia não ter composto sob aquela censura toda.

A censura começou a existir em 69, e foi abrandando em 75/76. O período Médici foi o de pior censura, e não ajudou em nada. Se você for olhar o que se produziu em música e em cinema, em teatro, vai haver um buraco. Isso são fatos. São fatos. Constatei isso com o meu trabalho, quando fui olhar o primeiro livro compilando as minhas músicas, edição dupla da Companhia das

Letras. Você vai ver lá, 61/62 eu vinha produzindo em quantidade razoável, ali aquilo foi esvaziando, e em 75/76 começa a crescer de novo. E vai ver o que é que se produziu em cinema, tudo, nesse período. Não é verdade. Volta e meia surge esse argumento: "Não, porque a censura de certa forma estimulava" - não estimulava nada. Pelo contrário. (www.chicobuarque.com.br)

Contrariando o depoimento acima, no qual os “anos de chumbo” são considerados por Chico como uma época vazia de produção, estão registradas no livro *Chico Buarque letra e música, v.1*, 41 canções no período de 1964 a 1968; 63 no período de 1969 a 1975; e 74 no período de 1976 a 1980. Na mesma entrevista, ele afirma que a arte ganhou tanta importância no período porque as outras áreas estavam reprimidas. E por causa da importância desenvolvida, começou a tentar combater a opressão.

A partir de 64, partidos políticos foram banidos, sindicatos, movimento estudantil, tudo isso foi muito afetado em 64. A arte, a cultura, não foi. Deixaram esse espaço livre. Diziam que Castelo Branco gostava muito de teatro. Havia um espaço para produzir. E esse espaço até ficou supervalorizado por causa disso. Pela carência de discussão política onde deveria acontecer, no Congresso, nas universidades, nos sindicatos. (www.chicobuarque.com.br)

2.1.1 – Cálice

Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta
 (Cálice. Chico Buarque)

O Ato Institucional nº 5 foi o mais violento de todos os atos. Decretado em dezembro de 1968 pelo então presidente Arthur da Costa e Silva, ele previa o fechamento do Legislativo pelo presidente da República; suspensão dos direitos políticos e garantias constitucionais individuais, incluindo a suspensão do *habeas corpus* (recurso jurídico que protege o indivíduo de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, ou seja, ser preso sem justificativa); intervenção federal em estados e municípios; possibilidade de o presidente decretar estado de sítio sem autorização do Congresso. O Ato também permitia a presença do censor nas redações de jornal. A partir daí, as edições tinham de ser aprovadas antes mesmo de impressas.

Ao invés de ter caráter provisório como os outros atos, o AI-5 veio com caráter permanente, o que preocupou grande parte da sociedade. A medida que suspendeu o *habeas corpus* dava agora aos militares liberdade para torturar e prender qualquer cidadão. Segundo a cientista política Maria Helena Moreira Alves, no livro *Estado e Oposição no Brasil 1964-1984*, o período pós-ato institucional ficou marcado por muita violência.

Eles efetivamente se valeram do espaço de que dispunham para implantar um formidável aparato de repressão e institucionalizar a estratégia de controle pelo terror. Neste confronto, os demais setores de oposição e grande parte da população não envolvida foram esmagados por brutal ofensiva das forças de segurança. Seguiu-se um período de silêncio, medo, confusão e desânimo. (ALVES, 2005, p. 166)

Em 31 de agosto de 1969, Costa e Silva sofreu um derrame cerebral e teve que se afastar do cargo, vindo a falecer somente no dia 17 de dezembro. O vice-presidente, Pedro Aleixo, foi impedido pelos militares de assumir. Aleixo era civil e os militares da linha dura alegaram que ele não assumiria, pois era contra o regime vigente. Uma junta militar assumiu a Presidência, fechou o Congresso e indicou o nome do próximo presidente – Emilio Garrastazú Medici. Medici governou com intensa violência, de 1969 a 1974, anos que ficaram conhecidos como os “anos de chumbo”. Esse foi o período em que a repressão e a tortura atingiram extremos. Nessa fase, também se instaurou censura nos meios de comunicação.



3 – Minha história

Minha história é esse nome que ainda hoje 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
 (Chico Buarque. *Minha história*)

Chico Buarque de Hollanda tornou-se, durante o período, referência de incentivo ao povo na luta contra a ditadura. O sociólogo Gilberto Vasconcellos mostra, no livro *Música popular: de olho na fresta* que, por causa da censura, a música popular brasileira foi obrigada a utilizar “linguagem oblíqua” ou uma “linguagem de fresta” (expressão criada por Caetano Veloso), e Chico sabia usar muito bem essa linguagem. Com palavras certas, driblava a censura e chegava ao público.

Humberto Werneck, no texto *Gol de Letras*, no *songbook Chico Buarque letra e música*, confirma essa imagem de referência contra o regime que foi atribuída a Chico nos anos 1970.

Sua imagem, em meados dos anos 70, estava superpolitizada – ele que em 1968 relutava em se incorporar à Passeata dos Cem mil. Perguntavam-lhe mais sobre censura do que sobre música. Bem-humorado, conta que nesse tempo era mais aplaudido quando entrava em cena para cantar do que quando saía. Dele se esperava que fosse uma espécie de paladino da democracia – “o nosso Errol Flynn”, resumiu Glauber Rocha numa entrevista em 1974.” (WERNECK, 1989, p. 138)

De acordo com Fernando Barros e Silva, no livro *Chico Buarque*, “sua figura reúne o sonho do compromisso e da identidade entre uma elite esclarecida e um povo que enfim teria encontrado seu lugar e destino” (SILVA, 2004, p. 16).

A referência na qual o compositor se tornou pode ser explicada por meio dos argumentos da psicóloga Sandra Jovchelovitch e do professor de psicologia Pedrinho Guareschi, que afirmam que “vidas individuais não são realidades abstraídas de um mundo social; pelo contrário, elas só tomam forma e se constroem em relação a uma realidade social” (GUARESCHI e JOVCHELOVITCH, 1994, p. 18). A realidade do momento e as atitudes do artista se encaixaram de tal maneira que ele se tornou símbolo social contra a ditadura. Por meio da teoria das representações sociais adotada pelos autores acima, no livro *Textos em representações sociais*, nota-se que a relação de simbolismo que Chico adota é diretamente relacionada ao contexto em que ele estava inserido.

A teoria centra o seu olhar sobre a relação entre o sujeito ‘puro’ e o objeto ‘puro’. Ao fazer isso ela recupera um sujeito que, através de sua atividade e relação com o objeto-mundo, constrói tanto o mundo como a si próprio. (GUARESCHI e JOVCHELOVITCH, 1994, p. 19)

3.1 – Homenagem ao malandro

Agora já não é normal
 O que dá de malandro regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal
 (Chico Buarque. *Homenagem ao malandro*)

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, dia 19 de junho de 1944. O quarto dos sete filhos do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora Maria Amélia Cesário Alvim sempre teve em sua casa grande influência musical e intelectual. Vinicius de Moraes, futuro parceiro, amigo e compadre, era presença marcante na casa dos Buarque de Hollanda, durante a infância de Chico. Segundo Fernando de Barros e Silva, no livro *Chico Buarque*

Muito mais do que a política, à qual se dedicava um espaço modesto nas discussões familiares, a música e literatura foram referências mais constantes e definidoras da casa dos Buarque de Hollanda durante os anos de formação de Chico. (SILVA, 2004, p. 20-1)

Aos dois anos de idade, saiu do Rio de Janeiro com a família para morar em São Paulo, porque Sérgio Buarque foi nomeado diretor do Museu de Ipiranga. Morou em Roma de 1952 a 1954, e voltou a São Paulo. Aos dez anos de idade, a carreira musical passava longe da cabeça de Chico. Ele queria mesmo era jogar futebol. De acordo com o amigo de infância Joaquim de Alcântara Machado, “ele virou músico porque não conseguiu ser jogador” (WERNECK, 1989, p. 16).

Na adolescência, a paixão pelo futebol aliou-se à literatura. As primeiras investidas como escritor foram feitas em um jornal da escola criado por ele: o *Verbâmidas*. Lia muito, era um menino de 14 anos que discutia sobre Tolstoi e Dostoievski. Nesse período, o contato com a música era constante. Tinha como cantores preferidos Noel Rosa, Ismael Silva, Dorival Caymmi e outros velhos sambistas. Mas se encantou mesmo quando escutou pela primeira vez o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de saudade*. Era a Bossa Nova, estilo musical que teve grande influência na vida artística do compositor.

No ano de 1963, o artista entrou para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), em São Paulo. Nesse momento, o país vivia um momento de emergência dos movimentos populares. A faculdade era um ambiente onde os projetos de participação social tinham espaço para crescer. Era onde se podia debater. Adélia Bezerra de

Meneses, no livro *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque*, comenta que “sua ação formadora desenvolvia-se tanto nas aulas quanto nas conversas dos corredores, nos barzinhos, nos botecos e sobretudo, nos grêmios. A FAU concentrava grande parte dessa fermentação produtiva” (MENESES, 2002, p. 20). O artista abandonou o curso no terceiro ano.

O poeta casou-se com a atriz Marieta Severo, e com ela teve três filhas: Sílvia, Helena e Luíza. A união do casal durou 30 anos. No livro *Chico Buarque. Perfis do Rio*, de Regina Zappa, Marieta comenta que o marido nunca gostou dos rótulos que se atribuíam a ele. Não gostava quando exigiam que ele desempenhasse um papel imposto.

Chico tem uma grande liberdade de pensamento. Sempre teve, de postura e posição. Tem idéias muito firmes a respeito de certas coisas. Só que catalogavam, rotulavam, tentavam dar conotações. Às vezes atribuem coisas a ele que nada tem a ver com a real liberdade e coerência que ele tem. (ZAPPA, 2004, p. 156)

Em 1969, foi à Itália fazer turnê, e na hora de voltar ao Brasil, foi recomendado pelas autoridades que não voltasse. Nesta época, vários artistas brasileiros foram exilados do país. O “auto-exílio” durou 15 meses. A temporada na Itália foi muito difícil, porque ele não era tão conhecido lá. Não houve muita receptividade do público e teve que adaptar a sua música ao estilo dos italianos. Na temporada italiana, Chico gravou três LPs. O último – *Chico Buarque de Hollanda n.4* – foi lançado quando regressou ao Brasil.

Em entrevista dada a *Folha de S.Paulo*, no dia 21 de março de 1970, dia seguinte ao retorno ao Brasil, Chico falou sobre as dificuldades de ser artista brasileiro em Roma. “Na Itália comecei um trabalho e, posso dizer, não é fácil ficar conhecido de uma hora para outra. Nossa música é muito respeitada, mas é muito difícil firmá-la mesmo. Precisa trabalhar muito” (*Folha de S.Paulo*, 21/03/1970).

A seu respeito, Chico declara

Eu sou uma pessoa muito afetiva, uma pessoa que age por afeto. Eu sou um homem que age por impulso. Esse meu lado afetivo está talvez na música, que sofre esses arroubos afetivos. Na literatura sou um cidadão sem afetos. O fato de estar solitário, ao escrever um livro que vai ser apresentado em público e que vai ser lido individualmente, isso me despe um pouco desse sujeito atirado e algo ingênuo. Já a música me emociona, eu fico em lágrimas. Eu sou um bobo como músico. Mas tenho o outro lado, racional e muito crítico, muito seco, que é um lado que quase não cabe na música, que precisa de outro veículo... (ROSSI, 2006)

3.1.1 – Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
 Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
 Deus lhe pague
 Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
 Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
 E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
 Deus lhe pague
 (Chico Buarque. *Deus lhe pague*)

Apesar de ser uma informação contrária ao senso comum, Chico Buarque não era muito ligado a política. O (des)interesse dele em relação à política veio na época da faculdade. Todo o clima da universidade era propício à atividade política. Chico gostava de todo aquele movimento e discussão. Em entrevista ao jornal *O Globo*, no dia 15 de agosto de 1979, reproduzida no livro *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque*, Chico comenta suas relações com a política:

Veio 1964, e eu me desencantei: como sentindo assim uma mudança violenta no sistema mesmo. E dentro da Faculdade a coisa se sentia muito forte em 64, tanto que de certa forma eu larguei os estudos. O desinteresse pela política e pela arquitetura vem daí; a faculdade ficou uma chatice. [...] A partir de 1º de abril, isso tudo mudou. E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os momentos de 68 me viram um pouco à margem. Naquela época, por exemplo, só fui à passeata dos Cem mil porque realmente não ir seria forte demais. Seria quase um posicionamento a favor. Então, o que veio depois, esse desinteresse, essa desilusão, esse ceticismo, e até mesmo um certo cinismo em relação a esses movimentos, [...] Aconteceu. E entrei um pouco na chamada rodaviva do show, viajava muito, me desliguei disso. Meu interesse de atuar de certa forma, atuar politicamente e efetivamente, esse interesse ficou de lado. Mas, em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí pisaram meus calos. Mas acho precipitado dizer que só me interessei por causa. Não, não é verdade. O que é verdade, isso sim, é ter sido obrigado a viver fora do país; é ter sido obrigado a cortar uma seqüência profissional. (MENESES, 2002, 21)

Nessa mesma entrevista ao jornal *O Globo*, confessa que começou a entender mesmo a gravidade da situação política que o país enfrentava quando voltou da Itália. Encontrou um país completamente diferente, dominado e controlado pelos militares.

Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou ainda “Ame-o ou morra” nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. “Muito bem, é aqui que eu vou viver.” Que realmente eu já estava aqui de volta, Então fiz o *Apesar de você*. (MENESES, 2002, 22)

Durante o regime, Chico foi intimado para depor diversas vezes na Polícia Federal para dar explicações sobre atitudes e obras. Foram cerca de vinte “convites” para comparecer ao Exército ou à Polícia Federal. Segundo figuras retiradas do catálogo da Biblioteca Nacional de 2004, Chico Buarque – *O tempo e o artista*, organizado por Zeca

Buarque Ferreira e Regina Zappa, e do *songbook Chico Buarque letra e música, v.1*, as intimações tinham os seguintes formatos:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL - RJ

INTIMAÇÃO

De ordem do Sr. Dr. Manoel Marcellino Nogueira
Chefe do Serviço de Censura do Dep. de Polícia Federal
fica o Sr. Francisco Buarque de Holanda
residente à _____
INTIMADO a comparecer ao dia 23/03/1973 às 15,00 horas, a fim de prestar esclarecimentos no interesse da Censura Federal
Em 22 de março de 1973

Recebi a original
22/03/73

O Chefe
Francisco B. de Holanda
V. Chefe do SCDP/PR/SP

ATENÇÃO: Este documento, por ser documento, não poderá ser usado para fins de propaganda política, religiosa, sindical, ou qualquer outra finalidade pública, sob pena de ser considerado crime de falsificação (Art. 297 do CP).

1277 - 1002

3.2 – Na carreira

Hora de ir embora
Quando o corpo quer ficar
Toda alma de artista quer partir
Arte de deixar algum lugar
Quando não se tem pra onde ir
(Chico Buarque. *Na carreira*)

Chico Buarque passou ao longo de quase 50 anos de carreira por várias áreas. Foram muitas canções, que marcaram a vida de muitos brasileiros. Peças teatrais que se destacaram pela inovação. Livros que, apesar de não terem sido muito bem recebidos pela crítica literária, fizeram sucesso entre os fãs. Até momentos de ator ele teve na carreira.

Fernando Barros e Silva, no livro *Chico Buarque*, comenta a importância da obra de Chico para a sociedade brasileira.

De nenhum outro compositor ou escritor contemporâneo talvez se possa dizer que a história do Brasil, de 1964 até hoje, passa por dentro da sua obra. Ela não apenas registra a nossa história, como frequentemente a revela para nós sob ângulos insuspeitados, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade de cada um. (SILVA, 2004, p. 8)

3.2.1 – Minha canção

Dorme a cidade
 Resta um coração
 Misterioso
 Faz uma ilusão
 Soletra um verso
 Lavra a melodia
 Singelamente
 Dolorosamente
 Doce a música
 Silenciosa
 Larga o meu peito
 Solta-se no espaço
 Faz-se certa
 Minha canção
 Réstia de luz onde
 Dorme o meu irmão
 (Chico Buarque. *Minha canção*)

Com certeza essa é a parte da obra de Chico que mais se destaca. São mais de 40 anos compondo e cantando. São cerca de 325 canções gravadas em aproximadamente 50 álbuns – gravados por ele e por artistas em homenagem a ele. Toda a obra do cantor e compositor é uma das maiores riquezas da cultura brasileira.

Segundo Adélia Bezerra de Meneses no livro *Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque*.

Numa fase inicial de sua produção, em virtude do distanciamento provocado pelo desencanto político, Chico, afastado de qualquer participação política quase que recusa o tempo; mas a partir da virada da década, endossará a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos imersos no tempo. E suas canções se tornarão utópicas, passando a reivindicar vigorosamente um futuro irreversível: o amanhã será um outro dia (*Apesar de você*), o Carnaval que vai chegar (*Quando o carnaval chegar*), o despertar da multidão (*Rosa-dos-Ventos*), a explosão erótico-política de *O que será*, o homem de amanhã (*Primeiro de maio*), a instauração da experiência dionísica no mundo prometeico (*Linha de Montagem*). (MENESES, 2002, 36)

A história do Brasil de 1960 aos dias de hoje pode ser acompanhada pelas canções de Chico, que sempre buscaram retratar a realidade brasileira. No livro de Fernando Barros e Silva, o ensaio “O artista e o tempo”, publicado por João Miguel e Guilherme Wisnik, no *songbook Chico Buarque*, v.2, registra um depoimento que pontua as relações entre Chico e a história:

As canções de Chico Buarque vêm pontuando décadas de história, mas de um modo diferente daquele se atribuiu a ele. Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado. (SILVA, 2004, p. 17)

3.2.2 – Tempo e artista

Imagino o artista num anfiteatro
 Onde o tempo é a grande estrela
 Vejo o tempo obrar a sua arte
 Tendo o mesmo artista como tela
 Trêmulo, o ator recita um drama
 Que ainda está por ser escrito [...]

No anfiteatro, sob o céu de estrelas
 Um concerto eu imagino
 Onde, num relance, o tempo alcance a glória
 E o artista, o infinito
 (Chico Buarque. *Tempo e artista.*)

No teatro, Chico tem duas formas de participação: as peças que escreveu e as peças para as quais compôs a trilha sonora. Foram quatro peças escritas: *Roda viva*, *Calabar: o elogio da traição*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*.

O momento mais marcante de Chico no teatro foi com a estréia da sua primeira peça em 1967: *Roda viva*. Até então, Chico tinha uma imagem de bom moço, inocente, o bom moço da marchinha *A Banda*. De repente, a linguagem da peça, que foi dirigida por José Celso Martinez Corrêa, veio para romper essa imagem brutalmente. A peça contava a história de um artista popular e desvendava os bastidores do *showbiz*. Na peça, havia uma cena em que os atores dilaceravam fígados de boi cru no palco e espirravam sangue na platéia. Segundo Regina Zappa, no livro *Chico Buarque – Perfis do Rio*, “chegou a sair publicado na imprensa um artigo com o seguinte título; *Chico Buarque, anjo ou demônio?*” (ZAPPA, 2004, p. 191).

Mas, além da desconstrução da imagem de bonzinho que Chico tinha, outro fato marcou a peça. A estréia foi no dia 15 de janeiro de 1968, no Rio de Janeiro, no Teatro Princesa Isabel. Depois de uma pequena temporada no Rio, a peça foi para São Paulo, em um momento em que as relações entre a polícia e os movimentos estudantis não andavam muito bem. Em São Paulo, na noite de 17 de julho, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o Teatro Galpão após o espetáculo, destruiu todo o cenário e espancou os atores. Depois disso, a peça não foi mais encenada em São Paulo. Ainda houve uma tentativa de exibição da peça em outubro, na cidade de Porto Alegre, mas não passou da noite de estréia. Os integrantes do CCC foram ao hotel onde o grupo estava hospedado, seqüestraram dois atores e os largaram em um matagal. O recado foi dado. *Roda viva* acabou a partir dali.

3.2.3 – Uma palavra

Palavra prima
 Uma palavra só, a crua palavra
 Que quer dizer
 Tudo
 Anterior ao entendimento, palavra [...]
 Palavra minha
 Matéria, minha criatura, palavra
 Que me conduz
 Mudo
 E que me escreve desatento, palavra [...]
 Palavra boa
 Não de fazer literatura, palavra
 Mas de habitar
 Fundo
 O coração do pensamento, palavra
 (Chico Buarque. *Uma palavra*)

Os livros sempre estiveram presentes na vida de Chico. O escritor cresceu em uma casa cheia de livros por todos os lados, e descobriu cedo o prazer da leitura. Segundo entrevista publicada na *Folha de S.Paulo*, no dia 9 de janeiro de 1994, teria sido por meio da literatura que Chico se aproximara de seu pai.

A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em francês, Kafka, Dostoiévski, Tolstói e uma boa dose de literatura russa. (*Folha de S.Paulo*, 09/01/1994)

Até o presente momento, publicou seis livros: *Fazenda Modelo* (1974), o livro infantil *Chapeuzinho Amarelo* (1979), *A bordo de Rui Barbosa* (1981), *Estorvo* (1991), *Benjamin* (1995) e *Budapeste* (2003).

3.2.4 – Hollywood

Quem há de negar
 Que é bom dançar
 Que a vida é bela
 Neste fabuloso Xanadu
 Eu só tenho medo
 De amanhã cair da tela
 E acordar
 Em Nova Iguaçu
 (Chico Buarque. *Hollywood*)

Em 1966, Chico começou a se dedicar também ao cinema. O primeiro trabalho para cinema foi a composição das canções do filme *Anjo assassino*, de Dionísio Azevedo. Depois disso, compôs para o cinema brasileiro dezenas de canções.

Com atuação em cinco filmes, Chico se saiu bem na arte da interpretação. Participou dos filmes *Garota de Ipanema*, de Leon Hirzman (1967); *Quando o carnaval*

chegar, de Cacá Diegues (1972) – para o qual compôs diversas canções; no documentário *Certas palavras* (1980 - sobre sua vida), de Maurício Beirú; *Ed Mort*, de Alain Fresnot (1996); e *O mandarim*, de Júlio Bressane (1995).

Como roteirista, escreveu a peça *Os saltimbancos trapalhões*, de J. B. Tanko (1981), e *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra (1986).



4 – Vai levando

Mesmo com o nada feito
 Com a sala escura
 Com um nó no peito
 Com a cara dura
 Não tem mais jeito
 A gente não tem cura
 Mesmo com o todavia
 Com todo dia
 Com todo ia
 Todo não ia
 A gente vai levando
 A gente vai levando
 Vai levando
 Vai levando essa guia
 (Chico Buarque. *Vai levando*)

Para tentar me aproximar de uma resposta quanto à censura no período militar incidir sobre a especificidade da obra ou sobre o artista, resolvi utilizar o método comparativo e de análise de conteúdo.

Diante do conhecimento de que a mídia também sofria censura, baseei-me na forma como jornais lidavam com a cobertura do artista. Busquei saber se, de certa forma, a imprensa também o censurava. Isso me abriu um caminho inicial em direção à resposta da pergunta. Como as obras analisadas foram lançadas no período dos “anos de chumbo”, a comparação entre as coberturas dedicadas a cada obra, a forma como as matérias foram escritas e a quantidade de espaço no jornal dedicado ao cantor puderam me dar noção de como a mídia e o próprio compositor foram ou não perseguidos pela censura.

Claro, não é o único método para encontrar a resposta da questão de pesquisa, mas com ele é possível ter uma pequena noção desse tema tão amplo. Decidi me restringir, a partir da data de lançamento dos LPs, às matérias publicadas duas semanas anteriores e duas semanas posteriores.

Depois de escolhidas as obras e os jornais, fui buscar as matérias que o *Jornal do Brasil* e a *Folha de S.Paulo* dedicaram ao lançamento das obras em questão, no acervo da Biblioteca do Senado. Nesse procedimento, passei por um problema inesperado. Precisava pelo menos do mês de lançamento dos LPs para iniciar minha pesquisa, e em diversas biografias, textos e entrevistas que li sobre Chico Buarque, só constava o ano de lançamento das duas obras escolhidas. Telefonei para a gravadora Phonogram na busca da data, mas por ela ter sido vendida para a gravadora Universal Music, os responsáveis não tinham a informação nos registros. Entrei em contato com o organizador do site www.chicobuarque.com.br, Wagner Homem, para saber se tinha as datas, e ele também não sabia. Conversei com a assessoria de Chico Buarque, e eles

não conseguiram me informar a respeito. Depois de um mês presa a esse problema, uma amiga – Tarsila Araújo, me deu a idéia de buscar algo nas comunidades relacionadas ao Chico Buarque que estão no *Orkut*. Sem muitas esperanças, entrei em todas as comunidades e deixei uma mensagem destinada “a pessoas muito fãs de Chico Buarque”. No dia seguinte, Rômulo Oliveira Barros, de Teresina, me informou os meses dos lançamentos: *Chico Buarque de Hollanda n.4* – março de 1970, e *Chico Canta “Calabar”* – janeiro de 1974.

Com a ajuda desse colega de *Orkut*, pude dar início às pesquisas. Como fiquei muito tempo no processo de busca das datas, me restou pouco tempo para a fase das pesquisas; então, tive que recrutar ajuda familiar – minha irmã Luna Letícia Lambert. Foram duas semanas de pesquisas na Biblioteca do Senado.

Por causa da falta de precisão das datas, no fim das pesquisas acabei por analisar um período maior de abrangência e não somente as duas semanas anteriores e posteriores.

4.1 – Assentamento

Zanza daqui
Zanza pra acolá [...]

Quando eu morrer

Cansado de guerra

Morro de bem

Com a minha terra

(Chico Buarque. *Assentamento*)

A análise das reportagens foi feita da seguinte forma:

- Quantas vezes o assunto apareceu no jornal?
- Quantas vezes se falou no LP?
- Quantas vezes o nome do LP foi citado?
- Análise das letras ou da qualidade do LP?
- Quantas vezes saiu chamada sobre ele na capa do jornal?
- Quantas páginas inteiras dedicadas a ele?
- Quantas meias páginas?
- Quantas vezes se falou em algo relacionado a política, por exemplo, o fato de Chico estar voltando do exílio, ou o fato da peça *Calabar* ter sido proibida?



5 – Estação derradeira

À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada
(Chico Buarque. *Estação derradeira*)

Chico Buarque de Hollanda n. 4

Chico voltou do “auto-exílio” no dia 21 de março de 1970. O LP *Chico Buarque de Hollanda n. 4*, que foi gravado na Itália, foi lançado oficialmente em show que Chico fez na boate Sucata, no Rio de Janeiro, no dia 14 de abril de 1970. Foram analisados os meses de março, abril e maio da *Folha de S.Paulo* e os meses de março e abril do *Jornal do Brasil*. A análise do mês de maio da *Folha de S.Paulo* justifica-se por eu ter iniciado a pesquisa pelo jornal. Como detalho mais adiante no trabalho, não encontrei referências. O fato de ter somente o mês de lançamento e a informação ter vindo de uma fonte virtual, me fez buscar a data até o fim do mês seguinte. Ao chegar ao fim de maio e não encontrar a data exata do lançamento, desisti e iniciei pesquisas no *Jornal do Brasil*. O que me fez descobrir a data certa e que, na verdade, a *Folha* não tinha noticiado.

Dentro dos três meses analisados na *Folha de S.Paulo*, foram verificadas sete referências a Chico, entre notas e reportagens. Dessas sete, somente em três foi mencionado o fato de ele estar lançando um LP, sendo que em nenhuma delas constou o nome do LP. E nas referências ao LP, não consta nem a data, nem o evento que seria feito para marcar o lançamento. As duas grandes matérias do período são sobre a volta dele ao Brasil, publicadas nos dias 20 e 21 de março. Uma delas é um perfil de Chico e outra, sobre a recepção que foi feita a ele no aeroporto. Nenhuma delas trata do lado político de Chico, ou sobre o fato dele ter passado essa temporada na Itália por causa da situação política do país.

Dentro dos dois meses analisados no *Jornal do Brasil* foram verificadas sete referências a Chico, entre notas e reportagens. Destas sete, em cinco foi mencionado o fato de ele estar lançando um LP, sendo que o nome do LP aparece em três das matérias. Na edição do dia 23 de abril, há uma análise do jornalista Juvenal Portella sobre o LP. A crítica é sobre as melodias; não se comenta as letras. No período, são três reportagens grandes sobre Chico: duas sobre a volta dele ao Brasil, publicadas nos dias 20 e 21 de março, e outra no dia 14 de abril, data da estréia do show de lançamento do LP. Nenhuma delas aborda o lado político de Chico, ou o fato dele ter

passado uma temporada na Itália por causa da ditadura. Em decorrência do show de lançamento, a partir de 13 de abril, um anúncio apareceu todos os dias, até 30 de abril, nas páginas de programação cultural “O que há para ver”:



Pude observar que, nos dois periódicos, foram feitas reportagens sobre Chico só por causa do fato de ele ter acabado de voltar da Itália; nada tinham a ver com o novo disco. E, segundo depoimento dado por Chico no DVD “*Vai passar*”, lançado em 2005, essa atenção toda da imprensa para sua volta foi proposital. Chico conta que Vinicius de Moraes, que estava no Brasil, disse a ele que, se quisesse voltar, era melhor voltar “fazendo alarde”, porque senão corria o risco de ser preso no aeroporto. E, como sugerido, o alarde foi armado. Toda a imprensa foi chamada, os amigos fizeram caravana para ir vê-lo chegar.

Nas reportagens tratou-se muito da vida dele na Itália, como seria a vida ao chegar no Brasil, quais eram os planos para os próximos meses, mas nada da obra especificamente. As grandes matérias são todas perfis; não se comenta o lado político de Chico, nem o fato de que a temporada na Itália não foi por vontade dele.

Chico Canta “Calabar”

O LP *Chico Canta* foi lançado no início de dezembro de 1973. Analisei as matérias publicadas nos meses de dezembro de 1973 e janeiro 1974 nos dois periódicos.

Dentro dos dois meses analisados na *Folha de S.Paulo*, somente aparece o nome de Chico Buarque na edição do dia 26 de janeiro de 1974, na sessão dos discos mais vendidos. É só uma frase: “*Chico canta (Chico Buarque de Hollanda)*”. (ver anexo)

Dentro dos dois meses analisados no *Jornal do Brasil* foram verificadas nove referências a Chico, entre notas e reportagens. Destas nove, seis mencionaram o fato de ele estar lançando um LP. O nome do LP constou em quatro das matérias. O interessante de observar nesse caso é que até 23 de dezembro se utilizou o nome completo, *Chico canta Calabar*. Depois desse dia, passa a ser somente *Chico canta*, por causa da proibição imposta aos jornais de usarem a palavra Calabar. Das nove referências, quatro foram dedicadas ao show *Tempo e Contratempo*, que Chico estreou no dia 24 de janeiro de 1974, no teatro Casa-Grande, para lançar o disco. O show, dirigido por Ruy Guerra, aproveitou parte do cenário da peça proibida. Na edição do

dia 24 de dezembro de 1973, há uma análise do jornalista Julio Hungria sobre o LP. A crítica é muito interessante, pois analisa o lado melódico e as letras do artista. Inclusive menciona “nas entrelinhas” o fato de a peça ter sido proibida. Ele recomenda o LP “principalmente por ser o único veículo para uma obra respeitável de dois não menos respeitáveis autores brasileiros” (ver anexo). Semanas antes, no dia 30 de dezembro, publicou-se a letra de uma das músicas do disco.

A cobertura do *Jornal do Brasil* é surpreendente. Entre as nove citações feitas a Chico, quatro comentam algo relacionado à proibição da peça e três mencionam a censura feita a algumas letras. Sutilmente, informam que certas letras tiveram que ser retiradas em cima da hora, e que faixas foram modificadas. (ver anexo)

A explicação para essa mudança de comportamento editorial do *Jornal do Brasil*, pode ser o fato de minha primeira análise ter sido feita sobre um evento que ocorreu em 1970, e a segunda ter sido 1974, ano em que a imprensa já começa a lutar mais veementemente contra o regime. Quando se pode perceber o começo de uma abertura política. De acordo com o *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, volume III, organizado por Alzira Alves de Abreu, o jornal, com a morte do presidente Costa e Silva, voltou a apoiar os projetos do governo. Na esfera política, entretanto, a despeito das pressões da censura constante, o jornal mantinha uma posição menos comprometida.

De acordo com Luiz Alberto Bahia, mesmo nos momentos de mais intensa repressão, foram mantidas “certas janelas” de oposição forte ao regime. Essa era a forma de o jornal manifestar sua fidelidade às suas origens liberais. (ABREU, 2001)

Em 1974, no governo Ernesto Geisel, o *Jornal do Brasil* começou a ter divergências com o regime e adotou uma postura mais livre. “É bem verdade que o próprio clima de maior abertura política então instalado permitiu essas manifestações” (ABREU, 2001).

Quanto ao fato de a *Folha de S.Paulo* não ter dado qualquer cobertura nem ao artista, nem à obra, não encontrei explicação.

O importante da análise da cobertura do *Chico canta “Calabar”* foi observar que o *Jornal do Brasil* abriu espaço para os dois: obra e artista. E, que a *Folha de S.Paulo* censurou ambos.

5.1 - A voz do dono e o dono da voz

Porém a voz ficou cansada após
 Cem anos fazendo a santa
 Sonhou se desatar de tantos nós
 Nas cordas de outra garganta
 (Chico Buarque. *A voz do dono e o dono da voz*)

Com minha pesquisa, pude verificar indícios de que a censura incidia sobre a obra e sobre o artista. Primeiro, tratarei da adaptação do argumento de Renato Ortiz que deu início à pesquisa. No argumento, Ortiz afirma que, na ditadura, a censura não se exercia sobre as formas de arte, mas em relação a obras específicas. Nesse contexto, fiz a seguinte pergunta: a censura incidia sobre a especificidade da obra ou sobre o artista? Minha adaptação da idéia de Ortiz aponta na direção da censura incidir sobre a obra.

Igualmente, minha pesquisa das matérias publicadas sobre o lançamento do LP *Chico Buarque de Hollanda n. 4*, tanto no *Jornal do Brasil* quanto na *Folha de S.Paulo*, me leva a crer na censura sobre a especificidade da obra. Conforme apresentado na exposição dos resultados acima, o artista Chico teve cobertura da mídia; o que não teve foi a obra. Em todas as vezes, a pessoa de Chico foi mencionada, mas da obra em questão quase não se falou. Posso concluir que a obra neste caso foi censurada.

No caso da pesquisa feita nas matérias publicadas sobre o lançamento do LP *Chico Canta "Calabar"*, observei censura a obra e ao artista no caso da *Folha de S.Paulo*. No *Jornal do Brasil*, não houve censura a nenhum dos dois.

Um fato que pode me levar à conclusão de que a censura não incidia sobre a obra, mas sobre o artista, é o artifício utilizado por Chico para ter músicas aprovadas: pseudônimos.

Foram três canções enviadas aos censores com a assinatura de Julinho da Adelaide: *Acorda amor* (1974), *Jorge Maravilha* (1974) e *Milagre brasileiro* (1975). A três letras provavelmente não seriam aprovadas se estivessem assinadas com o nome de Chico Buarque. A música *Acorda amor*, que foi assinada por Julinho da Adelaide e Leonel Paiva (outro pseudônimo que Chico usou para driblar a censura), refere-se aos "anos de chumbo" da ditadura militar, nos quais muitas pessoas tinham casas invadidas no meio da noite e eram presas, torturadas e muitas vezes não voltavam mais. A letra passou pelos censores sem problema.

Acorda amor
 Eu tive um pesadelo agora
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão
 Acorda amor
 Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens e eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão
 Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer
 Mas depois de um ano eu não vindo
 Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer
 Acorda amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção
 Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa não reclame
 Clame, chame lá, clame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 Não esqueça a escova, o sabonete e o violão
 (Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. *Acorda amor*)

Outra canção que passou com o nome de Julinho da Adelaide foi a *Jorge Maravilha*, que no refrão diz:

Você não gosta de mim
 Mas sua filha gosta
 Você não gosta de mim
 Mas sua filha gosta
 Ela gosta do tango, do dengo
 Do Mengo, domingo e de cócega
 Ela pega e me pisca, belisca
 Petisca, me arrisca e me enrosca
 Você não gosta de mim
 Mas sua filha gosta
 (Julinho da Adelaide. *Jorge Maravilha*)

Para Beatriz Kushnir, no livro *Cães de guarda – jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*:

As dubiedades das poesias de Chico tornaram-se mais tarde um objeto de especulação e análise. As considerações tentavam responder a quem eram dirigidas e o que realmente ambicionavam dizer as letras. (KUSHNIR, 2004, 183)

De acordo com Humberto Werneck, no texto *Gol de letras*, do *songbook Chico Buarque letra e música*, v.1, “os dois primeiros versos [de *Jorge Maravilha*] permitiram supor que o destinatário da canção fosse o presidente da República, general Ernesto Geisel, cuja filha, Amália Lucy, se havia declarado fã de Chico Buarque” (WERNECK, 1989).

Contrariando Werneck, em *Gol de Letras*, Chico defende que “nunca me passou pela cabeça fazer música para a filha do Geisel”. O compositor diz que fez a música pensando nos policiais que iam à sua casa buscá-lo para prestar depoimento na Polícia Federal, e no elevador, lhe pediam autógrafo para as filhas (WERNECK, 1989).

De acordo com Beatriz Kushnir, a censora *Carolina*³, que atuou na Divisão de Censura de Diversão Pública (DCDP), tem certeza que na letra de *Jorge maravilha*, os versos “você não gosta de mim, mas sua filha gosta” são uma mensagem aos censores. A censora *Margarida*⁴ conta que “ao receberem as letras das músicas, cantavam alto uns para os outros tentando pegar qualquer segunda intenção, tudo meio improvisado e com pouca estrutura” (KUSHNIR, 2004, p. 183).

Em *Milagre brasileiro*, Chico, disfarçado de Julinho da Adelaide, refere-se claramente ao “milagre brasileiro”, e exige a parte dele do bolo. Durante o governo militar, houve no Brasil um período de muito crescimento econômico. O momento foi chamado de “milagre brasileiro”. Os militares tomaram muitos empréstimos estrangeiros e investiram no parque industrial brasileiro. Para acalmar o povo, que continuava pobre mesmo com tanto crescimento, as autoridades usavam o discurso de que o bolo primeiro tinha que crescer para depois ser dividido entre a população. Só que o povo nunca viu a sua parte desse bolo.

Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Dizem que você se defendeu
 É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Menos vejo dinheiro
 É o verdadeiro boom
 Tu tá no bem bom
 Mas eu vivo sem nenhum
 Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Eu não falo por despeito
 Mas, também, se eu fosse eu
 Quebrava o teu
 Cobrava o meu
 Direito
 (Julinho da Adelaide. *Milagre brasileiro*)

No livro *Driblando a censura*, em que relata os bastidores do Conselho Superior de Censura, o historiador e jornalista Ricardo Cravo Albim, que trabalhou nos “anos de chumbo” como censor, comenta que um dos exemplos clássicos de perseguição é

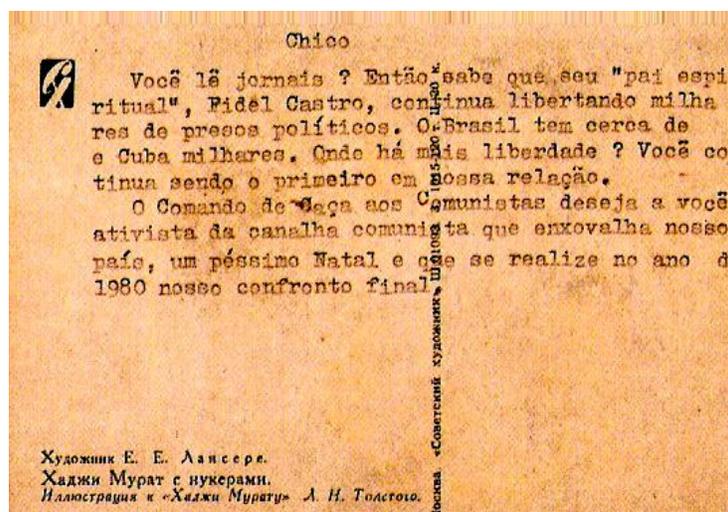
³ Nome criado por Beatriz Kushnir para preservar a identidade dos censores.

⁴ *idem*

Chico Buarque. Afirma que ele foi tão “cerceado” pela censura de diversões públicas que teve de fazer usos de pseudônimos.

A partir de 1964, e em especial durante toda a década de 1970, a música popular brasileira tinha na temida tesoura da censura federal o seu maior e mais dramático obstáculo. [...] A coisa funcionava do seguinte modo: se o compositor apresentasse sua “peça lítero-musical” (assim a censura chamava uma música) assinada por Chico Buarque, ela teria 90% de chances de ser proibida, mas se apresentasse a mesma música ao mesmo censor com o nome de Julinho da Adelaide teria 90% de chances de ser liberada. (ALBIM, 2002, p. 82)

No catálogo da Biblioteca Nacional de 2004, reproduzido em Chico Buarque – *O tempo e o artista*, organizado por Zeca Buarque Ferreira e Regina Zappa, há o registro de mais um indício de censura sobre o artista. Um cartão enviado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) com ameaças a Chico:



5.2 - De todas as maneiras

De todas as maneiras
Que há de amar
Nós já nos amamos
Com todas as palavras feitas pra sangrar
Já nos cortamos
Agora já passa da hora
Tá lindo lá fora
Larga a minha mão
(Chico Buarque. *De todas as maneiras*)

Baseada em depoimentos de Chico e dos biógrafos Fernando Barros e Silva e Adélia Bezerra de Meneses, pude tirar outras conclusões relacionadas ao tema.

Chico acredita que os censores pegaram muito no seu pé. De acordo com o artista, em entrevista ao repórter Geraldo Leite, da Rádio Eldorado, a situação piorou muito depois que a peça *Calabar* foi proibida.

Senti que a barra estava pesada e aí falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou. As três primeiras músicas que eu mandei, onde eu assinava como Julinho da Adelaide, passaram. Se fossem com o meu nome, provavelmente, não passariam. Foi um artifício que funcionou durante pouco tempo. Depois ficou meio marcado, porque só se gravava esse tal de Julinho da Adelaide, e começou a correr a suspeita de que o Julinho da Adelaide seria um pseudônimo, até que o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria falando sobre a censura e divulgou a verdade: que o Julinho da Adelaide era realmente um pseudônimo. (LEITE)

Ou seja, a censura ao artista foi consequência direta da censura de uma das suas obras. Segundo Chico, o episódio Calabar foi o marco do início a perseguição à sua pessoa.

Os biógrafos Fernando Barros e Silva e Adélia Bezerra de Meneses concordam que Chico era muito perseguido pelo departamento de censura. No entanto, seus depoimentos também associam o ponto alto da censura ao artista, depois da censura a uma obra específica.

Contrariando a opinião de Chico, Fernando Barros e Silva afirma que o auge da repressão ao artista foi depois do lançamento da música *Apesar de você*. “Anti-hino, destemida, mobilizadora, solar, ‘Apesar de você’ marcaria seu autor como alvo primeiro da censura” (SILVA, 2004, p. 68).

Segundo Adélia Bezerra de Meneses, no livro *Desenho mágico – Poesia e política em Chico Buarque*, estabeleceu-se um jogo desgastante entre compositor e censor.

Algumas canções foram proibidas na totalidade: *Apesar de você*, *Cálice*, *Tanto mar*, *Bolsa de Amores*; outras, têm palavras ou versos inteiros cortados. A enumeração dos confrontos entre Chico e a censura seria longa e cansativa. Ele chegou a declarar em jornais que, de cada três músicas enviadas para a censura, só uma era liberada. Em alguns casos, tratava-se de censura política: em outros, de censura moral – reafirmando aquele velho esquema de qualquer ditadura, a aliança da repressão política com a repressão sexual. [...] Com efeito, Chico se transformaria (até 1978) num dos artistas mais visados pela censura. (MENESES, 2002, p. 36-38)

Então, uma outra forma de censura ao artista era a que vinha diretamente como consequência da censura a obra.



6 – Agora falando sério

Agora falando sério
 Eu queria não cantar
 A cantiga bonita
 Que se acredita
 Que o mal espanta
 Dou um chute no lirismo
 Um pega no cachorro
 E um tiro no sabiá
 Dou um fora no violino
 Faço a mala e corro
 Pra não ver banda passar
 (Chico Buarque. *Agora falando sério*)

Na composição desta monografia, utilizei fontes variadas. Consultei depoimentos pessoais e entrevistas feitas com o artista Chico Buarque. Fiz análise quantitativa e de conteúdo de matérias jornalísticas publicadas na época no *Jornal do Brasil* e na *Folha de S.Paulo*. Consultei artigos, livros e textos diferenciados escritos por ele e sobre ele. E ainda, biografias, livros, teses de doutorado, o que me permitiu obter uma visão global do assunto. Porém, tenho consciência de que a quantidade de material analisado nesta monografia não é suficiente para afirmações definitivas relacionadas à questão de pesquisa. Nem o método de análise é o mais preciso para se alcançar respostas, embora seja um bom caminho.

A pesquisa reforçou a minha opinião pessoal no que diz respeito a acreditar que Chico Buarque era perseguido pelos censores, e que muito de seu trabalho foi prejudicado com os cortes da censura. São vários os indícios de que a censura incidia sobre ele, o que não significa que a censura também não incidisse sobre a obra.

Na verdade, diante das pesquisas e das leituras, o trabalho se fecha com a conclusão de que, no caso de Francisco Buarque de Hollanda, a censura incidia sobre as duas coisas, sobre a especificidade da obra e sobre o artista. Mas, posso considerar que a censura ao artista foi consequência direta da censura a uma obra específica, que no caso, creio que foi a música *Apesar de você*. Posso até afirmar que antes do lançamento da música a censura incidia sobre a obra, depois passou a ser mais sobre o artista. Ou seja, uma foi consequência direta da outra.

Chego a essa conclusão porque Chico Buarque de Hollanda, como mencionado ao longo do trabalho, não era um artista engajado politicamente. Inclusive se mantinha distante de questões políticas. Como ele mesmo afirma: “só fui à Passeata dos Cem mil porque realmente não ir seria forte demais. Seria quase um posicionamento a favor”.

Então, a única forma dele ser considerado um problema para o regime vigente era por meio de sua obra.

Mas, essa conclusão de que o artista era censurado em função da sua obra não é óbvia? Nem sempre. Não necessariamente esse pressuposto é correto. Artistas podem se posicionar politicamente em público, sem que suas obras tratem especificamente de política. Houve casos de artistas que foram perseguidos na época do regime militar por serem politicamente engajados e não por causa de suas obras.

O fato que mais me chamou atenção ao terminar este trabalho é que, ao contrário do que pensava, que a censura era voltada para o lado político, descobri também o lado da censura moral. A maioria das músicas censuradas de Chico Buarque não foram censuradas por conter conteúdo político, mas, por terem referências sexuais. Por exemplo, na música *Atrás da porta*, em que o verso original era “E me agarrei nos teus cabelos, nos teus pêlos”, a palavra pêlos teve que ser retirada, e substituída por “no teu peito”.

De acordo com os fatos analisados, está aberto o precedente para outras pessoas interessadas no estudo em questão analisarem de outras formas como funcionou a censura durante o período da ditadura militar. Essas formas poderiam ser a análise da cobertura dedicada a Chico Buarque durante todo o período militar, ou a busca de informações com responsáveis pelos departamentos de censura.

Almanaque

Livros

ABREU, Alzira Alves de e BELOCH, Israel (Orgs.). Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro: Pos-1930. Volume III. RIO DE JANEIRO, Fundação Getúlio Vargas, 2001, 2ª edição.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, São Paulo. Edusc, 2005.

MENEZES, Adélia Bezerra de – Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de – “Chico Buarque: a música contra o silêncio”. In: Música popular brasileira. Petrópolis, Vozes, 1978.

GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH, Sandra (orgs.) – Textos em representações sociais. Petrópolis, Vozes, 1994.

FERNANDES, Rinaldo (org.) – Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.

VELOSO, Caetano – “Chico”. In: Verdade tropical. São Paulo. Cia das Letras, 1997.

ZAPPA, Regina – Chico Buarque: para todos. 5 ed. Rio de Janeiro. Relume Dumará. Prefeitura do Rio, 2000. (Coleção Perfis do Rio, 26).

HOLLANDA, Chico Buarque de, - Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim – São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GASPARI, Elio – A ditadura escancarada. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GOFF, Jacques Lê – A História Nova. 4 edição – São Paulo. Martins Fontes, 1998.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

VICENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. *História para o ensino médio*. São Paulo, Scipione, 2002.

ROSSI, Fred. *Anotações com arte*. São Paulo. Fred Rossi Eventos e Produções Ltda, 2005.

SILVA, Fernando Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo. Publifolha, 2004.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro. Gryphus, 2002

Catálogos

ZAPPA, Regina (ed.). *Chico Buarque. O tempo e o artista*. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 2004

Internet

LEITE, Geraldo – disponível em <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 20.03.2006

Ilustrações

Ilustrações I, II, III e IX – disponível em <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 30.03.2006

Ilustrações IV, V, VI, VII, XII - ZAPPA, Regina (ed.). *Chico Buarque. O tempo e o artista*. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 2004

Ilustração VII - HOLLANDA, Chico Buarque de, - Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim – São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Ilustração X – *Jornal do Brasil*, 16 de 1970. Caderno B

DVD

Coletânea – Box Chico 3 DVD – volume 2 – *Vai passar*, 2005

Anexos

Crítica de Julio Hungria no Jornal do Brasil, na edição de 24 de dezembro:

"CHICO CANTA"/CHICO BUARQUE
(PHONOGRAM)

Há uma orquestra que ataca violenta e aberta, na primeira faixa da face A. Fazia qualquer arma, no entanto: a faixa não satisfaz, tem-se a impressão de que se ouviu um *playback*.

Em muitos momentos deste novo disco de Chico Buarque para a Phonogram, essa impressão é gritante: na faixa *Ana de Amsterdã* por exemplo ela se repete. Ou quando, na frase "mergulhar no poço escuro de nos duas" (faixa *Ana e Bárbara*), a última palavra, *duas*, soa surpreendentemente suprimida por algum desses inexplicáveis milagres da eletrônica.

Nem só de *playback*, no entanto, vive este disco. Deixa ver ainda que, apesar de tudo, Chico Buarque continua produzindo, com grande categoria, textos e músicas.

Chico continua construindo textos como um sábio — é verdade que cada vez menos parece discutir a contemporaneidade do seu texto relativamente à posição de vanguarda (estética) na música popular brasileira.

Da mesma forma que o parceiro, Rui Guerra, Chico consegue superar com habilidade as barreiras levantadas no caminho da produção, e obtém alguns resultados absolutamente excepcionais ("Esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal" — diz, em *Fado Tropical*).

E as músicas estão todas excelentes, valorizadas por aplicativos, arranjes de Edu Lobo.

Chico Canta (músicas inicialmente programadas para um peça teatral) sai em seis Philips sob o número 6439093 — e está a venda nas lojas de discos. É um LP que não se pode deixar de recomendar, principalmente por ser o único veículo para uma obra respeitável de dois não menos respeitáveis autores brasileiros.