

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PENSAMENTO
POLÍTICO BRASILEIRO**

**CHICO BUARQUE NO CONTEXTO DA DOCTRINA
DE SEGURANÇA NACIONAL**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Deivis Jhones Garlet Bonaldo

Santa Maria, RS, Brasil

2006

CHICO BUARQUE NO CONTEXTO DA DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL

por

Deivis Jhones Garlet Bonaldo

Monografia apresentada ao Curso de Especialização do Programa
de
Pós-Graduação em Pensamento Político Brasileiro, da Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para
obtenção do grau de
Especialista em Pensamento Político Brasileiro.

Orientador: Prof. Dr. Vítor O. F. Biasoli

Santa Maria, RS, Brasil

2006

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Pensamento Político
Brasileiro**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Monografia de Especialização

**CHICO BUARQUE NO CONTEXTO DA DOCTRINA DE
SEGURANÇA NACIONAL**

elaborada por
Deivis Jhones Garlet Bonaldo

como requisito parcial para obtenção do grau de
Especialista em Pensamento Político Brasileiro

COMISSÃO EXAMINADORA:

.....
Vítor O. F. Biasoli, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

.....
Marisa O. Natividade, Dra. (UFSM)

.....
Reginaldo T. Perez, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 10 de julho de 2006.

AGRADECIMENTOS

De forma especial, ofereço meu agradecimento ao professor Vítor Biasoli, decisivo na construção deste trabalho por meio de sua orientação providencial e tranqüila.

À Tatiana Escobar, por provocar o meu despertar para a obra buarqueana e, sobretudo, pelos momentos felizes.

Àquelas que se constituem em fonte de constante apoio, minha mãe e minha irmã, um sincero agradecimento.

Aos professores Cláudio e Leonardo, pela amizade e estudos sobre Chico Buarque.

E, enfim, a todos aqueles que estiveram presentes na jornada de elaboração deste trabalho, como professores, funcionários e colegas do curso de especialização, pelo auxílio e compreensão.

Adeus, meu canto! Na revolta
praça

Ruge o clarim tremendo da
batalha.

Águia – talvez as asas te
espedacem,

Bandeira – talvez rasgue-te a
metralha.

.....

Parte, pois, solta livre aos
quatro ventos

A alma cheia das crenças do
poeta!

Ergue-te, ó luz! – estrela para
o povo,

Para os tiranos – lúgubre
cometa.

(Castro Alves)

RESUMO

Monografia de Especialização
Programa de Pós-Graduação em Pensamento Político Brasileiro
Universidade Federal de Santa Maria

CHICO BUARQUE NO CONTEXTO DA DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL

AUTOR: DEIVIS JHONES GARLET BONALDO

ORIENTADOR: VÍTOR OTÁVIO FERNANDES BIASOLI

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 10 de julho de 2006.

Nas décadas de 1960 a 1980 vivia-se o contexto mundial da Guerra Fria, e com ela os esforços de grande parte dos países ocidentais dirigiam-se, orientados pela Doutrina de Segurança Nacional, para o combate ao comunismo. A variante brasileira desta Doutrina foi construída pela colaboração de Golbery do Couto e Silva e órgãos como a Escola Superior de Guerra, dando suporte à formatação do Estado de Segurança Nacional no período de 1964-1985. Entendeu-se que a ação comunista poderia atingir a sociedade por diversos meios, como através da música, sendo necessário para a manutenção da segurança interna a edição de uma vasta gama de ações coercitivas e disciplinadoras, onde destacamos a censura. Assim, o presente trabalho objetiva compreender as razões que levaram o Estado a executar a censura sobre parte da obra do compositor Chico Buarque e, desta forma, entender o pensamento político estatal, paralelo e oposto ao pensamento político de Chico Buarque. Este se constituiria no contraponto ao autoritarismo, tornando-se o compositor importante ator político e sua obra representativa de uma micropolítica avessa aos arbítrios do Estado. Chico Buarque, gradativamente, tomaria forma como um perigoso subversivo, pois a reinterpretação dos versos de suas canções ganhavam um contorno político indesejado pelas elites dirigentes de então. A análise de suas canções combinada à legislação proibitiva da época explicita o porque da censura em parte da obra buarqueana, considerada subversiva pelos parâmetros da Doutrina de Segurança Nacional.

Palavras-chaves: Doutrina de Segurança Nacional, censura, Chico Buarque.

ABSTRACT

Monografia de Especialização
Programa de Pós-graduação em Pensamento Político Brasileiro
Universidade Federal de Santa Maria

CHICO BUARQUE IN DOCTRINE OF NATIONAL SECURITY

AUTHOR: DEIVIS JHONES GARLET BONALDO

ADVISER: VÍTOR OTÁVIO FERNANDES BIASOLI, PHD.

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 10 de julho de 2006.

In the 1960s the 1980s, we lived in the world-wide context of the Cold War, and with its efforts of a big part of the occidental countries were directed, guided by the Doctrine of National Security, to combat to the communism. The Brazilian variant of this Doctrine was constructed by the contribution by Golbery do Couto e Silva and the agencies like the Superior School of War (ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA), and it was gave the support to the formatting of the State of National Security (ESTADO DE SEGURANÇA NACIONAL) from 1964 to 1985.

It was understood that the communist action could reach the society for many ways, as through music, it was being necessary for the maintenance of the internal security the edition of a vast gamma of coercitive and disciplinarity actions, where we detach the censorship. Thus, the present work wants to understand the reasons that it had taken the State to execute the censorship on part of the workmanship of the composer Chico Buarque and, like this, to understand the political thoughts of the state, parallel and opposing politician to the thought politician of Chico Buarque. This thing would constitute in the counterpoint to the authoritarianism, it became an important composer actor and politician too, and its representative workmanship of one micropolitics in the State wills. Chico Buarque, in gradual, would take form as a dangerous and subversive one, therefore the reinterpretation of the verses of his songs gained a contour politician unliked by the leading elites then. The analysis of his songs agreed to the prohibitive legislation of the explicit time because of the censorship in part of the buarqueana workmanship, it was considered real subversive for the parameters of the Doctrine of National Security.

Key-words: Doctrine of National Security, censorship, Chico Buarque.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – Apesar de você	47
ANEXO B – Cálice	49
ANEXO C – Cadê o meu, ó meu?	51
ANEXO D – Quando o carnaval chegar	52
ANEXO E – Geni e o zepelin.....	53
ANEXO F – Gente Humilde	56
ANEXO G –Construção	57
ANEXO H– Minha história.....	59

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. O ESTADO DE SEGURANÇA NACIONAL.....	11
3. A DOUTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL.....	18
4. ESTADO E CULTURA.....	24
5. CHICO BUARQUE E A CENSURA.....	30
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
6. BIBLIOGRAFIA.....	45
7. ANEXOS.....	47

1. INTRODUÇÃO

No período compreendido entre os anos de 1964-1985 vigorou o Estado de Segurança Nacional, tendo em vista a estreita correspondência de suas práticas com os preceitos da Doutrina de Segurança Nacional. Tendo como prioridade a segurança nacional interna e o desenvolvimento de um capitalismo dependente, no contexto mundial da Guerra Fria e do combate ao comunismo, o Estado adquiriu contornos autoritários e repressivos, lançando mão de extenso aparato coercitivo. Neste plano, da coerção, teremos a censura na área cultural, desde a executada nos meios de comunicação, até a música, o cinema e o teatro.

Neste estudo delimitamos a censura ao compositor Chico Buarque que teve várias de suas obras proibidas. Nossa proposta consiste em identificar razões, contidas na Doutrina de Segurança Nacional e legislação censória do período, para executar tal ação e assim aprofundar o conhecimento à cerca do pensamento político do Estado de Segurança Nacional. Ao mesmo tempo, através desta análise da censura à obra de Chico Buarque, procuramos inferir o pensamento político do compositor, jamais atrelado a partido algum, mas considerado um dos ícones da oposição ao Governo militar.

Para satisfazer tal intento, procederemos a uma análise bibliográfica em que autores como Maria Helena Moreira Alves e Golbery do Couto e Silva fornecem bases sólidas sobre a Doutrina de Segurança Nacional; Renato Ortiz analisa a questão cultural; Maria Aparecida de Aquino e Coriolano de Loyola Cabral Fagundes nos trazem informações consistentes sobre a censura e, finalmente, Adélia Bezerra de Menezes, Rinaldo Fernandes e Regina Zappa analisam diretamente Chico Buarque e sua obra. Como complemento desta análise bibliográfica, realizaremos um estudo documental, entendendo para tanto que as composições de Chico constituem-se em documento histórico. Nesta análise tencionamos, de forma objetiva, estabelecer uma correlação entre os versos das canções e aspectos proibitivos pela legislação censória e, de forma subjetiva, interpretar versos sob o olhar do censor. Desta forma, acreditamos tornar o trabalho um tanto mais explicativo, elucidando os motivos da censura em Chico e, em contrapartida, a

importância deste compositor e sua obra exercendo um papel de relevância, na qualidade de micropolítica, na oposição à ordem vigente.

Ressaltamos, ainda, que cremos tornar o trabalho mais claro dividindo-o em capítulos. O primeiro dedicado à descrição do contexto sócio-político de formação do Estado de Segurança Nacional; o segundo voltado para a análise do pensamento político norteador do Estado, a Doutrina de Segurança Nacional; o terceiro procurando demonstrar a forma de tratamento dispensada pelo Estado de Segurança Nacional à produção cultural e, enfim, o quarto capítulo abordando diretamente o compositor Chico Buarque e algumas de suas obras, relacionando-as a censura imposta.

Por fim, este trabalho persegue uma ampliação dos estudos sobre a natureza do pensamento político do Estado de Segurança Nacional, paralelo e oposto ao modo de pensar do compositor Chico Buarque. Este entendido como um ator político de destaque no período 1964-1985. Ainda, sob a ótica da Doutrina de Segurança Nacional, procuramos racionalizar os motivos da execução da censura por parte do Estado. Porém, destacamos que este é um estudo inicial que possibilita, ao menos, uma discussão viabilizadora de trabalhos mais complexos sobre a temática abordada.

2. O ESTADO DE SEGURANÇA NACIONAL

O nosso centro de atenção neste estudo reside na obra de Chico Buarque contextualizada na Doutrina de Segurança Nacional, como justificadora da censura imposta no período. Porém, para trazer mais consistência e sustentação ao trabalho, faz-se necessária uma breve contextualização sócio-política do Estado de Segurança Nacional. Para atingir tal intento, procuraremos salientar o contexto em que insere-se o golpe de 1964 e as ações do Governo instituído no sentido de efetivar a segurança e o desenvolvimento brasileiro.

Nos anos que precederam o golpe civil-militar de 1964 podemos encontrar razões que levaram ao mesmo. No contexto mundial da Guerra Fria, em que a ameaça comunista era denunciada de forma histórica pelos defensores do capitalismo, o Governo Goulart logo seria rotulado de cúmplice dos “vermelhos”. De fato, toda política-econômica nacionalista e próxima da esquerda era considerada comunista e, então, alarmante. João Goulart há muito gerava antipatias nos setores conservadores da sociedade brasileira, tais como a Igreja, o Exército, a burguesia dependente do capital multinacional e os políticos, sobretudo os ligados à União Democrática Nacional (UDN). Considerado herdeiro do trabalhismo e do nacionalismo varguista, Goulart teria dificuldades em assumir a presidência, após a renúncia de Jânio Quadros em 1961, principalmente se considerarmos que Goulart encontrava-se na China comunista no momento da renúncia.

Empossado após a ameaça de deflagração de um conflito civil encabeçado por Leonel Brizola no Rio Grande do Sul, que defendia o respeito à Constituição, Goulart viu seus poderes reduzidos sob o regime parlamentarista que duraria até 1963. Neste ano, um plebiscito faria retornar o sistema presidencialista de governo e, então, Goulart governaria de fato, porém com pressões de amplos e variados setores da sociedade.

As pressões referidas já se faziam sentir no início dos anos 60, e o Governo Goulart já não podia equilibrar-se sobre os diversos interesses que então se delineavam, à esquerda e à direita, como o fazia tão exitosamente o populismo varguista. Quanto à esquerda, manifestava-se cada vez mais radicalmente com a organização e intensificação dos movimentos sociais aglutinados pelo Comando

Geral dos Trabalhadores (CGT), a União Nacional dos Estudantes (UNE) e as Ligas Camponesas. Para estes, a política adotada por Goulart era tímida demais, ao não atender plenamente as reivindicações populares. A direita também se fazia atuante, principalmente através de organismos como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o partido político União Democrática Nacional (UDN). Para estes a política de Goulart era revolucionária e comunista, em especial no tangente aos prejuízos à burguesia nacional, dependente do modelo capitalista internacional. Ou seja, de um lado, o povo organizado reivindicava ações mais incisivas do Governo, de outro, a burguesia nacional e internacional, somada aos setores conservadores exigiam a contemplação de seus interesses, ligados à exploração econômica e social. O antagonismo de interesses na sociedade era tão intenso e latente, a ponto de podermos qualificá-lo como inconciliáveis:

Embora continuasse a expandir-se o poder do capital multinacional e dos setores nacionais a ele associados, grupos cada vez melhor organizados exigiam participação e uma reforma da altamente distorcida estrutura social brasileira. 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 salário, condições de trabalho ou mesmo organização sindical.(ALVES, 1985, p. 22).

Assim, o Governo Goulart via-se numa encruzilhada, sendo imperiosa a escolha de uma postura política que, necessariamente, causaria protestos do outro. A postura adotada por Goulart sinalizou para as reformas, como as anunciadas no comício de 13 de março de 1964. Além disso, já vinha promovendo uma série de restrições aos investimentos multinacionais, como o controle da remessa de lucros e a negociação para nacionalização de grandes empresas estrangeiras. É evidente que esta guinada à esquerda por parte do Governo traria conseqüências. Os setores conservadores da sociedade associados ao capital multinacional mobilizaram-se para a derrubada do presidente, sob a justificativa de salvar o país da comunização, alinhando-se o discurso interno com o contexto mundial da Guerra Fria. Merecem destaque neste sentido as ações patrocinadas, direta ou indiretamente, pelo complexo ESG / IPES / IBAD (Escola Superior de Guerra / Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais / Instituto Brasileiro de Ação Democrática), como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, onde a Igreja também teve importante papel. Não tardou para os militares saírem as ruas, com significativo apoio civil descontente com

a política reformista de Goulart, para derrubar o Governo, considerado então plenamente comunista, e retomar o desenvolvimento econômico capitalista dependente, reprimindo os demais anseios sociais em nome da Segurança Nacional, afinal

... é neste contexto que podemos compreender a Ideologia de Segurança Nacional: um instrumento utilizado pelas classes dominantes, associadas ao capital estrangeiro, para justificar e legitimar a perpetuação por meios não-democráticos de um modelo altamente explorador de desenvolvimento. (ALVES, 1985, p. 23).

Desta forma, gradativamente o Estado tomaria medidas com vistas à segurança nacional e o desenvolvimento capitalista dependente. Estas medidas, autoritárias ao extremo, seriam plenamente justificadas pela Doutrina de Segurança Nacional, configurando então, o chamado Estado de Segurança Nacional. Salientamos que no decorrer do trabalho faremos várias referências ao Estado, entendido na articulação de todo um aparelho técnico, burocrático, estrutural com o Governo militar e grupos associados, como a burguesia nacional e internacional, visando a satisfação de seus interesses, seja de segurança nacional, seja de desenvolvimento do capitalismo.

Em relação à Doutrina de Segurança Nacional, ressaltamos que será analisada mais detidamente no decorrer do trabalho. Por ora, interessa-nos esclarecer que todas as ações do Governo instituído pós 1964 eram pautadas pelo seu texto, enfatizando a segurança interna e o desenvolvimento capitalista dependente, bastando neste momento apenas conceituá-la no tocante à realidade brasileira, ou seja, o que ela representava. De acordo com Maria Helena Moreira Alves,

Em sua variante brasileira, a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento constitui um corpo orgânico de pensamento que inclui uma teoria de guerra, uma teoria de revolução e subversão interna, uma teoria do papel do Brasil na política mundial e de seu potencial geopolítico como potência mundial, e um modelo específico de desenvolvimento econômico associado-dependente que combina elementos da economia Keynesiana ao capitalismo de Estado. (ALVES, 1985, p. 26).

Assim, as ações que o Estado levou a cabo para satisfazer as teorias presentes na Doutrina de Segurança Nacional constituem o objetivo das linhas que se seguem.

O discurso dos golpistas justificava o episódio de 1964 como necessário para preservar a democracia e eliminar o comunismo, mesmo que, paradoxalmente, as ações do Estado de Segurança Nacional estivessem amplamente impregnadas de autoritarismo. Desta forma, Castelo Branco, o primeiro dos generais a assumir o poder, iniciaria a denominada “Operação Limpeza”, ou seja, a repressão total aos subversivos. Estabelecia a Doutrina de Segurança Nacional que a infiltração comunista poderia atingir dois tipos de públicos: o interno, dentro das próprias Forças Armadas e o externo, abrangendo toda a sociedade. Esclarecia ainda que várias formas de combate por parte do Estado deveriam ser executadas, explicitadas em estratégias, tais como: Estratégia Política, Econômica, Militar e Psicossocial. Juntas, estas estratégias comporiam a Grande Estratégia que tinha por objetivo claro a segurança interna, ordem e desenvolvimento do capitalismo dependente.

Amparado na Grande Estratégia, nos primeiros anos do Estado de Segurança Nacional a montagem do aparato repressivo e a coerção na prática tomariam corpo, gradativamente. Em um primeiro momento as organizações sociais e os políticos que se opunham ao golpe sentiriam a força do Estado. De acordo com a Estratégia Política, que visava o controle dos partidos, do legislativo e do judiciário, centenas de mandatos dos políticos de esquerda foram cassados. Além disso, foram instalados os Inquéritos Policiais Militares (IPMs) que atingiam todos os organismos ligados ao Governo, como ministérios, estatais e universidades. Paralelamente, uma grandiosa operação de busca e detenção era patrocinada nas ruas, visando a eliminação de possíveis focos de infiltração comunista, conforme nos explicita Alves:

Logo após o golpe militar, uma vasta campanha de busca e detenção foi desencadeada em todo o país. O Exército, a Marinha e a Aeronáutica foram mobilizados, segundo técnicas predeterminadas de contra-ofensiva, para levar a efeito operações em larga escala de “varredura com pente fino”. Ruas inteiras eram bloqueadas e cada casa era submetida a busca para detenção de pessoas cujos nomes constavam de listas previamente preparadas. O objetivo era varrer todos os que estiveram ligados ao governo anterior, a partidos políticos considerados comunistas ou altamente infiltrados por comunistas e movimentos sociais do período anterior a 1964. Especialmente visados eram líderes sindicais e estudantes, intelectuais, professores, estudantes e organizadores leigos dos movimentos católicos nas universidades e no campo. (ALVES, 1985, p. 59).

Estas ações seriam complementadas com a edição dos Atos Institucionais, como o AI-2 que estabelecia eleições indiretas para presidente e o bipartidarismo, e o AI-5 de 1968 que extinguiu as liberdades individuais. É evidente que ao lado da

repressão o Estado procurava aparentar legalidade, por exemplo, com a promulgação da Constituição de 1967, que conferia plenos poderes ao presidente. Com ela os atos autoritários do Governo eram incorporados em lei, permitindo-lhe legalmente a execução da limpeza em nome da segurança nacional.

Quanto a Estratégia Militar, visava controlar as Forças Armadas, punindo ou afastando das atividades os militares que haviam contestado o golpe e os vinculados ao governo anterior.

No caso da Estratégia Psicossocial, destaca-se a repressão aos estudantes como no episódio do fechamento da UNE e a criação de organismos estudantis atrelados ao Estado. Os sindicatos e as lideranças de movimentos sociais também seriam atingidos. Esta estratégia assumia vital importância, levando-se em consideração que a Doutrina de Segurança Nacional estabelecia que a infiltração comunista poderia se valer de meios de propaganda e aliciamento gradativos, com vistas a conquista ideológica da sociedade. Cabia ao Estado desarticular os possíveis agentes de divulgação do comunismo. É esta estratégia que identificará os meios de comunicação, como jornais, revistas, rádio, televisão e a música, onde se salienta o compositor Chico Buarque, como focos de possível propaganda comunista, daí decorrendo a necessidade de o Estado vigiá-los e censurá-los. É notório que a política de limpeza posta em prática nos primeiros anos após o golpe, utilizando-se do arbítrio e muitas vezes da tortura, principalmente após a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI) e dos Departamentos de Operações Internas (Doi), Centro de Operações e Destacamento Interno (Codi), Departamento de Ordem Pública e Social (Dops) e da Operação Bandeirantes (Oban), acabou gerando tímidos, mas ainda assim perturbadores, protestos na imprensa brasileira. A censura seria progressivamente imposta com a Lei de Imprensa de 1967, o AI-5 de 1968, a Lei de Segurança Nacional de 1969 e finalmente o decreto-lei 1077 de 1970. Em nome da segurança nacional a sociedade como um todo era silenciada, visto que para a Lei de Segurança Nacional todo cidadão poderia constituir o inimigo interno a combater, ou seja, o denominado subversivo que pode ser conceituado da seguinte forma:

Mas quem eram os subversivos? Para os militares, todos aqueles que eram contrários ou críticos em relação ao novo regime, nem que fosse na mais singela das questões. Quem não estava com o governo estava contra a pátria.(FIGUEIREDO, 2005, p. 121).

Criava-se, assim, um permanente clima de tensão em que o Estado poderia lançar mão de medidas repressivas sempre que necessário. O próprio AI-5, nascido em represália aos movimentos sociais de 1968 e apressado pelo discurso do deputado Márcio Moreira Alves em favor do boicote às comemorações de 7 de setembro, imprimia o medo crônico à população. Esta via, aterrorizada, seus direitos básicos suprimidos e o fortalecimento do Estado de Segurança Nacional, conforme já o havia previsto Golbery do Couto e Silva (1967, p. 09) ao referir-se ao “Leviatã supremo” em Geopolítica do Brasil.

Portanto, o Estado de Segurança Nacional amparado teoricamente na Doutrina de Segurança Nacional tomava forma e agigantava-se diante da sociedade, estendendo seus braços repressores por todas as áreas, inclusive na cultural como veremos em capítulo posterior. Neste Estado, onde a segurança interna adquiria importância capital, os órgãos de inteligência assumiam poderes paralelos ao do presidente da república, extremamente respeitados e valorizados:

No aparelho de repressão política montado pela ditadura brasileira, um oficial classificado no CIE, por exemplo, ficava burocraticamente lotado no gabinete do ministro do Exército. Outro, o SNI, tornava-se parte do quadro de pessoal da Presidência da República. (GASPARI, 2002, p. 26).

É com este crédito e liberdade de ação que os órgãos de inteligência desmantelaram a guerrilha armada na década de 1970, período em que os objetivos econômicos da Doutrina de Segurança Nacional mais estariam visíveis.

De fato, o viés econômico é extremamente importante, pois é com o novo modelo de desenvolvimento que a cultura se tornará um bem comercializável em larga escala, atingindo amplos setores da sociedade, e tendo assim de ser controlada e vigiada pelo Estado. A reorganização econômica a partir de 1964 é vista como um marco na História do país, onde a preocupação essencial era o controle da inflação, a estabilidade monetária e o desenvolvimento industrial, que seria alcançado via associação dos capitais locais, estatais e multinacionais, daí derivando o caráter dependente de nosso capitalismo no cenário internacional, afinal conforme Ortiz (2003, p. 80), “64 é visto, tanto pelos economistas quanto pelos cientistas políticos, como momento de reorganização da própria economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital”. Mas o

modelo econômico do Estado de Segurança Nacional não se limita à simples integração do Brasil ao capitalismo mundial. Enfatiza-se, também, a necessidade de garantir a segurança pelo desenvolvimento e vice-versa, como partes indissolúveis de uma política-econômica orientada pela Doutrina de Segurança Nacional. O próprio bem-estar da população é considerado secundário, priorizando-se sim a capacidade produtiva do país que possibilitaria ao Brasil a condição de potência mundial e, conseqüentemente, uma posição de mais respeito perante o mundo.

Portanto, após o golpe civil-militar de 1964 o Brasil entrava em uma nova fase política e econômica, marcada pelo autoritarismo, repressão, agravamento das desigualdades sociais do capitalismo dependente e busca incessante da segurança nacional, em nome da qual toda e qualquer ação governamental tornava-se válida desde que eliminasse os subversivos, entre os quais encontraremos Chico Buarque e a censura imposta a várias de suas composições. O corpo teórico que sustentava o Estado, a Doutrina de Segurança Nacional constitui nossa preocupação no capítulo seguinte.

3. A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL

A formulação de uma Doutrina de Segurança Nacional na América Latina remonta à década de 1950, face o advento da Guerra Fria. Diante do confronto indireto entre capitalismo e socialismo fortalece-se a idéia de embate bélico iminente entre as duas superpotências, EUA e URSS, o que configuraria a chamada guerra total. Porém, no caso latino-americano a preocupação com o socialismo se dará a partir do recrudescimento dos movimentos sociais, sejam as revoluções comunistas como em Cuba no ano de 1959, sejam as manifestações da classe trabalhadora.

A partir daí infere-se que o perigo comunista na América Latina assume a condição de uma ação indireta, contrariando os preceitos da guerra clássica. Desta forma, enquanto EUA e URSS estarão preocupados com a segurança externa, os latino-americanos se voltarão para a segurança interna em especial.

No caso do Brasil, a Doutrina de Segurança Nacional ganhará corpo a partir da obra do general Golbery do Couto e Silva e do Manual Básico da Escola Superior de Guerra, a ESG.

Quanto ao general Golbery, já alertava na obra *Geopolítica do Brasil* a iminência da guerra total. Diante da proliferação da tecnologia bélica, a possibilidade de uma catástrofe era premeditada pelo general, cabendo aos Estados posicionarem-se no cenário da Guerra Fria e prepararem-se. De acordo com Golbery:

Essa é a guerra – total, permanente, global, apocalíptica – que se desenha, desde já, no horizonte sombrio de nossa era conturbada. E só nos resta, nações de qualquer quadrante do mundo, prepararmo-nos para ela, com determinação, com clarividência e com fé. (COUTO E SILVA, 1967, p. 13).

Diante desta guerra iminente e total, Golbery também salienta as ações indiretas do comunismo internacional. Ações que não respeitam as premissas da guerra clássica como a formal declaração de guerra, as fronteiras nacionais, a população civil e o embate dos exércitos no front. Estas ações indiretas como propaganda, doutrinação, infiltração, criação de focos de guerrilha, aliciamento de

partidos políticos atuariam no sentido de minar o governo, conquistar progressivamente a população para o ideal comunista visando um posterior desfecho revolucionário. Assim, temos a guerra subversiva, insurrecional ou social – revolucionária. É evidente que a música, e em especial a obra de Chico Buarque, se enquadram nesta definição de guerra, pois estaria colaborando progressivamente para a subversão interna, mesmo que de forma lenta e gradual. Explicitando, para Golbery a guerra total prevista no contexto da Guerra Fria, envolvendo o poderio bélico atômico ou não, era apenas uma das faces do perigo comunista, que no caso da América Latina atuaria em várias outras áreas:

Mas o esforço, na Guerra Fria, vem exercido sempre em outros campos, ora no econômico – pelo dumping, pelo boicote, pela ajuda econômica e financeira, pela assistência técnica, etc. – ora no psicossocial -, pela propaganda e contrapropaganda incessantes, pela doutrinação, pela exacerbação de ressentimentos e dissensões, pela ameaça e pelo terror – ora ainda no campo propriamente político, através da atuação de partidos simpatizantes, de alianças partidárias de toda ordem, da quinta coluna sempre ativa, de toda a atividade preparatória dos golpes de Estado ou das próprias insurreições. (COUTO E SILVA, 1967, p. 243).

Estes esforços no campo econômico, político e psicossocial viriam de fontes provedoras além das fronteiras físicas nacionais, daí resultando a necessidade de enfatizar-se a segurança nacional interna através da ação de um Estado forte e disciplinador.

Portanto, Golbery já discorria sobre a atuação indireta do comunismo e a urgência de elaboração de estratégias para combatê-lo. Estas estratégias constariam no Manual Básico da Escola Superior de Guerra (ESG).

O Manual Básico da ESG, onde percebe-se a Doutrina de Segurança Nacional foi elaborado a partir de meados da década de 1950 por organismos como o IPES, o IBAD e a própria ESG, sendo que a Doutrina de Segurança Nacional pode ser assim definida:

Trata-se de abrangente corpo teórico constituído de elementos ideológicos e de diretrizes para infiltração, coleta de informações e planejamento político-econômico de programas governamentais. (ALVES, 1985, p. 35).

De acordo com a definição acima fica evidente que a Doutrina abrange aspectos da segurança e do planejamento estatal nas áreas da política, da economia e da sociedade. Seria, se exitosamente executada, um manual para se

atingir os chamados Objetivos Nacionais, termo também presente no Manual Básico da ESG. Conforme a Doutrina de Segurança Nacional, estes Objetivos Nacionais poderiam ser ameaçados pelos óbices, fatores adversos, antagonismos e pressões. É importante salientar que, mais que meras expressões, estas ameaças eram classificadas pelo grau de intensidade que representavam, correspondendo diferentes formas de reação por parte do Estado. Assim, os óbices seriam todos os tipos de obstáculos à consecução dos Objetivos Nacionais; os fatores adversos seriam óbices internos e externos; os antagonismos óbices específicos levados adiante de forma intencional e as pressões seriam óbices em estágio avançado, representando uma real e contundente oposição aos Objetivos Nacionais. A música de Chico Buarque pode aqui ser enquadrada nos moldes mais perigosos ao Estado de Segurança Nacional, ou seja, na qualidade de antagonismo, pois constituía uma produção intelectual deliberada e também como pressão, na medida em que atingia amplo público incitando a sociedade a uma conscientização das mazelas do Estado de Segurança Nacional, contribuindo para uma possível ação concreta da sociedade civil contra o Estado.

Para enfrentar estas ameaças o Estado deveria pôr em prática a Grande Estratégia, visando a segurança e o desenvolvimento interno. Esta Grande Estratégia ganhava importância na medida em que percebia-se que a ação comunista no Brasil corporificava-se de forma indireta, na chamada Guerra Revolucionária, conforme descrito no Manual Básico da ESG de 1976. Convém lembrar que o Manual explicita vários tipos de guerra, como: Guerra Total, Guerra limitada e localizada, Guerra subversiva ou revolucionária e Guerra indireta ou psicológica. No caso do Brasil e dos países subdesenvolvidos destaca-se a Guerra Revolucionária, assim descrita:

Guerra Revolucionária: conflito, normalmente interno, estimulado ou auxiliado do exterior, inspirado geralmente em uma ideologia, e que visa à conquista do poder pelo controle progressivo da nação. (MANUAL BÁSICO DA ESG 1976 apud ALVES, 1985, p. 37).

No caso, a ideologia seria o comunismo, afinal vivia-se o contexto da Guerra Fria. Esta Guerra Revolucionária diferencia-se da Guerra Total ou Clássica, pois o inimigo não está visível, por exemplo, em outro país ou em uma determinada área geográfica. Ao contrário, ele encontra-se infiltrado na própria sociedade, daí

resultando a denominação inimigo interno. Internamente, este suposto inimigo pode utilizar-se dos mais diversos meios para conquistar a sociedade à sua ideologia, mesmo que de forma lenta e gradual. Este tipo de atuação constitui a estratégia de ação indireta, onde a música pode assumir a condição de propaganda subversiva, visando o controle ideológico da sociedade e a revolta social. Caracterizando de forma mais consistente a Guerra Revolucionária, destacamos:

... a Guerra Revolucionária assume formas psicológicas e indiretas, de maneira a evitar o confronto armado, tentando conquistar “as mentes do povo”, e lentamente disseminar as sementes da rebelião até encontrar-se em posição de iniciar a população contra as autoridades constituídas. (...) Torna-se suspeita toda a população, constituída de “inimigos internos” potenciais que devem ser cuidadosamente controlados, perseguidos e eliminados. (ALVES, 1985, p. 38).

Com toda a sociedade qualificada como potencial inimigo interno e levando em consideração o amplo leque de ações que poderiam ser aplicadas pelos agentes do comunismo, caberia ao Estado adotar estratégias de combate em todos os setores sociais, visando a confirmação dos Objetivos Nacionais. Assim, continuaria o Manual Básico da ESG abordando as estratégias de contra-revolução, sintetizadas sob o título de Grande Estratégia.

Entendia o Estado de Segurança Nacional e assim o determinava a Doutrina de Segurança Nacional que a infiltração comunista se processaria em diversas áreas, em alguns casos de forma quase imperceptível, mas nem por isso menos perigosa.

Assim, a área interna das forças armadas não era considerada inatingível pelo comunismo, surgindo no Manual Básico da ESG a Estratégia Militar como contra-ofensiva do Estado. Esta visava controlar ideologicamente todos os setores, direta ou indiretamente, ligados à estrutura militar como o Exército, a Marinha e a Aeronáutica. Antes de tudo seria necessário manter as forças armadas imunes à ameaça comunista.

A área política seria permanentemente vigiada pela Estratégia Política que definia o tipo de ação estatal para eliminar os possíveis óbices, antagonismos e pressões existentes nos três poderes e nos partidos políticos, surgindo cassações de mandatos, edição de decretos e outras estratégias de controle político.

A Estratégia Econômica, por sua vez, seria a responsável pela elaboração de um modelo de desenvolvimento econômico associado à segurança nacional. Ela atingiria tanto o setor público quanto o privado, surgindo o capitalismo de Estado. Aqui é importante destacar que a política-econômica voltar-se-ia para o desenvolvimento capitalista brasileiro, dependente do capital internacional. É evidente que tal política gerou enormes desigualdades e dificuldades ao povo, que era conscientemente relegado a um segundo plano. Interessava ao Estado propagandear um Brasil em franco progresso, maquiando ou escondendo a miséria que atingia boa parte da população. Aparentando progresso o comunismo teria dificuldades em aliciar ideologicamente a sociedade e o Estado teria crédito para levar adiante sua política autoritária e repressora. Na música, as composições que tratavam dos problemas econômicos do Brasil, e em especial das camadas mais pobres, seriam constantemente censuradas e rotuladas de comunistas.

A Estratégia psicossocial se aplicaria com vistas ao controle da sociedade civil, em suas mais diversas esferas como: a família, a Igreja, a educação, os sindicatos, os meios de comunicação, a produção cultural entre outros. É nesta estratégia que o Estado de Segurança Nacional identificaria a música como possível área de atuação dos agentes infiltrados do comunismo. Se a propaganda doutrinadora comunista poderia se manifestar de forma indireta, explorando as deficiências do Estado e psicologicamente agindo para criar um clima de inconformismo e posterior ação contra o Estado, a música como um todo, e em especial a obra buarqueana, ganhavam importância capital, na medida em que adquiriam a condição de meio de comunicação de massa, atingindo um número expressivo de pessoas. Diante disso, compreende-se que seria vital para o Estado, de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional, o controle da produção musical – e também de toda produção de áudio, vídeo, imprensa, cultural destinada ao grande público – executando muitas vezes a censura, gesto autoritário na área cultural, mas imperiosamente necessário tendo em vista o grau de perigo representado para a sociedade, afinal conforme Alves (1985, p. 46), “Quanto maior o potencial de organização e penetração dos núcleos de oposição na opinião pública, mais séria será a ameaça para o Estado”.

Portanto, com a Doutrina de Segurança Nacional contida nas obras de Golbery do Couto e Silva e principalmente no Manual Básico da ESG, o Estado de Segurança Nacional encontrou subsídios para centralizar o poder e executar o controle da sociedade, tudo amparado e justificado pelo constante perigo da suposta

Guerra Revolucionária patrocinada pelo comunismo internacional. Assim, diversas ações contra-ofensivas foram levadas a cabo, para satisfazer os Objetivos Nacionais, eliminando os supostos óbices, antagonismos ou pressões, sendo que na área cultural destacou-se a ação da censura, tornada imprescindível para o Estado no controle da difusão de idéias em um Brasil que experimentava uma explosão gigantesca das telecomunicações, como tentaremos demonstrar a seguir.

4. ESTADO E CULTURA

A formação e consolidação do Estado de Segurança Nacional deu-se, como vimos anteriormente, a partir de uma base política e ideológica bem definida, ou seja, a Doutrina de Segurança Nacional veiculada especialmente pela Escola Superior de Guerra. Esta mesma Doutrina que orientava as ações autoritárias do Estado também se fará presente na área cultural, seja no sentido de um estímulo controlado da produção cultural, seja pela execução da censura. Este interesse do Estado pela cultura é compreendido se considerarmos alguns dados quantitativos do período, a modernização do capitalismo brasileiro e a própria busca da segurança nacional.

Em primeiro lugar, é conveniente salientar que até o início da década de 1960 a produção cultural não atingia níveis nacionais, como por exemplo, a imprensa escrita e a televisão. Tudo era programado regionalmente. Porém, a partir de 1964 com a modernização capitalista brasileira cria-se, gradativamente, a lógica consumista onde os bens culturais também se transformam em mercadorias e são consumidos em escala nacional. A expansão da produção cultural pode ser explicitada em números, conforme é demonstrado abaixo:

Nos anos de 1960, esse Brasil rural, passou por um banho de loja cultural. Até o início dos anos 1970, o número de livros impressos passaria de 43 milhões para 191 milhões, a venda de discos cresceria 800% e a televisão viraria profissional, com antenas mais potentes, tecnologia para gravar programas e um aumento de 500 mil casas com televisores por ano. (NALROCH, 2005, p.51).

Diante deste gigantesco crescimento da produção cultural e sua mercantilização, o Governo Militar, amparado na Doutrina de Segurança Nacional, atuou fortemente na esfera da cultura. Atuou porque a produção cultural alcançava o território nacional e poderia ser utilizada em benefício do Estado ou contra ele, pela suposta ação do comunismo infiltrado em nossa sociedade. A cultura adquiria assim uma importância vital, semelhante a um aparelho ideológico segundo o modelo de Althusser. Afinal, a cultura serviria ao Governo como meio de controle ideológico e político, sendo imperiosa a atuação do Estado no âmbito cultural.

Quanto às ações Estatais na cultura é importante frisar que elas não se restringiam à censura. Provavelmente a censura seja o traço mais evidente, marcante e que canalizou forças da oposição ao Estado de Segurança Nacional, como uma bandeira de luta em nome da democracia. O Governo também estimulou a cultura. Este estímulo se deu pela compreensão quanto à importância da manipulação da produção cultural em seu benefício, sendo a Doutrina de Segurança Nacional que vai amparar ideologicamente o plano de ação estatal.

A Doutrina de Segurança Nacional prevê o conceito de integração nacional, de norte a sul, de leste a oeste. Esta integração procuraria eliminar as diferenças regionais e submetê-las à execução dos Objetivos Nacionais constantes no Manual Básico da Escola Superior de Guerra. A cultura neste contexto serviria para cimentar esta idéia de cooperação nacional em prol da consecução dos Objetivos Nacionais, tudo permeado pela noção de segurança nacional. O próprio Manual Básico, citado por Comblin e repetido por Ortiz, deixa clara a importância da cultura para o Estado de Segurança Nacional:

No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à segurança nacional. (COMBLIN apud ORTIZ, 2003, p. 82).

Desta forma, entendida a cultura como importante instrumento de controle político e ideológico, o Estado de Segurança Nacional empreenderá uma série de ações com o intuito de estimular e controlar a cultura. A promoção da cultura por parte do Estado se fará visível por meio dos investimentos e também pela progressiva formulação de um Plano Nacional de Cultura, sobretudo a partir de 1975. Quanto aos investimentos é importante enfatizar que o Estado e as multinacionais são grandes investidores do período, coerente com a convicção de desenvolvimento do capitalismo dependente brasileiro.

Em relação à prática estatal, são criadas após 1964 as principais instituições organizadoras e centralizadoras da produção cultural, como a Embrafilme em 1969, a Telebrás em 1972 e a Funarte em 1975. Pretendia com isso o Governo planificar a produção da cultura no sentido de orientar seu caráter e controlar as manifestações culturais qualificadas como subversivas. Note-se que esta centralização em empresas estatais segue a linha de pensamento autoritário vigente no Estado de

Segurança Nacional na área política, tendo em vista a subordinação da produção cultural periférica a um órgão concentrador e manipulado ideologicamente pelo Estado.

A atuação das empresas multinacionais pode ser inferida a partir do aumento do número de gravadoras internacionais e principalmente no financiamento à incipiente TV Globo pela norte-americana Time Life, com beneplácito do Estado.

Ainda neste plano, convém lembrar que a atuação do Estado e das multinacionais atingia campos diferenciados. Enquanto o Estado investe no teatro, no cinema, nas artes e no folclore, por exemplo, deixa os meios de comunicação de massa para a ação privada, como é o caso da TV. Porém, mesmo não atuando diretamente na comunicação de massa, o Estado reserva para si, em última instância, o controle do conteúdo veiculado por esta. Todo este sistema é amplamente compreendido se considerarmos as exigências concernentes à segurança nacional.

Também em virtude da segurança nacional é que o Governo militar executará a censura. A rigor, a censura prévia tem início a partir do ano de 1968, ano de edição do Ato Institucional número 5 - o AI-5. Antes disso concorda-se em aceitar a idéia de que a cultura esteve livre de intervenções, uma vez que o Governo preocupava-se na repressão direta a políticos, estudantes e operários que seriam possíveis focos de disseminação do comunismo. A partir de 1968, entretanto, a cultura entraria definitivamente para o campo de controle político e ideológico do Estado. Tomando por base esta convicção, ou seja, da ação da censura por parte do Estado nas mais diversas áreas culturais, onde interessa-nos sobremaneira a música de Chico Buarque, devemos elucidar aspectos essenciais para o entendimento da ação censória como os motivos da censura e as temáticas censuradas.

Para a explicação do primeiro aspecto acima referido, basta recordarmos a Doutrina de Segurança Nacional. Dentro da Estratégia Psicossocial de combate ao comunismo estabelece-se a produção cultural, como a música, como um possível meio de ação de doutrinação política comunista, através de mensagens explícitas ou implícitas. Assim, seria natural que o Governo vigiasse e controlasse o que poderia ser divulgado, seja nos jornais, no rádio, na TV ou mesmo no teatro e nos discos. Por outro lado, a censura também aparece como recurso do Governo em seu esforço em não tornar visível, tanto no plano interno quanto no externo, fatores negativos do Brasil de Segurança Nacional, como a miséria, a repressão e a tortura.

Seria uma forma de o Governo propagandear um Brasil em ascensão pela eliminação pura e simples de fatores adversos, conflitantes com o discurso oficial. Portanto, a censura era um recurso estatal para repressão ao comunismo supostamente infiltrado em nossa sociedade. Um recurso também para propaganda ideológica em favor do Governo, através da negação dos fatores negativos e proibição de sua divulgação. E ainda, e principalmente, um meio de defesa dos interesses do Governo, contidos nos chamados Objetivos Nacionais do Manual Básico da Escola Superior de Guerra.

Porém, é necessário destacar que a cultura como um todo não constituía objeto de censura, mas sim especificidades de determinada produção cultural. Assim, quando mencionamos a censura na música por exemplo, não significa que a atividade musical estivesse proibida, mas sim específicas e determinadas produções musicais. Da mesma forma, o compositor Chico Buarque não era totalmente censurado, proibido de executar suas criações artísticas, mas sim determinadas composições por conterem uma suposta mensagem comunista explícita ou implícita. Muito embora o simples nome próprio Chico Buarque despertasse uma atenção especial por parte do censor. Renato Ortiz deixa bastante clara esta idéia:

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 2003, p. 89).

Torna-se claro, então, que a censura atingia determinadas e específicas temáticas. A autora Maria Aparecida de Aquino, em obra intitulada *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-78)*, realiza uma expressiva análise das temáticas censuradas em dois periódicos, a saber, *O Estado de São Paulo* e o jornal símbolo da imprensa alternativa no período, *Movimento*. As temáticas censuradas na imprensa escrita e analisadas podem ser estendidas a outros ramos culturais como a música de Chico Buarque, tendo em vista serem temas perigosos, avessos aos interesses do Estado de Segurança Nacional.

Entre os temas que motivaram corte ou censura total inclusive na obra buarqueana, destacamos: as críticas à política econômica – qualquer menção às desigualdades sociais do Brasil, o modelo econômico adotado após 1964 ou o

favorecimento dos grandes conglomerados econômicos internacionais acarretaria proibição de exposição, pois estaria expondo realidades negativas que poderiam motivar a formação de uma consciência popular contrária ao ordenamento estatal; questões sociais – expor as péssimas condições de vida da maioria da população, abordar os baixos salários, a precária habitação ou a exploração do trabalhador também não seria aceito pelo Governo, visto que este propagandeava um Brasil grande e em progresso e a realidade social oposta poderia expor o Governo à manifestações de insatisfação popular, ocorrendo ainda o perigo deste povo insatisfeito ser aliciado pelo comunismo. Nesta mesma linha de pensamento inserem-se as censuras às críticas à péssima qualidade e diminuição das verbas públicas para a saúde e educação. Constituíam motivo de censura igualmente a referência a situação dos marginalizados como negros, mendigos e prostitutas, além de reconstituições históricas que pudessem questionar a História oficial, a qual o Estado de Segurança Nacional reputava a condição de defensor e continuador, e também analogias perigosas com a realidade do período. Exemplo deste aspecto é a peça *Calabar, O elogio da traição* de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Uma outra classificação quanto ao conteúdo que motivaria censura pode ser apreendida na obra de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes denominada *Censura e Liberdade de Expressão*, editada em pleno Estado de Segurança Nacional no ano de 1974. Combinando a legislação acerca de censura vigente no período, o autor define três áreas temáticas que causariam a execução da censura.

A primeira área engloba todos os temas que atentem contra a segurança nacional. Nesta área temática estavam possíveis incitamentos contra a ordem vigente, indução de desprestígio das forças armadas, estímulo à luta de classes e atentados à ordem pública. Procurava desta forma o Estado, amparado na Doutrina de Segurança Nacional, preservar a segurança interna e também zelar pela sua própria imagem perante a sociedade. Aqui, várias composições buarqueanas foram censuradas por representarem suposto perigo à segurança nacional como veremos posteriormente de forma mais detalhada.

A segunda área temática refere-se ao ferimento dos princípios éticos por envolverem a divulgação de maus costumes, incentivo à prática de crimes entre outros. Neste ponto o Estado resguarda para si o poder de guardião do moralismo tradicional, determinado em última análise de forma autoritária o que são costumes sadios ou perversos.

Enfim, a terceira área temática versa sobre conceitos que contrariam os direitos e garantias individuais, como ofensas à coletividade ou hostilização à religião. É o Estado representante e defensor da coletividade, ou seja, da sociedade nacional e também da religião no Brasil.

Portanto, a censura abrangia uma ampla gama de temas, sendo bastante simples ao censor enquadrar uma produção artística dentro destes e censurá-la. Entretanto, esta simplicidade torna-se complexa na medida em que os artistas passam a se utilizar de subterfúgios como metáforas, inversões, paradoxos e toda ordem de recurso lingüístico para exprimir suas inconformidades. É o caso de Chico Buarque que, ao se utilizar destes recursos, ludibriava a ação do censor. Este precisaria ser cada vez mais objetivo, ou seja, identificar na letra ou na apresentação visual e sonora da composição alguma referência direta às temáticas que requisitavam censura. E também subjetivo, intuitivo ao buscar nas entrelinhas, no contexto das composições motivos para sua ação censória.

Por fim, salientamos novamente que a atuação do Estado no âmbito cultural não se restringiu a censura, mas também promoveu a mesma como meio de propaganda político-ideológica e meio de manutenção da segurança nacional, sendo todas suas ações alicerçadas na Doutrina de Segurança Nacional. A censura ocupa de fato o lado mais marcante da atuação estatal, também como meio de perpetuação deste Estado, afinal

É característico dos regimes de opressão ou de força o não permitir a divulgação de seus aspectos repressivos, na medida em que eles se mantêm às custas da construção de uma imagem e que a aparência de um mínimo de relação consensual para com o público é fundamental. Deste modo, a existência de uma resistência ao regime e a contrapartida da reação repressiva do mesmo, precisam estar ocultas a qualquer custo. E, neste parecer, o controle dos meios de comunicação, impedindo a divulgação de notícias incômodas que venham obscurecer o brilho do regime, ocupa papel primordial na manutenção do Estado. (AQUINO, 1999, p. 140).

Neste conceito de censura, como essencial a manutenção do Estado, insere-se a executada sobre o compositor Chico Buarque. Ao abordar aspectos nocivos à imagem ou aos interesses do Estado de Segurança Nacional o autor foi seguidamente alvo da censura. Sendo assim, procuraremos realizar uma análise de algumas de suas obras buscando identificar aspectos que realmente motivaram a censura por parte do Estado de acordo com a Doutrina de Segurança Nacional.

5. CHICO BUARQUE E A CENSURA

Durante o período de vigência do Estado de Segurança Nacional, o compositor Chico Buarque tornou-se alvo de severa censura. Neste capítulo procuraremos analisar o conjunto de circunstâncias que contribuíram na formação de uma imagem subversiva veiculada ao compositor e sua obra. Além disso, destacaremos as justificativas, aos olhos do Estado de Segurança Nacional, para executar a censura, parcial ou total, de algumas de suas composições.

Chico Buarque nasceu em junho de 1944 e vivenciou na adolescência o denominado período populista da história brasileira. No plano musical, acompanhou a consolidação da Bossa Nova. Neste contexto, principalmente o cultural, é que vai se moldando o compositor, com o convívio domiciliar do pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, e nomes como Vinicius de Moraes, Noel Rosa e Dorival Caymmi. Essas figuras da vida cultural brasileira, especialmente musical, vão compondo o universo real, afetivo e imaginário do Chico menino. Uma base cultural imponente, porém, sem nenhum sinal de revolucionário e subversivo, a não ser que consideremos “revolucionárias” as inovações que Noel, Vinicius e Caymmi foram dando à música popular brasileira.

Na verdade, à Chico Buarque foi creditada por muito tempo a imagem do bom moço: apaixonado por futebol e tímido nas apresentações em público. Isto especialmente no início da carreira, na juventude, quando se notabilizou como autor e intérprete de *A Banda* em 1966. Antes disso, já participava do programa *O Fino da Bossa* da TV Record e havia musicado *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, além de já haver lançado um disco compacto contendo *Pedro pedreiro*. Porém, Chico ainda era o estudante de arquitetura da USP e não havia o ingrediente fama revestindo o compositor. Este viria com o sucesso de *A Banda* e a televisão, conforme nos demonstra Regina Zappa

Depois da Banda, a vida de Chico mudou. Começou a receber convites para fazer shows em vários lugares, inclusive em outros Estados. A fama era tanta que uma vez ele teve que ir para o hotel Copacabana Palace, a mando de seu empresário, receber uma equipe da televisão. (ZAPPA, 1999, p. 21).

Porém, nestes primeiros momentos da fama Chico ainda não tinha sobre si a auréola do subversivo, embora já tivesse um convívio intenso com a política. Um exemplo é a formação do grupo MPB4, em que Chico se uniu musicalmente a membros que haviam participado do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) antes de 1964. Uma organização que fora perseguida após o golpe civil-militar de 64. Outro exemplo seria a participação de Chico na grande manifestação estudantil de 1968, a Passeata dos cem mil no Rio de Janeiro.

Ressalta-se que a postura de Chico na oposição em momento algum foi partidária. Chico, como os demais artistas de seu tempo – isto é, aqueles que se sentiam sensibilizados pelas “causas populares” – apenas não aceitava o rótulo de alienado. Segundo Zappa (1999, p. 91) Chico “Nunca foi filiado a partido algum, nem ao comunista, nem ao PT. Mas sempre assumiu sua posição à esquerda”. A esquerda a que se refere a autora pode ser entendida como a defesa da liberdade, da democracia, dos direitos humanos ou a denúncia das injustiças, arbitrariedades, desigualdades sociais presentes em suas composições.

Assim, de 1964 até 1968, Chico adquire fama, torna-se conhecido principalmente através dos grandes festivais de música popular brasileira. É um período em que o Estado de Segurança Nacional ainda está na sua fase de sedimentação, sendo a sua atitude para com a produção cultural de relativa tolerância:

... os efeitos em termos de repressão cultural não se fazem sentir imediatamente. Estudantes e intelectuais não são atingidos, num primeiro momento. Assim, é depois de 64 que se desenvolvem significativas atividades teatrais. (MENESES, 1980, p. 93).

Não só no teatro, mas na cultura como um todo ocorre uma efervescência após o golpe civil-militar de 1964. Neste panorama é que Chico torna-se conhecido, por exemplo, com *A Banda*, primeiro lugar no II Festival da Música Popular Brasileira ao lado de *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros em 1966; terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção (FIC) em 1967 com *Carolina* e primeiro lugar no III FIC em 1968 com *Sabiá*. Esta muito vaiada, pois seria uma composição alienada e o público estudantil exigia uma música mais engajada politicamente.

No entanto esta relativa liberdade de produção cultural cessaria em 1968 com o Ato Institucional número 5 (AI-5). Ao mesmo tempo, a imagem do Chico inofensivo seria alterada, por exemplo, com a encenação da peça teatral *Roda Viva* que é invadida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Logo após o AI-5 Chico é preso, mas ainda paira sobre o artista a imagem do bom moço. A rigor, Chico passou a ser um expoente perigoso aos olhos dos censores depois da composição *Apesar de você* de 1970 (anexo A).

A letra passou pelo crivo da censura, ainda tolerante para com o simpático Chico, e depois ganhou interpretações políticas. Note-se que a letra permite várias interpretações, desde o *você* representando uma mulher autoritária – como o próprio Chico explicou aos censores, ironicamente? – até um sentido mais amplo, sendo o *você* o sistema, a ordem vigente na época do Estado de Segurança Nacional. O fato é que Chico enganou os censores e a partir daí a simples presença de seu nome como autor de uma letra despertava uma atenção redobrada, muitas vezes exagerada e fantasiosa, onde os censores imprimiam um conteúdo político em versos sem maiores pretensões propriamente políticas. *Apesar de você*, liberada em um primeiro momento pela censura, “... é retirado das lojas pelos censores – o exército chega a destruir os discos estocados na gravadora”. (Fernandes, 2004, p. 32).

Portanto, a partir deste momento o compositor Chico Buarque transforma-se no principal artista subversivo. Imprimia-se uma nova roupagem ao compositor: o de porta voz da luta contra o autoritarismo, embora, é conveniente repetir, Chico nunca tenha aceitado tal rótulo. Sua participação política ocorreu, seja na letra de suas composições, seja no prestígio que conferia a eventos em que participava desde o tempo de estudante universitário, no ambiente contestatório da política estudantil da época. Mais tarde, Chico viria a emprestar sua notoriedade a eventos políticos como a campanha pelas diretas já em 1984. Regina Zappa nos elucida esta questão:

Apesar de rejeitar a incumbência de oráculo dos destinos da nação, não dá para simplesmente ignorar sua importante influência no meio artístico, sua coerência inabalável e a firmeza com que sempre conduziu seu pensamento político, fosse na liderança de eventos que marcaram o país, ou na simples presença nos bastidores, nas reuniões, nas convocações. Isso sem falar das trincheiras da música, na luta contra a censura, armado, ora de sarcasmo (“Chame o ladrão, chame o ladrão”), ora de saborosos truques, como a invenção do Julinho da Adelaide. Ou nas letras que, queira ou não, se revelavam pungentes retratos da sofrida realidade brasileira. (ZAPPA, 1999, p. 114-115).

Chico, então, adquiria uma personalidade política, baluarte na luta contra os excessos do Estado de Segurança Nacional. Ele se configurava como importante e influente ator político do período e ainda mais perigoso, sob a ótica do Estado, por se valer da música e da sua difusão pelos meios de comunicação de massa para insuflar a revolta na sociedade. Compreende-se neste contexto que suas composições tenham sido sistematicamente vetadas, afinal representavam uma ameaça à segurança nacional imposta pelo Estado regido pela Doutrina de Segurança Nacional. No entanto, é preciso alertar para o fato de que as manifestações culturais não adquirem conotação política de forma automática. É necessário um contexto sócio-político em que elas ganhem sentido e, principalmente, a interpretação de amplos setores sociais, seja por parte dos marginalizados, seja por parte das elites dirigentes. O que estamos afirmando é que as composições de Chico Buarque ganhavam um sentido político evidente na realidade empírica do Brasil de 1964-85. Ao mesmo tempo, suas composições eram interpretadas como desafios ao Estado de Segurança Nacional, tanto pela sociedade civil quanto pelas elites dirigentes deste Estado, não raro de forma surrealista, afinal ocorria de uma canção de caráter lírico transformar-se em canção política pela reinterpretação. Para corroborar o exposto, explicita Ortiz:

É importante ter em mente que as expressões culturais não se apresentam na sua concretude imediata como projeto político. Para que isto aconteça é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente. (ORTIZ, 2003, p.142).

É justamente nesta reinterpretação que várias composições de Chico adquiriram sentido político explícito. As letras em si permitem várias análises, aí um aspecto da genialidade do compositor, mas triunfa aos olhos da sociedade e do censor o caráter de insatisfação política. Esta pode transitar desde a tristeza do eu lírico perante as desigualdades sociais, até a denúncia da tortura como veremos a seguir. Diante desta reinterpretação formou-se a imagem do Chico subversivo, onde a sociedade esperava com expectativa cada novo disco e, paralelamente, o censor também o esperava.

A legislação à cerca da censura no período do Estado de Segurança Nacional é bastante vasta. Porém, é possível datar em 1968, com o advento do AI-5, o início

do seu ciclo de maior rigor. É preciso salientar que entendemos a formulação da legislação censória como parte integrante do projeto político da Doutrina de Segurança Nacional, explicitada no Manual Básico da Escola Superior de Guerra, como vimos anteriormente. Assim, as temáticas consideradas proibidas inserem-se no ideário de preservação da segurança nacional interna. É evidente que tais temáticas possuem um campo de atuação elástico e muitas vezes relacionados de forma bastante indireta com a segurança nacional, como a divulgação ou indução aos maus costumes. Depreende-se deste tema proibido que sua divulgação acarretaria desordem ou desregramento moral dos cidadãos. Estes constituiriam-se então em potenciais agentes perturbadores da segurança interna. Para tornar mais claro o índice de assuntos proibidos pela censura e a partir daí analisarmos algumas composições de Chico, recorreremos ao já mencionado estudo de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes intitulado *Censura e liberdade de expressão*, editado em 1974. Lembramos ainda que sua obra assemelha-se a um manual para o censor, não contendo um estudo crítico da censura, mas sim técnicas e metodologias para a execução da ação censória. Apesar de relativamente extenso, acreditamos indispensável a reprodução dos temas passíveis de censura elencados pelo autor, para uma posterior análise combinada com trechos das obras de Chico. Assim, segundo Coriolano

Para congregar o elenco das coisas proibidas é necessário combinar o artigo 41 do Decreto n. 20.493/46, os artigos 2. e 3. da Lei n. 5.536/68, o art. 1. do Decreto-lei n. 1.077/70, com o art. 20 do Decreto n. 69.845/71. Como resultado obtém-se que não será liberada a comunicação social, compreendida no campo da diversão pública, que:

- I) ATENTE CONTRA A SEGURANÇA NACIONAL, por conter, potencialmente:
 - a) incitamento contra a ordem vigente;
 - b) ofensa à dignidade ou ao interesse pessoal;
 - c) indução de desprestígio para as forças armadas;
 - d) instigação contra a autoridade;
 - e) estímulo à luta de classe;
 - f) atentado à ordem pública;
 - g) incitamento de preconceitos étnicos;
 - h) prejuízo para as boas relações diplomáticas.
- II) – FIRA PRINCÍPIOS ÉTICOS, por constituir-se, em potencial, em:
 - a) ofensa ao decoro público;
 - b) divulgação ou indução aos maus costumes;
 - c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
 - d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
 - e) sugestivo à prática de crimes.
- III) – CONTRARIE DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS, por representar, potencialmente:
 - a) ofensa a coletividade; ou
 - b) hostilização à religião.

(FAGUNDES, 1974. p. 144-145).

Portanto, podemos perceber um grande número de temas considerados proibidos, sendo facultado ao censor um enquadramento objetivo de determinada composição ou mesmo subjetivo, como em vários casos realmente ocorreu, em especial nas letras de Chico. Procurava-se de forma quase histórica um indício de subversão nas composições de Chico Buarque. Tarefa difícil, se levarmos em consideração a complexidade de suas construções utilizando-se de amplo vocabulário e variados recursos lingüísticos, e ao mesmo tempo facilitada, pois diante da variedade de temas proibidos e suas correlações não seria complicado encontrar ao menos alguma referência em suas letras aos temas passíveis de censura. Soma-se a esta larga margem de ação conferida ao censor a imagem perturbadora de Chico e teremos a censura em muitas de suas composições, mesmo aquelas sem maiores pretensões políticas.

Assim, em várias composições de Chico podemos visualizar elementos motivadores de proibição, mesmo que a identificação de um caráter nocivo à segurança nacional em determinados versos passasse pela análise subjetiva do censor. É o caso da canção *Apesar de você* de 1970.

A composição em seu conjunto pode ser analisada a partir de três momentos. O primeiro faz referência a uma realidade autoritária, “Hoje você é quem manda / falou, tá falado / não tem discussão, não”, onde o *você* pode ser compreendido politicamente como a personificação do presidente Médici. Por conseguinte, temos aos olhos do censor a instigação contra a autoridade ao depreciar a imagem do presidente da república. Ao mesmo tempo, o *você* pode representar a ordem estabelecida, o sistema vigente no período e assim se enquadrar como ofensa à dignidade e ao interesse nacional. O *você* representando um sistema autoritário, sem possibilidade de debates, “falou, tá falado / não tem discussão, não”, significava uma realidade não assumida pelo governo e a insinuação desta realidade poderia provocar agitações sociais contraditórias aos interesses nacionais. Neste primeiro momento ainda verificamos o relato de uma situação cotidiana marcada pelo sofrimento em versos como “A minha gente hoje anda / falando de lado / e olhando pro chão... / esse meu sofrimento... / todo esse amor reprimido... / esse grito contido / esse samba no escuro / você que inventou a tristeza”. Esta reiteração de aspectos negativos circunscreve-se a um possível incitamento contra a ordem vigente,

principalmente se considerarmos que o segundo momento é de rompimento desta realidade “inda pago pra ver / o jardim florescer / qual você não queria / você vai se amargar / vendo o dia raiar / sem lhe pedir licença... / como vai abafar / nosso coro a cantar / na sua frente” em uma clara alusão a mudança da ordem repressora.

O terceiro momento é o mais severo, onde se reserva um desfecho trágico para o *você* através de ameaças “Apesar de você / amanhã há de ser outro dia... / eu pergunto a você / aonde vai se esconder... / esse meu sofrimento / vou cobrar com juro, juro” e, de forma mais incisiva, “Você vai se dar mal / Etc. e tal”. Novamente temos a instigação contra a autoridade, mesmo que de forma bastante implícita, afinal o compositor se utiliza de uma linguagem figurada.

É evidente que nossa análise dos versos e de seus possíveis significados fica facilitada na medida em que nos distanciamos cronologicamente do período em questão e já temos diversos estudos caracterizadores do Estado de Segurança Nacional. Ao censor contemporâneo ao ano de edição da canção a tarefa era dificultada, pois a letra de *Apesar de você* pode ser interpretada a partir de uma situação amorosa. Por isso, muitas composições eram liberadas em uma primeira análise para serem proibidas a seguir, após a identificação do caráter subversivo na interpretação de palco do artista, ou pelo conteúdo político conferido à canção por outros grupos sociais.

Em *Cálice* de 1973 (anexo B) também podemos inferir caracteres motivadores de censura. Em primeiro lugar, nos seu conjunto, a canção denota um mundo onde se salienta o silêncio, a impossibilidade da livre expressão como nos elucidam os versos “Mesmo calada a boca resta o peito... / como é difícil acordar calado... / quero lançar um grito desumano / que é uma maneira de ser escutado / esse silêncio todo me atordoa... / essa palavra presa na garganta” representando um eu lírico reprimido. Paralelamente, vai ao encontro desta repressão a experiência de sofrimento e desilusão “como beber dessa bebida amarga / tragar a dor, engolir a labuta... / outra realidade menos morta / tanta mentira, tanta força bruta”. Como fechamento surge um eu lírico inconformado, com o desejo de viver livre e exercer a sua individualidade “quero inventar o meu próprio pecado / quero morrer do meu próprio veneno... / quero cheirar fumaça de óleo diesel / me embriagar até que alguém me esqueça”. Neste contexto generalista da composição é possível associá-la ao item de proibição por conteúdo que atenta contra a ordem pública, pois expressa claramente o desejo de libertação frente a um contexto de repressão e

cerceamento das liberdades individuais, que era o modo como as oposições em geral (“a tímida esquerda”) caracterizavam o Regime Militar.

Um tanto árdua a missão do censor neste caso, pois requer uma abstração bastante grande. Porém, outros detalhes da letra são mais explícitos e mais facilmente enquadrados dentro das temáticas proibidas. O verso “De que me serve ser filho da santa / melhor seria ser da outra” remete a uma sutil inversão de moral recaindo no tema que encerra a ofensa ao decoro público. Também é possível a identificação de elementos proibidos em versos como “quero inventar o meu próprio pecado / quero morrer do meu próprio veneno / quero perder de vez tua cabeça / minha cabeça perder teu juízo / quero cheirar fumaça de óleo diesel / me embriagar até que alguém me esqueça”, pois poderiam induzir aos maus costumes em um incentivo ao pecado, entendido como uma ação negativa, oposta aos bons costumes. A palavra veneno e embriagar podem relacionar-se ao uso de entorpecentes e a perda do juízo seriam atitudes não recomendadas para a preservação da ordem social e da segurança nacional. Porém, em *Cálice* o refrão “Pai, afasta de mim esse cálice / de vinho tinto de sangue” é o exemplo maior dos subterfúgios do artista para burlar a censura. Em um primeiro exame o vocábulo cálice alia-se à imagem de um objeto, de um recipiente. No entanto, com a interpretação do artista relacionado ao momento histórico, percebe-se *cálice* denotando a repressão à liberdade de expressão, traduzindo-se em cale-se.

Na seqüência é lícito estabelecer a relação entre o cálice e o *sangue* como metáforas da violência, da tortura executada pelos agentes do Estado de Segurança Nacional. Aí temos a possível relação com o tema referente à indução de desprestígio para as forças armadas, pois o exército seria o responsável pela execução da tortura e da atitude coercitiva de calar a sociedade.

Outra composição proibida foi *Cadê o meu, ó meu?* de 1973 (anexo C). Nesta canção devemos considerar o momento histórico, onde se vivia ainda os resultados do propalado milagre econômico do governo Médici. Como vimos anteriormente, o desenvolvimento econômico apregoado pela Doutrina de Segurança Nacional relegava a um segundo plano a melhoria das condições de vida das camadas menos favorecidas. O milagre econômico concentrava renda e tornava ainda mais árdua a vivência da maioria da população. Neste contexto compreende-se os versos “Quanto mais trabalho / eu menos vejo dinheiro / é o verdadeiro” boom “/ tu tá no bem bom / mas eu vivo sem nenhum”. Ao retratar de forma tão realista o sistema

econômico do governo e alimentando um sentimento de prejuízo pela contraposição “você tem versus eu não tenho” a letra encaixa-se na temática proibida do estímulo a luta de classes, condenada pelo Estado. Além disso, não era conveniente ao Estado de Segurança Nacional a exposição direta de uma realidade indesejada, que poderia estimular greves, paralisações e manifestações de toda ordem, perturbando a segurança nacional. Então, a composição não é liberada por incitamento contra a ordem vigente e também como potencial atentado à ordem pública.

Em *Quando o carnaval chegar* de 1972 (anexo D) temos novamente várias possibilidades de interpretação com a finalidade de censura. A canção, de uma forma geral, pode ser entendida a partir da contraposição de dois instantes: o primeiro, que é o do presente do eu lírico, correspondente ao contexto sócio – político do Estado de Segurança Nacional, que é de repressão, de não liberdade como esclarecem os versos “Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando / e não posso falar... / e quem me ofende, humilhando, pisando, pensando / que eu vou aturar... / e quem me vê apanhando da vida duvida / que eu vá revidar... / eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar”. Contrapondo-se a esta realidade, o compositor prevê um momento de liberação, de fim da repressão em um futuro idealizado no carnaval, que seria a configuração de uma outra realidade, “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”. Assim, a composição ingressa no campo do tema de incitamento contra a ordem vigente, pois preconiza a suspensão do instante repressivo. Além disso, pode atentar contra a ordem pública se entendermos que conscientiza sobre a falta de liberdade e considera que com o carnaval, uma manifestação social, se chegará a liberdade. Estaria o compositor induzindo à revolta.

Com isso, visualizamos uma pequena análise da imensa obra buarqueana. As letras de várias de suas canções permitem a compreensão da vida nacional no período de 1964 – 1985, constituindo-se em uma fonte histórica para estudos das mais diversas áreas, desde a literatura até a política, como tentamos fazê-lo buscando as razões do Estado de Segurança Nacional para censurar parte de sua obra. Lembramos ainda, que existem diversos estudos sobre o compositor e seu cancionista, ora analisando em pormenores seus versos, ora reconstituindo a história a partir de suas canções. Acreditamos conveniente ressaltar algumas destas análises, trazendo-as para o viés político.

Um dos consensos à cerca da obra de Chico é a sua recorrência à personagens marginais. A assiduidade com que aparecem operários, meninos de rua, desvalidos, miseráveis, prostitutas, amantes, criminosos entre tantos grupos sociais desprezados pela sociedade é bastante grande, como em *Geni e o zepelin* de 1977 (anexo E), *Gente humilde* de 1970 (anexo F), *Construção* de 1971 (anexo G), *Minha história* de 1971 (anexo H) e tantas outras em que os marginalizados são postos em posição de dignidade moral, apesar da vida de padecimentos.

Pode-se afirmar que Chico retrata em sua obra ficcional a igualdade, a democracia social inexistente na realidade do país no período, além de conscientizar a sociedade sobre as mazelas do regime econômico em voga, potencializando uma luta por transformações. Teríamos neste caso um estímulo à luta de classes, uma luta por direitos, não somente econômicos e políticos, mas também por respeito enquanto ser humano. Destaca-se ainda que a exaltação da figura marginal em algumas composições motivaria o corte pelo motivo de sugestão ou indução aos maus costumes como em *Minha história*, “A pobre mulher / me ninava cantando cantigas / de cabaré... / 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”.

Aqui a situação se agrava, pois o compositor põe ladrões e amantes juntos com a figura de Menino Jesus, relacionando o universo da marginalia com a de uma figura sagrada do catolicismo. Uma composição que permite a aproximação de criminosos e amantes, tão inocentes e injustiçados, como o foi Jesus pelas autoridades da Palestina, sejam elas religiosas (os sacerdotes judeus), sejam militares (as autoridades romanas).

Outro traço recorrente na obra de Chico é a idealização de uma situação utópica, a de inconformismo com a realidade vivida e a esperança da transformação. Essa situação utópica geralmente é identificada no carnaval, elemento simbólico de uma outra ordem social contraposta ao contexto sócio-político do Estado de Segurança Nacional, constituindo-se em uma forma de contestação política, afinal

... esse deslocamento para uma outra realidade, seja ela situada no passado ou num espaço imaginário, implica uma rejeição do presente, um radical não-colaboracionismo: são também um modo de resistência. (MENESES, 1980, p. 98).

Assim, ao explicitar a vontade de concretização da realidade do carnaval, de liberdade como contraponto da realidade vivida, o compositor poderia disseminar este desejo na sociedade provocando desordem e transgressão da segurança nacional. As obras com esta temática, como *Quando o carnaval chegar*, enquadram-se na proibição por incitamento contra a ordem vigente.

A obra de Chico Buarque representou, portanto, um instrumento de conscientização política, tornando-se perigosa se analisada pelo prisma da Doutrina de Segurança Nacional. É evidente que o prestígio de Chico junto a parcelas da sociedade aumentava consideravelmente a cada censura imposta ao compositor, criando um sentimento de identificação da população com o artista reprimido pelos arbítrios das elites dirigentes. Este sentimento propiciava uma reinterpretação política de suas canções em versos nem sempre propriamente políticos. Da mesma forma, o censor, baseado na legislação proibitiva, tinha o dever de reinterpretar a composição identificando motivos para censurá-la. Corroborando esta idéia

À medida que se tornavam públicas as ações da censura nas canções de Chico, uma expectativa para cada nova canção se criava. As metáforas do compositor atingiam uma "elasticidade" exagerada, não só pelos censores. (FERNANDES, 2004, p. 245).

Então, ocorre a politização da obra buarqueana, na medida em que grupos sociais, a sociedade civil ou as elites dirigentes, conferiam-lhe uma importância política. Como já afirmamos anteriormente a produção cultural circunscreve-se no universo político, mas quem lhe dá significação, em última análise, são os grupos sociais. Conforme Ortiz

A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. (ORTIZ, 2003, p. 142).

Desta forma, sucede que a sociedade civil sufocada pelo autoritarismo, repressão e cerceamento das liberdades individuais adota os versos de Chico imprimindo-lhes o caráter essencialmente político e acentuando esta característica ao extremo. Paralelamente, o censor identifica nos versos caracteres políticos avessos à segurança nacional para, assim, atender à sua necessidade de censura. Não estamos afirmando que os versos de Chico não contivessem o viés político, de

resto evidente, mas salientando que a magnitude que atingiu sua obra e seu personagem devem-se, em boa parcela, às reinterpretações dos grupos sociais.

Assim, podemos definir Chico como um destacado ator político e sua obra representativa do período de atuação do Estado de Segurança Nacional. A análise de Meneses endossa essa afirmativa:

Voltemos, no entanto, às suas canções. Algumas delas dizem mais a respeito da época em que vivemos, do que muitos livros sobre o assunto. Não que elas pretendam ser o registro fotográfico dessa época; mas porque nelas está o “clima” do seu tempo. (MENESES, 1980, p.99).

Com base nos estudos das canções podemos inferir o perigo, real ou exagerado, que o personagem Chico e sua obra representavam para o Governo militar e a manutenção da ordem estabelecida. A censura em parte considerável da obra de Chico se justifica, se analisada pelos parâmetros da Doutrina de Segurança Nacional e da legislação censória do período. A ação de censurar não constituiu um ato isolado, desprovido de embasamento, mas foi parte integrante de um projeto político para o Estado e a segurança nacional. Esta preocupação do Estado com a obra buarqueana é plenamente fundamentada se considerarmos que

A música reafirma a possibilidade utópica de transformação política e social, um certo retorno ao paraíso e suas visões, atitude de afirmação de uma idéia de identidade nacional a ser construída. Esse último aspecto alavanca a sua obra para o espaço do engajamento e da transformação de artefato estético em instrumento crítico de mudanças.(FERNANDES, 2004, p.259).

A elite política dirigente que havia assumido o poder pelo golpe em nome da segurança nacional não poderia, de forma alguma, permitir a possibilidade de mudanças em virtude de distúrbios sociais, daí a censura.

Chico Buarque, enquanto ator político, personificava o ideal de liberdade política, social e cultural difundido pelos chamados grupos democráticos da sociedade brasileira. Suas canções, ora de forma direta, ora indireta, por meio de metáforas, se opunham à ordem imposta pelo Estado, caracterizada pelo autoritarismo e a repressão. Ao mesmo tempo, a sociedade – ou pelo menos os grupos sociais identificados com os ideais democráticos que já assinalamos – encarregavam-se de consagrá-lo como o arauto da liberdade, transformando-o num perigoso subversivo, do ponto de vista das elites políticas dirigentes. A liberdade, pode-se afirmar, foi a matriz de Chico, seu ideal político, até mesmo no fato de

negar-se um papel de liderança política, preso a esta ou aquela ideologia, a este ou aquele partido político.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formatação política e econômica no período compreendido entre 1964 – 1985 obedeceu às proposições da Doutrina de Segurança Nacional. Neste contexto, que edificou um Estado autoritário e coercitivo, compreende-se o papel desempenhado por Chico Buarque e sua obra, periodicamente vetados. Devemos ainda considerar, que parte daquele pensamento autoritário e repressor que tanto inquietou o compositor Chico, perpetua-se nas estruturas do Estado contemporâneo.

A necessidade imperiosa de combate ao comunismo, supostamente infiltrado em nossa sociedade, delegou ao Estado de Segurança Nacional o direito e o dever de lançar mão dos mais diversos recursos, democráticos ou não, para a preservação da ordem social e da segurança interna. De acordo com a Doutrina de Segurança Nacional os subversivos poderiam atuar em várias frentes da sociedade civil, de forma direta ou indireta, como o descrito na denominada Estratégia Psicossocial. Nesta variante de ação subversiva é que se inserem Chico Buarque e suas canções. Chico, gradativamente, tornou-se porta-voz da contestação ao Estado, com um pensamento político pautado pela defesa das liberdades individuais. Pode-se afirmar que o compositor atuou diretamente no combate ao autoritarismo. Atuou em manifestações e, principalmente, com sua poesia que, como vimos anteriormente, reelaborada simbolicamente por grupos sociais atingiu uma significação política perigosa sob a ótica estatal.

Desta forma, muitas de suas composições adquirem a qualidade de uma micropolítica, desempenhando um papel semelhante ao desempenhado por outros movimentos sociais do período, igualmente reprimidos. Suas canções, entendidas como uma micropolítica atuante junto à sociedade, na exposição de uma conjuntura sócio-política inconveniente ao Governo para a manutenção de um ordenamento social, foram contribuintes no processo de formação de uma mentalidade nacional avessa ao autoritarismo. Com isso, justifica-se a censura imposta a boa parcela de suas composições, pois realmente contribuíam para uma potencial desestabilização da ordem imposta pelo Governo. Este, em conformidade com as orientações da Doutrina de Segurança Nacional, formulou uma extensa e abrangente legislação

censória, como complemento de um projeto político-econômico centrado na segurança interna e desenvolvimento do capitalismo dependente. É claro que este projeto não justifica os excessos cometidos em nome da segurança nacional, se analisado pelo viés democrático e dos direitos humanos. Ressalta-se que ao afirmarmos que a censura justificava-se, o afirmamos à luz da Doutrina de Segurança Nacional e da legislação proibitiva da época, procurando entender o modo de pensar das elites dirigentes do Estado de Segurança Nacional. Um modo de pensar autoritário e repressor, embasado em uma ideologia contextualizada na Guerra Fria.

Porém, este pensamento político marcado por traços de autoritarismo e repressão perpassa o fim da Guerra Fria, chegando nitidamente à estrutura do Estado brasileiro atual. A existência da Agência Brasileira de Inteligência (Abin) atrelada aos militares é um exemplo claro. Não temos hoje a censura, as cassações arbitrárias, a tortura e outros atos de extremo controle das liberdades. No entanto, substituem-se nomes, siglas e o exército mantém, agora de forma mais branda, um papel de defensor dos interesses nacionais. Assim, a Abin monitora os passos dos principais movimentos sociais, como o Movimento dos trabalhadores sem-terra (MST), o Movimento dos sem-teto, as organizações não-governamentais, pois se entende que elas podem canalizar forças dos marginalizados e potencializar transformações, indesejadas pela estrutura conservadora do Estado brasileiro. Da mesma forma que Chico e sua poesia eram vigiados, os líderes dos movimentos sociais e suas manifestações também o são.

Portanto, Chico Buarque constituiu-se em influente ator político e suas obras, inseridas no campo da micropolítica, exerceram influência na luta por liberdades. O Estado, no contexto em que estava inserido, adotou um posicionamento político que justifica a censura executada em razão da segurança nacional. O que não se justifica são as permanências de fragmentos daquele posicionamento em um Brasil regido pelo sistema democrático, embora ainda frágil e incipiente.

Enfim, acreditamos que este breve trabalho sinaliza para possíveis análises mais complexas em relação à cultura e o pensamento político brasileiro, aqui delimitado a Chico Buarque e a Doutrina de Segurança Nacional, com vistas a uma possível compreensão mais crítica em relação à própria composição política nacional contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964 – 1984)**. 3.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-78)**. Bauru: Edusc, 1999.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e Liberdade de Expressão**. São Paulo: Record, 1974.

FAZENDA, Ivani (org). **Metodologia da pesquisa educacional**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1994.

FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamound: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GASPARI, Élio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Literatura Comentada / Chico Buarque de Hollanda**: Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Adélia Bezerra de Menezes. São Paulo: Abril, 1980.

NALROCH, Leandro. A Voz do Brasil. **Revista Superinteressante**. Número 214, São Paulo, junho de 2005, p.48-57.

NAPOLITANO, Marcos. O coro dos descontentes. **Revista Nossa História**. Número 26, São Paulo, dezembro de 2005, p.66-69.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RIDENTI, Marcelo. Uma década de sonhos. **Revista Nossa História**. Número 26, São Paulo, dezembro de 2005, p.62-65.

SILVA, Golbery do Couto e. **Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Pró-Reitoria de Graduação e Pesquisa. **Estrutura e apresentação de monografias, dissertações e teses – MDT / Universidade Federal de Santa Maria**. 6.ed. Santa Maria: Editora da UFSM, PRPGP, 2005.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

WWW.CHICOBUARQUE.COM.BR (Para as composições em enexo).

ANEXOS

ANEXO A – Apesar de você – 1970

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão; não
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

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia

Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar
Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Esse samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar

Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia

Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa
Apesar de você

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia

Você vai Ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal.

ANEXO B – Cálice – 1973

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

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 serve ser filho da santa
Melhor seria ser da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoadado eu permaneço atento
Na arquibancada para a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta Ter boa vontade
Mesmo calado o peito resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça.

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue.

ANEXO C – Cadê o meu, ó meu? – 1973

Cadê o meu?

Cadê o meu, ó meu?

Dizem que você se defendeu

É o milagre brasileiro

Quanto mais trabalho

Eu menos vejo o dinheiro

É o verdadeiro “boom”

Tu ta no bem bom

Mas eu vivo sem nenhum.

ANEXO D – Quando o carnaval chegar – 1972

Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça da moça que passa
E não posso pegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando
Que eu vou aturar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar.

ANEXO E – Geni e o zepelin – 1977

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato
E também vai amiúde
Co'os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni
Joga pedra na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geléia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo - Mudei de idéia

- Quando vi nesta cidade
- Tanto horror e iniquidade
- Resolvi tudo explodir
- Mas posso evitar o drama
- Se aquela formosa dama
- Esta noite me servir

Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela
- e isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai Geni
Vai com ele, vai Geni
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante

Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni.

ANEXO F – Gente humilde – 1970

Tem certos dias
Em que eu penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
Porque parece
Que acontece de repente
Feito um desejo de eu viver
Sem me notar
Igual a como
Quando eu passo no subúrbio
Eu muito bem
Vindo de trem de algum lugar
E aí me dá
Como uma inveja dessa gente
Que vai em frente
Sem nem ter com quem contar
São casas simples
Com cadeiras na calçada
E na fachada
Escrito em cima que é um lar
Pela varanda
Flores tristes e baldias
Como a alegria
Que não tem onde encostar
E aí me dá uma tristeza
No meu peito
Feito um despeito
De eu não ter como lutar
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
É gente humilde, que vontade de chorar.

ANEXO G - Construção – 1971

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
 Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público

 Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico

Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado.

ANEXO H – Minha história (Gesúbambino) – 1971

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar
Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar
Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente
E minha mãe se entregou a esse homem perdidamente
Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde
E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe
Esperando, parada, pregada na pedra do porto
Com seu único velho vestido cada dia mais curto
Quando enfim eu nasci minha mãe embrulhou-me num manto
Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo
Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher
Me ninava cantando cantigas de cabaré
Minha mãe não tardou a alertar toda a vizinhança
A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança
E não sei bem se por ironia ou se por amor
Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor
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.