

**CALA a boca, BÁRbara:
censura musical e disputas de gêneros em tempos de Ditadura no Brasil**

KELLY MÁRCIA DE MOURA LEAL¹

Quando falamos ou pensamos em censura, muitas vezes nos reportamos a Ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), como se esta só tivesse sido exercida nesse período. Contudo, 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.

Posteriormente, a atuação da censura, durante o Governo de Getúlio Vargas, esteve 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 (HEREDIA, 2013).

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 Diversões Públicas (SCDP), uma agência policial vinculada ao DFSP (KUSHNIR, 2004:98), esse órgão buscou conduzir questões acerca da moral e dos bons costumes.

Após o golpe civil-militar, em 1964, as funções relativas às censuras continuaram ao cargo dos vários SCDP's espalhados pelo país, ligado ao DFSP. 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

¹ Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestranda em História Social. Pesquisadora bolsista Capes.

contrárias ao regime e principalmente na vigilância e preservação da moralidade e dos bons costumes da sociedade brasileira.

Em 1967, foi instalado oficialmente a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)², 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 (CAROCHA,2007;38).

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. 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 controlar, vetar e interditar 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 (FICO, 2002: 251-286). 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” (FICO, 2004:270).

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 (VENTURA, 1988). 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

² 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.

em termos dos valores e hábitos consagrados. Para estes setores jovens [...] um mundo novo exigia, igualmente, valores novos (CASTELO BRANCO, 2005:61).

Estava em pauta a revolução sexual, com o advento da pílula anticoncepcional, a questão do divórcio, o amor livre contrapondo-se a monogamia compulsória tão defendida pelos ideais cristãos, as relações homoafetivas³, que vinham na contramão da heteronormatividade⁴ posta e aceita por boa parcela da sociedade da época, o uso de entorpecentes, o movimento hippie, dentre tantos outros temas que muito evidenciavam as disputas de gêneros que perpassavam aqueles anos. A censura moral viria então para “sanar” essas condutas “desviantes”.

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” (HEREDIA, 2012:04).

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” (NAPOLITANO, 2012:03).

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 subversivos⁶ buscavam lançar a

³ 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>>.

⁴ Termo cunhado pelo crítico literário, norte-americano, Michael Warner no texto *Introduction: Fear of a Queer Planet*, considerada uma das grandes obras sobre a teoria queer. Esse conceito possui embasamento na noção binária, que divide os seres humanos em “macho/fêmea”; “homo/hetero”. O termo busca ainda a compreensão da heteronormatividade vista enquanto um conceito que legitima, e também privilegia, a heterossexualidade enquanto uma categoria “fundamental, natural e correta” a ser seguida. Para mais informações ver: WARNER, Michael. **Introduction: Fear of a Queer Planet**. Social Text, 3-17, 1991.

juventude, supostamente influenciável, o erotismo, para [então] destruir os valores da família e subverter a ordem, impondo assim o seu projeto político (HEREDIA, 2012:07). 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 (HEREDIA, 2012).

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, algumas músicas sofreram cortes e vetos por supostamente atacarem a moral e os valores da família, por conterem constestações política e/ou social contrárias ao regime, 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 (CAROCHA, 2007:55). Assim sendo, os técnicos de censuras possuíam a capacidade de julgar tanto a forma estética quanto o conteúdo ideológico das obras (HEREDIA, 2013:11).

A 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. Assim, os censores acabaram atuando como críticos musicais, além de sua função primeira, que era a de censurar (CAROCHA, 2006:05).

Sobre essa relação dos censores com os artistas 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 (VAI PASSAR, 2005).

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” (CHICO BUARQUE, 2015), 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” (ZAPPA, 1999: 192).

Em abril de 1973, a peça finalizada é enviada, dentro do previsto, para uma primeira avaliação censória, na seção teatral da Divisão de Censura de Diversões Públicas (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 não foi aprovar [...]” (BASTIDORES, 2005). 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” (CHICO BUARQUE, 2015). *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 música⁵ que compunham a trilha sonora da peça para exame censório na

⁵ 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.*

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*, *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*, 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**. (CAVALCANTE, 1973) (grifos nossos)*

O exame censório exposto traz 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 pacifica, [o discurso] fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes” (FOUCAULT, 1996).

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. (FOUCAULT, 2006:264-298)

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.

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. (NUNES, 1973) (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*. O curioso em relação à canção *Ana de Amsterdam*, é que a mesma já havia sido cantada e, conseqüentemente, registrada em Long Play, 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, em Salvador, 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*, 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. Já na música *Não existe pecado ao sul do Equador*, o censor marcou a expressão “safado, debaixo do meu cobertor”, e em seguida escreveu então o seu parecer perante o trecho “cortar”.

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 [...] (BASTIDORES, 2005), 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 que modifica inteiramente o contexto e, entende a requerente, autoriza a gravação;
- 3) reiterar seu pedido de que seja liberada *Cala a boca, Bárbara*”. (MULLER, 1973)

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. (CAVALCANTE, 1973) (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 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” (CAVALCANTE, 1973). 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*. 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” (BASTIDORES, 2005).

Além das censuras feitas as canções relacionadas à trilha sonora da peça *Calabar*, a capa dupla do álbum também sofreu veto. 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” (HOMEM, 1996:110). As censuras ocorridas à peça teatral, a trilha sonora e ainda a capa do disco de Calabar foram, como podemos perceber, diversas e longas, chegando mesmo a ser considerada como o maior embate censório ocorrido entre DCDP e artista durante a Ditadura civil-militar.

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 questionamentos, buscando 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.

Através dos exames censórios observados, é possível perceber uma multiplicidade de sentidos atribuídos às canções de Chico Buarque. 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 está circularmente ligada a sistemas de poder, que a reproduzem e apoiam, e efeito de poder que ela induz e que a reproduzem (FOUCAULT, 1979:14). Constituiriam, dessa maneira, *regimes de verdade* (FOUCAULT, 1979). Regimes de verdade que atuariam pelos meios institucionais para cercar 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 artística.

Referências

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.

_____. Pelos versos das canções: censura e música no regime militar brasileiro. **ANAIS**. Usos do Passado - XII Encontro Regional de História, ANPUH-RJ, 2006.

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

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.

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

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

_____. Verdade e poder. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. 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.

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.

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

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

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.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WARNER, Michael. **Introduction: Fear of a Queer Planet**. Social Text, 3-17, 1991.

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

Documentos e outras fontes

CHICO BUARQUE: **Obra** - Teatro: Calabar. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 02 mar. 2015.

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

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

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

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.

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.

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.
⁸⁰ Cf. Anexo A, p. 102.

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.