

Dossiê: Cruzamentos Ítalo-Luso-Afro-Brasileiros: por uma urgente restituição ética do Humanismo (línguas e literaturas hoje)

O direito à literatura como forma de expressão e conhecimento: condições da censura musical em Chico Buarque e Fabrizio De André

The right to literature as a form of expression and knowledge: conditions of musical censorship in Chico Buarque and Fabrizio De André

El derecho a la literatura como forma de expresión y conocimiento: condiciones de la censura musical en Chico Buarque y Fabrizio De André



Maristella Petti

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil
maristella.petti@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa destacar afinidades e contrastes entre a censura musical sofrida pelo autor brasileiro Chico Buarque por parte da Divisão de Censura de Diversões Públicas e o italiano Fabrizio De André pela *Commissione d'Ascolto RAI*, detectando implicações políticas nas dinâmicas da indústria cultural dos anos de chumbo, que individualizamos entre 1969 e 1974 no Brasil e entre 1970 e 1978 no caso da Itália.

Palavras-chave: censura; canção; anos de chumbo; Chico Buarque; Fabrizio De André.

Abstract: This article aims to highlight affinities and contrasts between the musical censorship suffered by the brazilian author Chico Buarque because of the action of the *Divisão de Censura de Diversões Públicas* and by the italian Fabrizio De André because of the *Commissione d'Ascolto RAI*,

detecting political implications in the dynamics of the cultural industry of the years of lead, which we identified between 1969 and 1974 for Brazil and between 1970 and 1978 for Italy.

Keywords: censorship; years of lead; Chico Buarque; Fabrizio De André.

Resumen: El presente artículo pretende destacar afinidades y contrastes entre la censura musical sufrida por el autor brasileño Chico Buarque por parte de la *Divisão de Censura de Diversões Públicas* y el italiano Fabrizio De André por la *Commissione d'Ascolto RAI*, detectando implicaciones políticas en las dinámicas de la industria cultural de los años de plomo, que individuamos entre 1969 y 1974 en Brasil y 1970 y 1978 en el caso de Italia.

Palabras clave: censura; canción; años de plomo; Chico Buarque; Fabrizio De André.

Submetido em: 07 de agosto de 2023

Aceito em: 16 de janeiro de 2024

Publicado em: 20 de julho de 2024

1 Introdução

O presente artigo é parte integrante de uma reflexão mais ampla que tenta analisar e comparar os anos de chumbo, brasileiros e italianos, fazendo referência à obra de Chico Buarque e Fabrizio De André. Os dois são tomados como representantes respectivamente da MPB e da *canzone d'autore* italiana, sendo estes identificados como *gêneros* não no sentido de movimentos coesos, em que os artistas compartilham estilos, dicções e demais referentes estéticos, mas no sentido de etiqueta, dentro da qual o conjunto de vertentes estéticas e opções ideológicas variadas seja indicativo da tentativa, pilotada pela indústria cultural, de transformar diferentes experiências poético-musicais numa fórmula reconhecível, isso é, precisamente, um gênero de mercado. Quanto ao uso da etiqueta sensacionalista *anos de chumbo*, ela refere-se a dois aspectos complementares: por um lado, o rendimento artístico, a tematização das contingências que determinaram a definição, nomeadamente comum, de determinado período histórico; por outro lado, o viés pelo qual aquelas mesmas contingências determinaram certa maneira de fazer literatura, nesse caso, canção (e, com particular destaque, MPB e *canzone d'autore*). Calculando justamente a implicação da dita indústria fonográfica, o escopo desta pesquisa é enxergar suas dinâmicas por trás de certas poéticas, desconstruindo, por um lado, aquilo que ela pretende impor ao seu público, ao mesmo tempo que analisa, pelo outro lado, aquilo que sobra dessa desconstrução, aquilo que permanece da política, da estética, da poética e da história para além da indústria cultural.

Para tanto, é útil considerar três acepções do fenômeno musical, com base na metodologia utilizada por Peroni (2005, p. 2), ou seja: música como agente de história, enquanto sujeito dotado de uma própria evolução, que reflete aquelas mesmas mudanças capazes de afetar qualquer aspecto da sociedade; música como ferramenta para poder descrever a mudança histórica, seja por meio de uma estética, seja por meio de um conteúdo; música como fonte para poder estudar a história, analisando sua mensagem. O recor-

te específico deste artigo vai se concentrar no segundo aspeto, ou seja, aquele que considera o fenômeno musical como ferramenta para poder descrever a mudança histórica: vamos observar e comparar, então, as vicissitudes cívicas dos dois autores, enquanto personagens de certa época, destacando episódios de censura sofridos por ambos a partir do exercício musical, e entendendo como estes episódios, ao impactar a estética, a poética e o papel público dos dois, vão contra o respeito pelos direitos humanos.

De fato, no artigo *O direito à literatura*, Antonio Candido escreve:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: 1. ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2. ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3. ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (Candido, 2011, p. 178-179).

As últimas das três faces por ele destacadas encontram correspondência com dois artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, com resolução nº 217-A III, de 10 de dezembro 1948, a saber, os artigos 19 e 27. Segundo o primeiro deles,

Todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão (ONU, 1948).

Já o artigo 27 divide-se em duas partes, ou seja, "1. Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso

científico e nos benefícios que deste resultam” (ONU, 1948) e “2. Todos têm direito à protecção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria” (ONU, 1948).

Nesse sentido, entendemos a censura como uma impossibilidade de expressão livre por parte do autor, sendo ela submetida a mais ou menos declaradas condições, enquanto afeta também a face complementar do sistema, isto é, o público. Este último aspecto é aquele salientado também por Adélia Bezerra de Meneses:

Com efeito, o problema mais grave em relação à censura é desinformar culturalmente; não é tanto prejudicar um ou outro autor, que não pode ter sua obra difundida, mas interromper o processo de formação do público, e, correlatamente, o desenvolvimento da obra dos autores. Assim, emburrece-se uma geração inteira (Meneses, 1982, p. 37).

De fato, tanto Chico Buarque quanto Fabrizio De André foram vítimas, justamente por causa da atividade artístico-intelectual exercitada, do sistema de controle e repressão exercido pelos dois governos, mesmo sendo eles institucionalmente opostos: uma ditadura militar instituída e declarada no caso do Brasil, e uma república parlamentar no caso da Itália; contudo, entre o final da década de 1960 e a primeira metade de 1970, havia igualmente uma consistente atividade censória, e basicamente focada nos mesmos critérios.

2 A censura musical e suas condições

Nesse período, de fato, no Brasil a censura se compõe de um incremento gradual a partir do decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946, legado do regime anterior, que regulamentava “a censura de diversões públicas” (Brasil, 1946) e assimilava “os responsáveis pelas irradiações por meio da radiotelefonía aos empresários teatrais” (Brasil, 1946), sendo a eles negada a autorização a representar, exhibir ou transmitir qualquer obra que representasse uma

ofensa ao decoro público, à dignidade nacional e à religião, e que desprestigiasse o regime e as forças armadas.

Com essa sólida base de defesa à moral e ao poder instituído, em 21 novembro de 1968 é decretada a lei nº 5.536, que institui, no artigo 15, o Conselho Superior de Censura (CSC), compondo-se de 15 membros diretamente subordinados ao Ministério da Justiça, com o papel de

rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas de critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-os à aprovação do Ministro da Justiça (Brasil, 1968).

Ainda, em 26 janeiro de 1970, decretado o quinto dos 17 atos que foram promulgados entre 1964 e 1977 para segurar o reforço legal do poder executivo dos militares, o decreto-lei nº 1.077 regulamenta a fase mais crítica da censura, estendendo a um vago “todos os meios de comunicação” o controle do “Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal” (Brasil, 1970) sobre “a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes” (Brasil, 1970), que, quando apurado, comportará a proibição da “divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares” (Brasil, 1970), tanto nacionais quanto importados.

Limitando desde já o papel do CSC,¹ o golpe definitivo chega em 2 de junho de 1972, por meio do decreto nº 70.665, que cria dentro do Departamento de Polícia Federal (DPF) o órgão preposto à censura, isto é, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Por ela atingir diretamente a esfera, entre outras, da informação e da divulgação da cultura, tão querida àquela classe média que os militares precisavam conter, a luta para qualificar a censura, dando-lhe uniformidade e respeitabilidade, foi subs-

¹ “O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo” (Brasil, 1972a).

tancial, mas, muitas vezes, justamente no âmbito da censura de obras literárias (incluindo nelas, é claro, a MPB), chegou a ser despropositada e ridícula.

Quanto às letras musicais, é hoje possível acessar e consultar livremente os documentos submetidos à censura pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), acessando o site por meio das credenciais da conta pessoal gov.br e procurando nos fundos que agrupam, indexados e, pela grande maioria, também digitalizados em arquivos baixáveis, todos os requerimentos endereçados ao DCDP; os fundos se dividem em três: “BR DFANBSB NS”, “BR RJANRIO NS”, “BR RJANRIO TN”, sendo possível encontrar a maioria dos documentos nos fundos do Rio de Janeiro.

No que se refere à Itália, a censura é proibida pelo artigo 21 da Constituição de 1947, que afirma que “todos têm o direito de manifestar livremente o próprio pensamento por meio da palavra, da escrita e de qualquer outro meio de difusão” (Itália, 1948a), apesar de serem, ao mesmo tempo, “proibidas as publicações através da imprensa, dos espetáculos e de qualquer outra manifestação contrária ao bom costume” (Itália, 1948a), que a lei “previne e reprime com medidas adequadas” (Itália, 1948a).

A tutela é reforçada, pelo artigo 33, no âmbito da expressão artística, em que cabe a tutela e o desenvolvimento do patrimônio artístico e cultural exercido pelos meios rádio-televisivos: “a arte e a ciência são livres e livre é o seu ensino” (Itália, 1948b). A única exceção é constituída em âmbito cinematográfico, onde a lei nº 161 de 28 abril de 1962 (Itália, 1962), em vigor até 2021, autoriza os vetos de filmes que ofendam a moralidade, com viés específico na tutela de menores de 18 e de 14 anos.

Entretanto, justamente em âmbito de divulgação artística e intelectual, existia, nas décadas de 1960 e 1970, um órgão de controle do fluxo da informação e, sobretudo, da música, ou seja, a Commissione d’ascolto (Cda) da RAI, empresa de concessão exclusiva do serviço público de rádio e televisão na Itália. A Cda era composta por 5 membros variáveis, que recebiam o encargo de-

pendendo das próprias disponibilidades cotidianas, sendo selecionados de diferentes setores, não necessariamente relativos à música; o comitê estabelecia se um disco era ou não transmissível, ou se podia ser publicado prévia adequada apresentação; os critérios eram regulamentados pelo respeito do silêncio sobre temas sexuais, políticos e de vilipêndio contra pátria, religião, igreja oficial e altos cargos do Estado, incluindo a polícia. Sendo assim, a Cda podia controlar somente a divulgação musical no fluxo rádio-televisivo, não tendo poder com respeito à gravação dos discos; porém, as repercussões da falta de difusão são óbvias. As datas de nascimento desta podem apenas ser supostas, por falta de material público, mas Menico Caroli (2003, p. 21) presume que seja um legado da Commissione di lettura, instituída em 1948 justamente para controlar as letras das canções; porém, sabemos com certeza que ela foi ativa até 1975, ano da reforma da RAI prevista pela lei nº 103 de 14 abril do mesmo ano, com a qual a emissora abandonou o monopólio, ingressando as leis do mercado e concorrendo com outras redes televisivas: nesse cenário, a Cda representava um obstáculo ao conseguimento de certa audiência, razão que determinou as causas do seu fim.

Hoje pode-se acessar de forma digital as fichas de catalogação (as chamadas *schede anagrafiche*) dos discos apresentados para a RAI em qualquer sede da RAI Teche, o acervo multimídia do ente, onde é possível se conectar com a base de dados informatizada *Banche Dati Anagrafiche e Magazzini*, dividida em *Televisione*, *Radio* e *Dischi*; nesta última secção, no fundo *Discoteca Centrale*, pode-se encontrar as fichas de catalogação transcritas em formato digital (no nosso caso, nenhuma das fichas originais de De André resultava digitalizada e nem tinha colocação do papel original). Nas fichas, na secção *Note*, estão presentes informações sobre as anotações de censura.

Cabe agora, nesse contexto, um confronto entre os diferentes graus de acessibilidade e modalidades de consulta entre os documentos de censura da ditadura militar brasileira e aqueles do controle dos conteúdos rádio-televisivos da televisão de Es-

tado italiana. Primeiramente, em contraste com a autonomia de acesso digital possibilitada pelo SIAN, o acesso (exclusivamente presencial) às Teche RAI só é admitido para membros internos e pesquisadores, estes últimos com agendamento – muito – prévio e carta de apresentação da instituição de referência. Em segundo lugar, enquanto os documentos do SIAN podem ser consultados de forma intuitiva e baixados na quase totalidade dos casos para a consulta e reprodução direta das fontes, uma grande falha na fruição das bases de dados da RAI é constituída por problemas de catalogação do material, que se encontra não totalmente elaborado e também, frequentemente, catalogado de forma errada (como no caso de um registro de 2006 da canção *Si chiamava Gesù*, de De André, registrada por descarada incompetência como parte do álbum *La buona novella* e não, como deveria ser, do antecedente *Vol. 1*); além disso, a possibilidade de descarregar e reproduzir o material é paga e precisa de mais uma carta de pedido assinada pela instituição, se bem, no nosso caso, não houvesse nenhum arquivo a ser descarregado, enquanto a digitalização das *schede anagrafiche* foi efetuada por meio da cópia, no sistema informatizado, dos elementos previamente escritos no papel, sem o escaneamento dos documentos originais. As reflexões sobre as razões certamente econômicas, mas também políticas, dessa disparidade de condições são muitas e culturalmente interessantes.

Agora, à luz disso tudo, consideramos os casos de censura sofridos por Chico Buarque e Fabrizio De André. Os dois autores, que foram tomados como objeto de estudo por serem personagens representativos, respetivamente, da MPB e da *canzone d'autore*, encontram, no âmbito da censura recebida, um dos vários pontos que os acomunam: os dois foram os cancionistas mais censurados, pela DCDP Chico Buarque, pela Cda da RAI De André.

3 As canções censuradas de Chico Buarque

Em 1970, com efeito, Chico Buarque, voltando do autoexílio na Itália, publica pela Philips o compacto que contém *Apesar de você* num lado e *Desalento* no outro, ambas enviadas para avaliação à

censura federal em documento de dia 24 de novembro de 1970 e liberadas já dois dias depois. O disco, inicialmente, não é percebido pela censura prévia como contrário às leis do decoro, nem pela segunda composição, um samba intimista e discreto, nem pela primeira, abertamente contra o governo vigente. Só depois de um bom tempo em que *Apesar de você* foi tocando em qualquer meio e vendendo quase mais de 100 mil cópias (Werneck, 2006, p. 77) que a música foi captada em toda sua carga de protesto, e, segundo as regras vigentes do decreto-lei nº 1.077, o exército fechou a fábrica carioca no Alto da Boavista e destruiu o estoque (sem considerar, porém, que a gravadora continuava com a matriz, o que possibilitaria a liberação da música em 1978).

Em 1971 sai *Construção*, que, mesmo não sendo tão explicitamente adverso à censura como *Apesar de você*, apresenta implicações com o sistema que não são menos arriscadas. *Deus lhe pague* é inicialmente apresentada à DCDP de Rio de Janeiro para ser avaliada no dia 27 de julho de 1971, bem como outras letras do álbum, sendo vetada já em 2 de agosto “Por parecer um ‘recado’ com duplicidade de sentido, que tanto pode ser dirigido a alguém ou algo abstrato” (Brasil, 1971b, p. 6). Poucos dias mais tarde, em 26 de agosto, a letra é apresentada, modificada de acordo não tanto com as sugestões da censura, que a tinha vetado em geral, quanto, aparentemente, por uma escolha métrica e compositiva do autor: conforme consta na versão definitiva a ser gravada, “A permissão pra nascer” se torna “A certidão pra nascer”; o verso “Pelo pavor da cidade, que a tempestade está aí” é eliminado e substituído com “Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir”, inicialmente posto em abertura da estrofe precedente, agora integrada com “Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir”; outras modificações, ou seja, “pela cidade a zunir” em lugar de “que a gente sente ela vir” no segundo hemistíquio do terceiro verso da penúltima quadra, e “intensa mosqueira” e “sujar” no segundo verso da penúltima estrofe, substituídos respectivamente com “moscas-bicheiras” e “beijar”, foram aportadas para tornar a composição mais dramática e grotesca. Mas, novamente, a letra

foi vetada por “conter certas palavras não adequadas a boa letra” (Brasil, 1971b, p. 4), sendo estas, supostamente, “crime”, “cachaça” e “cuspir”, por elas serem sublinhadas por marcas gráficas. A letra seria liberada só depois de um recurso para Brasília.

De maneira parecida, quando apresentada pela primeira vez para a DCDP, *Cordão* também é vetada por representar um “protesto contra a ordem vigente” (Brasil, 1971c, p. 7), com relevo pelo verso “Nas grades do coração”, que teria “sentido dúbio”. Para conseguir a liberação, o verso foi substituído por “As portas do coração”, enquanto outras alterações, como “Pois quem / Tiver nada pra perder / Vai formar comigo o imenso cordão” em lugar de “Pois quem / Ao menos souber amar / Vai formar comigo o imenso cordão” e “Quero ver o Carnaval” em lugar de “O tremendo Carnaval”, foram implementadas sem declaradas imposições censórias.

Quanto à *Samba de Orly*, ela carrega, desde o título, o sentido de hino dos exiliados que representaria dali a pouco: pensada inicialmente como “Samba di Fiumicino” por fidelidade ao lugar onde acontecera o adeus entre Chico Buarque, que ficava na Itália, e Toquinho, de volta ao Brasil, o nome do aeroporto mudaria para “Orly” para abranger a condição do exilado em geral, visto que em Paris na época residia a maior comunidade de exiliados (Bacchini, 2008, p. 48), mas também por uma questão fonética (Werneck, 2006, p. 75). A letra, composta junto com Vinicius de Moraes, leva três versos modificados: entre as dicas e as saudações que o autor endereça ao amigo de volta para a casa, “pede perdão pela omissão / um tanto forçada” precisa ser transformada em “pede perdão pela duração / dessa temporada”, para evitar a referência direta à própria censura. Pelo contrário, e inexplicavelmente, nos versos “mas beija / o meu Rio de Janeiro / antes que um aventureiro / lance mão”, a referência ao governo Médici, prestes a tomar inapropriadamente posse de algo, feito um aventureiro, seria subscrito.

A outra canção parcialmente modificada consiste na versão em português de *Gesù bambino*, que teve que mudar o nome em *Minha história* para evitar menções à religião oficial. O curioso é que a mesma sorte foi reservada, na Itália, também para a música

original, cantada pelo italiano Lucio Dalla e escrita por ele e Paola Pallottino, que foi titulada com a data de nascimento de Dalla (4/3/1943) e podada de qualquer referência à religião para poder participar da XXI edição do Festival di Sanremo, transmissão musical da RAI, também ocorrida em 1971.

Mas há duas canções vetadas no mesmo período que não fazem parte do álbum. A primeira é *Bolsa de amores*, a ser interpretada por Mário Reis (será lançada só em 1993), censurada em 21 de julho de 1971 “por ter o autor empregado palavras comuns ao linguajar da Bolsa de Valores, mas que não se adaptam a uma mulher principalmente em letra de música popular” (Brasil, 1971a, p. 1); no documento é acrescentado que “O autor parece estar de uns tempos para cá muito ‘preocupado’ em denigrar a reputação de todas as mulheres, vide uma das últimas composições – ‘Minha história’, que relata a vida de um homem filho de uma prostituta” (Brasil, 1971d, p. 8). A outra, *Primeiro encontro* (ou *Susana*), é censurada em 2 de agosto de 1971 enquanto “contrária à moral” e nunca mais gravada.

Em 1972 sai pela Phonogram *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, LP de 11 faixas entre aquelas compostas e interpretadas por um e por outro autor, apenas afetado pela má qualidade técnica e pelo número de alterações impostas pela censura, todas a cargo de canções compostas por Chico Buarque. Por exemplo, da letra de *Partido alto* tiveram de ser mudadas duas palavras, ou seja, “brasileiro”, trocado por “batuqueiro”, e “titica”, substituído por “coisica”, para evitar ofensa ao povo brasileiro, sendo assim admitida em requerimento de dia 29 de setembro de 1972:

Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando e tocando seus discos, e pagando-o regamente nos seus shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto (Werneck, 2006, p. 78).

Contudo, as palavras censuradas são, no caso da primeira, completamente silenciadas pela interpretação tropicalista de Cae-

tano, enquanto a segunda é coberta pelos aplausos do público. A faixa é parte também de outro disco de autoria não unívoca de Chico Buarque, ou seja, *Quando o Carnaval chegar* (da Phonogram, lançado em 1972), trilha sonora do filme homônimo dirigido por Carlos Diegues. Aqui também tem a mesma censura de *Partido alto*, dessa vez interpretada pelos MPB-4, e de *Caçada*. O texto desta última é vetado em 4 de abril de 1972 por ser definido como “puramente erótico” (Brasil, 1972b, p. 3), e sucessivamente liberado especialmente “para ‘shows’, onde se caracterizará uma restrição etária conveniente” (Brasil, 1972b, p. 5).

Em *Atrás da porta*, o verso “Nos teus pelos”, considerado escabroso, foi coberto com os ruídos da plateia, e substituído com “No teu peito” para gravações sucessivas, segundo a versão apresentada, e aprovada, em 26 de fevereiro de 1973.

Quanto à faixa *Bárbara*, ela esconde por trás do silenciamento a prova de que a tentação de amor experimentada é homossexual. Censurada e liberada já em 6 de dezembro de 1972 para a publicação desse álbum, Chico Buarque, em vista da encenação da peça *Calabar*, preferiu a ideia de modificar os primeiros dois versos da quarta estrofe, aqueles afetados pela censura, pedindo sua substituição com um novo requerimento de 14 de fevereiro de 1973: assim, a substituição de “Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas” com “Deixa eu te semear a solidão, matar as nossas sanhas / E te arrancar o mel e o leite das entranhas” foi examinada e liberada em dia 1 de março, mesmo se nunca realmente gravada.

Em *Ana de Amsterdam*, a palavra “sacana” foi substituída por “bacana”, concedida na publicação desse álbum, mas depois, também em ocasião da publicação do LP *Chico canta*, completamente reduzida a faixa instrumental, enquanto impossível de censurar suficientemente a história de prostituição da qual a letra tratava.

Mais uma experiência com a música ao vivo destaca um caso específico de censura que não envolve apenas a letra: é este o caso da exibição de *Cálice* no show Phono73, um grande evento promocional organizado pela gravadora Phonogram no Palácio das Con-

venções do Anhembi, em São Paulo, para acontecer entre os dias 11 e 13 de março. A letra da canção tinha sido apresentada em registro nº 20153 em 4 de maio de 1973 e vetada integralmente, por razões hoje mais que conhecidas, já no dia 10 seguinte.

O auge da censura, entre 1973 e 1974, foi sofrido pela peça *Calabar: o elogio da traição*, escrita junto com o poeta moçambicano Ruy Guerra; o enredo da peça enfocava o evento histórico da colaboração do mulato pernambucano Domingos Fernandes Calabar com o invasor holandês Maurício de Nassau e contra a coroa portuguesa na primeira metade do século XX. O texto foi submetido à Polícia Federal que, inicialmente, liberou-a com alguns cortes. No momento do ensaio previsto para a censura, esta não apareceu, causando o adiamento da estreia. Em 30 de outubro de 1973, o texto foi reexaminado, ficando encalhado até 22 de janeiro de 1974, quando foi decretado o veto da peça e da aparição do próprio nome do personagem protagonista, proibindo, ainda, que se divulgasse a dita proibição.

Apenas pôde ser reaproveitada uma parte da cenografia, reutilizada no show de Chico e o grupo MPB-4 *Tempo e contratempo* (mas igualmente proibido, como proibida foi a gravação do show em disco), e as músicas, publicadas em disco, obviamente, mutilado.

A primeira tiragem do álbum levava o nome, vetado, de *Calabar*, também reproduzido graficamente pela capa, pichado em um muro. Pelo fato de o nome ter sido vetado, toda a tiragem seria logo retirada do mercado por ordem do regime, sendo substituída por outra de capa branca, sem indicação ou publicidade, levando apenas o nome do autor. A anônima versão não obteve vendas boas. Por isso, no ano seguinte, a Philips lançou a versão definitiva, um LP cuja capa levava o perfil do artista, de bigode e boné, e o título *Chico canta*. O título pensado originariamente para o álbum, *Chico canta Calabar*, teve que sair cortado do complemento direto, não só porque Calabar fora mandado como impronunciável, mas também porque a sigla que decorreria do título, CCC, se relacionaria à organização Comando de Caça aos Comunistas.

Das 12 faixas do álbum, 4 tiveram a letra modificada. *Ana de Amsterdam*, por exemplo, sobre uma prostituta vinda da Holanda, como já referido acima, foi completamente censurada, sendo publicada apenas na versão instrumental arranjada por Edu Lobo. *Bárbara*, em que Chico interpreta um eu lírico feminino, teria, aqui também, a expressão “de nós duas” completamente silenciada. Em *Não existe pecado ao sul do equador*, mesmo sendo a letra, já a partir do título, de referência decididamente explícita para com o conteúdo sexual, só o verso “Vamos fazer um pecado safado de baixo do meu cobertor” precisou ser substituído por “Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor”. Na canção *Fado tropical*, nos versos brancos recitados pelo eu lírico português, fica silenciada a palavra “sífilis”, listada, ao par do lirismo, entre as heranças deixadas pelos colonizadores; talvez não tenha sido captada a ironia dos versos seguintes, deixados íntegros: “Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar / Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora”. Isso porque a ligação entre Portugal e Brasil tinha sido reforçada, na época, pelos laços entre o governo Médici e a ditadura fascista de Marcelo Caetano.

Com a ruína financeira imposta pelas leis governamentais, Chico Buarque entendeu que não era mais possível continuar, nesse estado de coisas, a levar sua autoria ao mercado sem ser afligido pela castração do texto verbal das canções. Uma contagem de caráter estatístico, de fato, ligava seu nome como compositor à censura: “A proporção chegava a ser de duas músicas vetadas para uma liberada, mesmo assim com cortes” (Homem, 2009, p. 123). Como o mesmo autor lembra em depoimento: “A censura enxergava mensagens subliminares onde não existia e o pessoal de esquerda também queria ver essas mensagens. ‘Ah, mas você quis dizer...’ Não, não quis dizer nada, é uma canção de amor” (Zappa, 2016, p. 113). A solução mercadológica para cumprir o prazo de um disco publicado por ano imposto pelo contrato discográfico foi a de gravar um álbum em que Chico Buarque apenas interpretasse canções de autoria alheia: saiu, assim, *Si-*

nal fechado (da Phonogram, lançado em 1974). Porém, entre as 12 faixas, sobretudo clássicos da canção brasileira, há o inédito *Acorda, amor*, de autoria de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, escrito, na verdade, pelo mesmo Buarque sob pseudônimos. O fato da canção passar do bloqueio da censura não obstante a letra, em que o eu lírico, pressentindo o sequestro dentro de casa, se apela ao ladrão, criando uma irônica inversão semântica dos papéis desempenhados pelo criminoso e pelo policial, é indicativo do fato de que, realmente, o nome de Francisco Buarque de Hollanda era identificado univocamente com aquele de autor de música de protesto, tanto que o escárnio extremo expressado pela letra não é nem percebido pela Polícia Federal só pelo fato dela ter sido apresentada sob outro nome. Aprendendo com os próprios erros, depois da brincadeira ter sido revelada por um artigo do *Jornal do Brasil* a partir do desmascaramento da identidade do suposto compositor, a Polícia Militar passaria a pedir não só generalidades, mas o próprio documento de identidade dos autores de textos submetidos (Brauner, 2005, p. 9).

4 As canções censuradas de Fabrizio De André

Por causa da já destacada falta de homogeneidade no armazenamento das *schede anagrafiche* dos discos transmitidos pela RAI, e pela dificuldade em consultá-las, pode-se afirmar que não existe uma documentação totalmente confiável que ofereça um quadro completo da censura sofrida por Fabrizio De André. Esse quadro pode apenas ser reconstruído cruzando os dados levantados pelas *schede anagrafiche* catalogadas, artigos de jornais e biografias oficiais; nem a Fondazione De André Onlus, associação nascida em 2001 para promover atividades de elevação civil e moral da pesquisa poética do autor, nem o Centro Studi Fabrizio De André, nascido em 2003 na Università di Siena, conseguiram ajudar na orientação de uma pesquisa sobre os dados censórios.

Porém, podemos individuar uma forte componente de censura no álbum *La buona novella*, um projeto único, coerente em sentido musical e temático, que abarca o lado marginal da história de Cristo, não só em relação às fontes, que não são aquelas

canonicamente conhecidas e dogmáticas, mas também em relação à própria figura do protagonista, descentralizado em favor de outros personagens da mesma história, como Maria e José, ou os ladrões crucificados com Jesus. Todas as faixas do álbum são definidas pela RAI, segundo registro de 3 de fevereiro de 1971, transmissíveis, mas só após consultoria com o “D G”, sigla por Diretor Geral da Cda.

A reelaboração de um tema como esse é algo extremamente delicado para o autor, recentemente absolvido no processo nº 5852/66 (Viva, 2016, p. 129), pelos artigos do código penal 110, sobre cumplicidade, e 528, sobre publicações e espetáculos obscenos, junto com Giovanni Fiaschetti, editor da sua primeira fonográfica, a Karim, e seu distribuidor Gaetano Pulvirenti, por causa da obscenidade da letra de *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, publicada no álbum *Vol. 1* (da Bluebell Records, lançado em 1967). De fato, repercorrer motivos religiosos em chave humana corre o risco de tropeçar, novamente, no veto de transmissão televisiva: “novamente” refere-se à interdição de *Si chiamava Gesù*, em que a voz autoral canta “Non intendo cantare la gloria / Né invocare la grazia e il perdono / Di chi penso non fu altri che un uomo”; a música, conforme lembra Mastrorilli (1969), é um caso exemplar e paradoxal de uma obra interdita pela televisão de Estado ao mesmo tempo que liberada pela Rádio Vaticana e louvada por uma carta pessoal endereçada ao autor pela associação Pro Civitate Christiana. Em 1969, a transmissão de uma outra canção, *La città vecchia*, tinha sido vinculada pelo colóquio com o Diretor Geral.

Em 1971 sai outro *concept album*, dessa vez inspirado na *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters (1868-1950), ou seja, *Non al denaro, non all'amore né al cielo*. As 9 faixas são resultado de uma seleção dos cantos originais, e são dedicadas em sua maioria a protagonistas definidos pela profissão; enquanto a canção introdutória, *La collina*, deve o nome à primeira composição, a única coral, da antologia original, e *Un matto, Un blasfemo* e *Un malato di cuore* são definidas por outras características, sejam elas psíqui-

cas, carateriais ou físicas, mas que também os relacionam como indivíduos com o resto da sociedade. Pistarini (2010, p. 98) afirma que a transmissão do disco foi vetada pela RAI. De fato, um registro de 26 de novembro de 1971 atesta que a canção *Un matto*, sobre a marginalização social da doença mental, precisa ser apresentada de maneira específica no caso de necessidade de transmissão rádio-televisiva. Porém, é preciso ressaltar que a tal nota, encontrada na ficha de catalogação anagráfica, parece se referir, mais do que a uma censura, à necessidade de uma introdução para contextualizar a canção no âmbito do debate italiano sobre o tema, abalado, a partir da metade de 1960, por uma série de publicações, entre as quais o livro *L'istituzione negata*, de Franco Basaglia (lançado pela Einaudi em 1968) – que teria inspirado, dez anos mais tarde, a lei nº 180, que aboliria os manicômios.

O mesmo acontece com *Storia di un impiegato*, de 1973, álbum extremamente expressivo de uma época e que se inspira diretamente nos acontecimentos sociais; o envolvimento do álbum para com o presente e suas implicações ideológicas é inegável. O disco inteiro, de fato, segundo um único registro de 26 de junho de 1974, resulta transmissível só após consultoria com o Diretor Geral.

A partir desse ano, Fabrizio De André parece não sofrer mais casos de censura e nem consequências legais diretamente devidas às próprias composições; entretanto, de maneira aparentemente paradoxal, ao abrir-se aos shows ao vivo em 1974, ele adota uma linha muito mais empolgada do que antes, para alimentar um público que ele descobre ser sobretudo de esquerda.

5 Anos de chumbo: para uma definição plurivalente

Se o parâmetro temporal identificado para esta reflexão é identificado pelos anos de chumbo, o discurso não pode deixar de se embater com a falta de uma concordância geral na periodização da mesma fase. Partindo do princípio de que a nomeação dessa época desenrola o papel de uma etiqueta finalizada ao sensacionalismo midiático, resolvemos estreitar os limites – mui-

tas vezes vagos e, conseqüentemente, não mais atendíveis do que outros recortes – das periodizações comumente consideradas menos anômalas.

À vista disso, no que diz respeito ao Brasil, os anos de chumbo levados em consideração serão aqueles entre 1969 e 1974, sendo esses definidos respectivamente pela entrada em vigor do AI5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, e pelo começo do mandato de Ernesto Geisel, em março de 1974; se a primeira data é, geralmente, compartilhada pela opinião pública e científica como marco do começo das repressões mais violentas por parte do regime militar, o final coincide com a errônea sobreposição que se costuma fazer entre a chegada do novo presidente e o começo da política de liberalização da ditadura militar, sendo que a efetiva agenda de abertura seria afirmada só a partir de 1978, último ano da sua presidência. De fato, durante o governo Geisel, as medidas de repressão não pararam, contando – para citar alguns números – com 42 opositores mortos e 39 desaparecidos, além do Congresso fechado durante 15 dias e a continuação do uso massivo da censura à imprensa e às artes; porém,

Pelo teor das declarações da mídia, de personalidades políticas, e pelo olhar de alguns historiadores, parece que há uma identidade quase direta entre o governo Geisel e a abertura. A morte violenta de militantes de esquerda parecem ser mais obra de um “porão do regime”, incontrolável até então, e as cassações, o fechamento do Congresso e as imposições institucionais, meras táticas para melhor realizar a distensão. Em ambas, não apenas a figura de Geisel, mas também a memória liberal a que aludimos sobre o ex-presidente, fica preservada (Napolitano, 2021, p. 233).

O respeito daquele “teor das declarações da mídia” deixa claro que a intenção de tal contorno cronológico não está baseada na revisão crítica do governo Geisel para com o processo de democratização, que não encontraria possibilidades reais, mas, pelo contrário, aceita o forçamento sugerido pela comunicação, sendo

essa parte de um projeto finalizado justamente à institucionalização do regime: com efeito, o processo de distensão e abertura cabe, segundo Napolitano (2021, p. 234), dentro da visão estratégica de Geisel, pela qual o aparato policesco de repressão não podia garantir a tutela do sistema político e, ao contrário, teria corrido o risco de um isolamento do governo.

No que está relacionado aos anos de chumbo italianos, cujos limites temporais são possivelmente ainda mais matizados por eles não envolverem alguma institucionalização governamental, os anos envolvidos na titulação serão aqueles entre 1970, sendo o massacre de Piazza Fontana acontecido no dia 12 de dezembro de 1969, e 1978, ano do assassinato do presidente da Democracia Cristã (DC) Aldo Moro. Nesse caso, assim como no caso da definição dos anos de chumbo brasileiros, o começo coincide efetivamente com o momento inaugural do período do terrorismo num conjunto de vieses, habilmente resumidas por Montanelli e Cervi (2019):

Dia 12 de dezembro de 1969 marcou um divisor de águas na vida italiana das últimas quatro décadas. Por muitos aspectos, pode-se falar de um *antes* Piazza Fontana e de um *depois* Piazza Fontana. O massacre do Banco da Agricultura, com os seus dezesseis mortos e muitos feridos, não foi o mais atroz entre aqueles que ensanguentaram o país. Mas foi – pois iniciou estes atos de crueldade cega, e porque as indagações tiveram um andamento ziguezagueante e grosseiramente contraditório – algo como um dardo envenenado no corpo da sociedade italiana (Montanelli; Cervi, 2019, p. 94, tradução nossa).

Se a definição do massacre nesses termos não basta para que ele sirva aos dois jornalistas de começo para seu discurso, enquanto este põe amplas premissas a partir de 1965, o último “ano de chumbo” aqui considerado fundamenta sua razão de ser assim definido pelo intervalo por eles delineado, mas representa uma anomalia para com a periodização geralmente feita, que costuma co-

locar o fim do período em 1980, seja pelo massacre supostamente acidental acontecido durante uma batalha aérea no céu de Ustica, em 27 de junho, seja pela bomba colocada na estação de Bolonha em 2 de agosto. O feroz epílogo do caso Moro, diferentemente dos massacres de massa, recoloca a ênfase na tensão ideológica conseguinte à manobra política do Compromisso Histórico, reencontro entre o Partido Comunista Italiano (PCI) com a DC, finalizado na tutela da democracia contra a involução autoritária e a estratégia da tensão; o sequestro e, por fim, a execução de Moro pelas mãos das Brigadas Vermelhas, encerrou a experiência da “solidariedade nacional” (Montanelli, Cervi, 2019, p. 242) que fora massivamente propagandeada justamente como resolução dos massacres, que, além do mais, seriam continuados por muitos anos, até a primeira metade da década de 1990, passando da matriz política àquela mafiosa.

Essa cronologia, que se quis aqui rigidamente ligada à finalidade de sensacionalismo da propaganda midiática dos dois Estados, quer reproduzir o artifício da rotulação, processo que seja capaz de enquadrar no mercado, nesse caso, uma experiência da história da humanidade, que, enquanto tal, se configura como complexa, contraditória e dialética.

6 Considerações finais

Partindo, então, do pressuposto que com *anos de chumbo* entendemos, no caso brasileiro, os anos entre 1969 e 1974, sendo esses definidos respectivamente pela entrada em vigor do Ato Institucional 5 (Brasil, 1968) e pelo começo do mandato de Ernesto Geisel, e, no caso italiano, aqueles entre 1970 e 1978, que correspondem respectivamente ao massacre de Piazza Fontana (acontecido no final de 1969) e ao assassinato de Aldo Moro, e considerando os casos de censura sofridos por Chico Buarque e Fabrizio De André, é possível destacar nos dois duas tendências opostas.

De fato, ao longo de todos os anos de chumbo brasileiros, a carreira de Chico Buarque é profundamente influenciada pelo tripé repressivo (censura, vigilância e repressão) exercido pelo regi-

me, concentrando todos os casos de censura justamente naqueles anos; ele se encontra impedido de trabalhar, e não necessariamente por razões fundadas, pois a DCDP encontra motivos aleatórios que respondam a uma necessidade de atormentar, assediar psicológica e praticamente, na medida em que frustra e dificulta sua profissão, um personagem que tornara clara sua oposição ao regime. Para Fabrizio De André, ao contrário, a censura diminui até acabar proporcionalmente à medida que ele se torna mais famoso e conhecido, seguindo uma trajetória oposta ao caso brasileiro; porém, tal diminuição não corresponde simplesmente com a reforma da RAI, sendo ela de 1975.

Com efeito, apesar das tendências serem opostas, é plausível entrever, em ambos os casos, as motivações mercadológicas como síntese por trás de uma repressão artística aparentemente motivada por argumentos morais, sustentados pela política conservadora em vigor. De fato, mesmo no caso de Chico Buarque, a censura bruta e burra que o investiu não fez nada mais do que cultivar o seu personagem público de cantor de protesto, papel que, conforme ele mesmo afirmou de maneira totalmente desinteressada em depoimentos também sucessivos, nunca tencionou assumir voluntariamente. Essa responsabilidade política é a mesma que é abertamente rejeitada também por Fabrizio De André, pelo menos até o momento em que ele se torna consciente e, também, carecido da repercussão econômica da sua profissão, decidindo beneficiar-se do seu suposto papel de mensageiro ideológico. Nos dois casos, o papel público, nesse sentido, não é algo ambicionado pela própria direção artística, mas é o reflexo da demanda do público e, em particular, dos jovens de classe média, de encontrar o revérbero da ideologia e, precisamente, da contra-ideologia, comprazendo assim a necessidade de ser parte de um movimento que tente mudar o estado de coisas, ao mesmo tempo que impossibilitados, seja na vertente brasileira, pela repressão ditatorial, seja na italiana, pelo niilismo participativo.

Nesse sentido, a indústria cultural é responsável por ter vestido os dois autores dessa incumbência, enquanto os órgãos de repres-

são do meio artístico, desrespeitando os direitos de expressão e de participação da vida cultural e artística da comunidade e do progresso que desta resulta, se encontram totalmente coniventes para com a economia capitalista, razão que subjaz tanto à exasperação da censura contra Chico quanto à atenuação daquela contra De André: mesmo seguindo direções opostas, ambas as diretivas visam à criação da personagem pública politizada e engajada. Ademais, justamente nesse viés, a diferença constitucional entre a DCDP, instituição do regime ditatorial, e a Cda da RAI, comitê pelo respeito moral da televisão pública, se neutraliza sob a anteposição da integração econômica entre os atores da integração política, em detrimento dos direitos do indivíduo. Se explica assim, por exemplo, a censura a duplos sentidos de fato inexistentes no cancionário de Chico Buarque e, ao mesmo tempo, a indulgência com um De André cada vez mais explícito: no primeiro caso, a censura é paradoxalmente usada e incrementada como arma de publicidade e promoção do artista engajado, enquanto, no segundo, é desembainhada justamente para deixar circular livremente sua mensagem; o objetivo, nos dois casos, é manipular o consenso da massa.

Diante de tudo isso, é possível concluir que o papel de cancionista engajado que ambos os autores desempenham não é nada mais do que a consequência das condições impostas pela indústria fonográfica, ou seja, a necessidade de agradar a demanda da classe consumidora, que precisava vislumbrar num ídolo representante a satisfação da própria ideologia frustrada. Ao mesmo tempo, tais condições, ao serem tão profundamente interligadas com a realidade social e política, especialmente nos anos descritos, dita os termos do engajamento que, se não desejado diretamente pelos autores, pelo menos se realiza na aceitação delas. Nesse sentido, os dois cancionistas, em se encaixarem num certo papel a despeito da própria vontade mais veraz, e justamente pela ação do contexto em que viviam e operavam, podem efetivamente ser considerados engajados no sentido da oposição à ditadura militar, no caso de Chico Buarque, e à configuração política oficial e ever-

siva, no caso de De André. Porém, tal oposição, evidentemente, permanece num nível abstrato e de certa forma passivo.

Nem doutrinadores, nem membros da luta armada, Chico e De André se engajaram ao querer expressar o próprio direito a certa música, MPB por um lado e *canzone d'autore* por outro, aceitando os compromissos da indústria fonográfica e as contradições que ela comportava dentro do sistema político. Sem pretender fazer militância ativa, mas, mesmo assim, gerando obras que defendem certa postura só pelo fato delas existirem e adquirirem tanta ressonância dentro de um determinado sistema abertamente desfavorável, os representantes prototípicos desses gêneros se configuraram como engajados por procurarem fundamentar a possibilidade prática da utilização desse direito, à expressão e ao conhecimento, como método de luta pública oposicionista a ser sustentada pelo campo da imaginação cultural nacional.

Referências

ANA de Amsterdam. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: C. Buarque, R. Guerra. *In*: CAETANO e Chico juntos e ao vivo. Intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP. Faixa 11.

APESAR de você. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In*: APESAR de você / Desalento. Compositor e intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1970. 1 CD. Lado A.

ATRÁS da porta. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: F. Hilme, C. Buarque. *In*: CAETANO e Chico juntos e ao vivo. Intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP. Faixa 7.

BACCHINI, Luca. Canções do exílio senza esilio. Ipotesi per una poetica dell'esilio in Chico Buarque de Hollanda. *In*: GIORCELLI, Cristina; CATTARULLA, Camilla. *Lo sguardo esiliato: cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*. Napoli: Loffredo Editore, 2008. p. 41-59.

BÁRBARA. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Chico Buarque, Ruy Guerra. *In*: CAETANO e Chico juntos e ao vivo. Intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP. Faixa 10.

BRASIL. *Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968*. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 5 abr. 2024.

BRASIL. *Decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946*. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, RJ: Presidência da República, 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 abr. 2024.

BRASIL. *Decreto-lei nº 1.077 de 26 de janeiro de 1970*. Dispõe sobre a execução do artigo 153, n. 8, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1970. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 abr. 2024.

BRASIL. *Decreto nº 70.665 de 2 de junho de 1972*. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1972a. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 5 abr. 2024.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Requerimento para aprovação de letra nº 6930*. Rio de Janeiro: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1971a. Disponível

em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/01597/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_01597_d0001de0001.pdf. Acesso em: 8 abr. 2024.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Requerimento para aprovação de letra nº 7071*. Rio de Janeiro: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1971b. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/01627/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_01627_d0001de0001.pdf. Acesso em: 8 abr. 2024.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Requerimento para aprovação de letra nº 7072*. Rio de Janeiro: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1971c. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_TN/CPR/LMU/01627/BR_RJANRIO_TN_CPR_LMU_01627_d0001de0001.pdf. Acesso em: 8 abr. 2024.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Requerimento para aprovação de letra nº 7073*. Rio de Janeiro: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1971d. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_TN/CPR/LMU/01627/BR_RJANRIO_TN_CPR_LMU_01627_d0001de0001.pdf. Acesso em: 8 abr. 2024.

BRASIL. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. *Requerimento para aprovação de letra nº 11847*. Rio de Janeiro: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1972b. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tn/cpr/lmu/02694/br_rjanrio_tn_cpr_lmu_02694_d0001de0001.pdf. Acesso em: 8 abr. 2024.

BRASIL. *Lei nº 5.536 de 21 de novembro de 1968*. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1968. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 5 abr 2024.

BRAUNER, Eugenio. Julinho da Adelaide, um pseudônimo que driblou a Censura. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 1-10, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4839>. Acesso em: 17 mar. 2024.

CAÇADA. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In: QUANDO o Carnaval chegar*. Intérpretes: Maria Bethânia, Chico Buarque, Nara Leão. MPB-4. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP. Faixa 3.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARLO martello ritorna dalla battaglia di Poitiers. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: P. Villaggio, F. De André. *In: VOL. 1*. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Bluebell Records, 1967. 1 LP. Faixa 10.

CAROLI, Menico. *Proibitissimo! Censori e censurati della radiotelevisione italiana*. Milano: Garzanti, 2003.

CORDÃO. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In: CONSTRUÇÃO*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP. Faixa 5.

DEUS Ihe pague. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In: CONSTRUÇÃO*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP. Faixa 1.

FADO tropical. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: C. Buarque, R. Guerrera. *In: CHICO canta*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1973. 1 LP. Faixa 7.

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

ITALIA. [Costituzione (1948)]. *Costituzione Italiana*. Parte I – Diritti e doveri dei cittadini; titolo I – Rapporti civili. Articolo 21. Roma: Assembleia Costituente, 1948a. Disponível em: <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/parte-i/titolo-i/articolo-21>. Acesso em: 5 abr. 2024.

ITALIA. [Costituzione (1948)]. *Costituzione Italiana*. Parte I – Diritti e doveri dei cittadini; titolo II – Rapporti etico-sociali. Articolo 33. Roma: Assembleia Costituente, 1948b. Disponível em: <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/parte-i/titolo-ii/articolo-33>. Acesso em: 5 abr. 2024.

ITALIA. *Legge 21 aprile 1963, n° 161*. Revisione dei film e dei lavori teatrali. Roma: Parlamento, 1962. Disponível em: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1962/04/28/062U0161/sg>. Acesso em: 5 abr. 2024.

LA buona novella. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. P. Reverberi, C. Castellari. Milano: Produttori Associati, 1970. 1 LP (35 min).

MASTRORILLI, Enzo O. Con le sue canzoni polemiche ha sconfitto la TV. *Bolero teletutto*, [s. l.], nov. 1969.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1982.

MINHA história. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In: CONSTRUÇÃO*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP. Faixa 9.

MONTANELLI, Indro; CERVI, Mario (org.). *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*. Milano: Rizzoli, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2021.

NÃO existe pecado ao sul do equador. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: C. Buarque, R. Guerrerá. *In: CHICO canta*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1973. 1 LP. Faixa 5.

NON al denaro, non all'amore né al cielo. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, N. Piovani, G. Bentivoglio. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP (31 min).

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Resolução nº 217-A de 10 de dezembro de 1948*. New York: ONU, 1948. Disponível em: <https://unric.org/pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

PARTIDO alto. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: C. Buarque. *In: CAETANO e Chico juntos e ao vivo*. Intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP. Faixa 2.

PERONI, Marco. *Il nostro concerto: la storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Milano: Mondadori, 2005.

PISTARINI, Walter. *Il libro del mondo: le storie dietro le canzoni di Fabrizio De André*. Firenze: Giunti, 2010.

SAMBA de Orly. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In: CONSTRUÇÃO*. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP. Faixa 7.

SI chiamava Gesù. Compositor e intérprete: Fabrizio De André. *In: VOL. 1*. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Bluebell Records, 1967. 1 LP. Faixa 4.

VIVA, Luigi. *Non per un dio ma nemmeno per gioco: vita di Fabrizio De André*. Milano: Feltrinelli, 2016.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2016.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.