

Humoristas-cantores: a comicidade na canção brasileira (1964-1985) entre tons de crítica e notas de acidez

Comedian-singers: the comedy in Brazilian music (1964-1985) between tones of criticism and notes of acidity



SANTOS, Gabriel Percegoni *

 <https://orcid.org/0000-0002-4589-2925>

RESUMO: A investigação se constrói a partir do diálogo entre a história social do humor no Brasil, entre os anos de 1964 e 1985, e sua expressão musical, o que se fará a partir do levantamento dos fonogramas dessa verve, lançados nesse período. Após abordar os instrumentos de censura adotados pela ditadura, discorre-se sobre a construção de uma indústria fonográfica do humor no Brasil, a partir da década de 1960. Posteriormente, reflete-se sobre os “humoristas-cantores”, a partir das obras de Ary Toledo, Paulo Silvino, Chico Anísio e Arnaud Rodrigues (como “Baiano & Novos Caetanos”), lançadas no Brasil, durante o período da ditadura civil-militar. Aborda-se, então, a relação dessas obras com a censura vigente e, em que medida as canções apresentadas por esses personagens revelam, igualmente, uma crítica contundente e explícita ao período histórico vivenciado e aos costumes sociais vigentes, sem que a censura as reprimisse, permitindo sem maiores dificuldades sua publicização.

PALAVRAS-CHAVE: Censura; Ditadura; Humor Musical; Música Popular Brasileira.

ABSTRACT: The investigation is built from the dialogue between the social history of humor in Brazil, between the years 1964 and 1985, and its musical expression, which will be done by surveying the phonograms of this verve, launched during this period. After addressing the censorship instruments adopted by the dictatorship, the study discusses the construction of a phonographic industry of humor in Brazil, starting in the 1960s. Subsequently, it reflects on the “comedian-singers”, from the works of Ary Toledo, Paulo Silvino, Chico Anísio and Arnaud Rodrigues (as “Baiano & Novos Caetanos”), launched in Brazil during the period of the civil-military dictatorship. It then addresses the relationship of these works with the censorship in effect at the time and to what extent the songs presented by these characters also reveal a strong and explicit criticism of their historical period and social customs, without being repressed by the censorship, and allowing its publication without major difficulties.

KEYWORDS: Censorship; Dictatorship; Musical Humor; Popular Brazilian Music.

Recebido em: 28/07/2020

Aprovado em: 10/11/2020

* Bacharel em Direito pela UFPR, Curitiba/PR, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFPR, Curitiba, PR. Assessor Jurídico. E-mail: gabriel_percegoni@hotmail.com.



Introdução

O riso e a música são algumas das primeiras experiências sensoriais humanas, desempenhando relevantes funções individuais e coletivas. Em dadas circunstâncias da história, a comicidade passou a se expressar por meio da música. Nesse sentido, são fartos os relatos sobre as cantigas de escárnio e maldizer, embebidas de sátiras a figuras oficiais e personagens importantes da Idade Média, numa mais evidente aproximação entre essas experiências. Já nesse momento, o humor por meio de canções era instrumento de crítica e insurgência.

No Brasil, em que a tradição marcada pela oralidade ganha fecundo terreno na música – pela própria facilidade que se tem em memorizar uma canção – o humor encontra, nesse meio, relevante mecanismo para sua difusão. São inúmeros os exemplos dessa associação: as marchinhas de carnaval, as músicas dos repentistas nordestinos, os cocos e carimbós, entre outras manifestações musicais regionalizadas. Além desses, e mais estudado, é o samba, em suas várias vertentes, tendo-se por exemplo Noel Rosa, Adoniran Barbosa e Moreira da Silva.

Neste trabalho, analisa-se de que maneira o humor musical desenvolvido entre os anos de 1964 e 1985 se revela como importante mecanismo de crítica, embate e resistência cultural à ditadura e aos costumes hegemônicos. No primeiro momento, aborda-se a perspectiva da história social do humor musical no Brasil, durante a ditadura civil-militar. Apontam-se exemplos de como a comicidade se manifestou em canções e comportamentos de renomados músicos brasileiros nesse período, em oposição ao regime político vivenciado e à tradição cultural existente.

No segundo momento, o texto discorre sobre a censura musical no país, abordando os mecanismos institucionais e os parâmetros normativos para sua atuação, pontuando-se alguns exemplos em que a censura ocorreu no âmbito da música popular brasileira.

Por fim, na última seção, trata-se da categoria híbrida de personagens do cenário cultural daquele período: os “humoristas-cantores”. Para tanto, fala-se da ascensão de uma indústria fonográfica do humor no Brasil, especialmente a partir da década de 1960. Após, são analisadas três produções musicais de artistas tradicionalmente associados à comédia que registraram gravações em forma de LPs (*long-plays*): Ary Toledo cantando no programa O Fino da Bossa, Paulo Silvino com o disco A Festa do Macaco, e Chico Anísio e Arnaud Rodrigues, sob a alcunha de Baiano & Novos Caetanos, com o LP Sangue no Cacto. A partir dessas obras, discute-se em que medida a condição de humorista de

seus autores permitiu que a censura desse pouca atenção ao conteúdo das canções ali registradas, de cunho crítico e insurgente, autorizando-as sem grandes dificuldades.

Por uma história social do humor musical no Brasil (1964-1985)

A música e o humor são importantes instrumentos de sociabilidade, fundamentais para o desenvolvimento da subjetividade e de sua projeção em determinada coletividade. Associados ou não, seja na existência pública ou na esfera privada, esses elementos estão cotidianamente presentes na vida dos indivíduos.

O riso se revela como uma das primeiras experiências da vida humana. A comicidade, portanto, mostra-se como elemento inerente ao comportamento social, essencial à constituição e desenvolvimento de laços sociais. Compreende-se, então, que o riso se constitui não apenas como uma reação instintiva e orgânica a algum estímulo externo associado ao humor, mas se origina, precisamente, na interação social (SALIBA, 2017, p. 4).

Os sentidos do humor são inúmeros e podem ser discutidos sob variadas perspectivas, havendo complexos debates sobre o conteúdo da comicidade. Uma definição introdutória, mas não exclusiva, é retirada de Bremmer e Roodenburg, para quem o humor se qualifica “como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é provocar o riso ou um sorriso” (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 13).

Nesse sentido, o humor apresenta uma multiplicidade de funções, coletivas e individuais: como elemento de interação, facilita a comunicação e o entrosamento dos sujeitos entre si e com os grupos aos quais pertencem ou pretendem ingressar; representa, sob a perspectiva fisiológica, indicativo e estímulo à “boa saúde”; sob o ponto de vista dos estudos psicológicos e, em especial, da psicanálise, com Freud, o humor exacerba o sujeito de suas inibições, pensamentos e sentimentos reprimidos (SALIBA, 2017, p. 15). Além disso, o humor se manifesta como expressão de uma cosmovisão, “um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério” (BAKHTIN, 1999, p. 57). Sob a perspectiva antropológica, pode ser entendido como manifestação sociológica e cultural.

Sob a perspectiva que se pretende abordar neste texto, de sua apropriação e utilização como ferramenta de resistência simbólica e politicamente constituída, a comicidade – manifestada através da sátira, escárnio, ironia, entre outras formas de produção do humor – é historicamente utilizada como meio para a crítica social, da

política, dos costumes, de algum evento histórico ou algum personagem. Serve como mecanismo de questionamento da ordem vigente, do *status quo*, das desigualdades e injustiças sociais, dos hábitos e práticas usualmente reproduzidos no cotidiano. Em síntese, tensiona os modelos hegemônicos nos diversos âmbitos da sociedade.

Uma das possibilidades políticas do humor reside em seu aspecto transgressor: consiste na ruptura com o sentido inicial de uma proposição ou de uma regra social, o que ocasiona disjunções e diversidade de interpretação, motivando o riso (ARAGÃO, 2011, p. 116). Umberto Eco, amparando-se nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a função do carnaval durante a Idade Média, de subversor da realidade e inversão dos papéis sociais, compreende que o efeito cômico ocorre quando existe violação de uma regra – que pode ser um código, um marco social, uma lei, um conjunto de premissas sociais ou, preferivelmente, uma regra de etiqueta – por um personagem com que não se tem, necessariamente, vinculação (um agente pictórico, animalesco); nesse momento, o receptor da mensagem sente-se livre por se liberar do temor imposto pela regra, a qual é por ele violada apenas indiretamente (ECO, 1989, p. 10-11).

Essa forma de humor ocorre “ao identificarmos na enunciação do conteúdo humorístico a intenção de transgressão de entendimento de uma dada regra social, que ao ser violada e subvertida, proporciona a mobilização do intelecto na construção de outras propostas de raciocínios” (FIGUEIREDO, 2012, p. 25), cujas aberturas permitem a crítica à situação retratada.

Observa-se, então, que o humor se insere como parte de uma reflexão sobre a cultura e seus aspectos políticos, sociais, estéticos, econômicos, jurídicos. Nessa associação, agrega processos de contestação, enfrentamento, questionamento e crítica social, constituídos e viabilizados por inúmeras formas de expressão.

Durante a ditadura civil-militar no Brasil, entre 1964 e 1985, a crítica por meio do humor assumiu papel fundamental na tradução do descontentamento com os rumos que o país tomava, se realizada sob uma perspectiva política, ou na retratação de comportamentos então vistos como retrógrados ou ultrapassados, se manifestada sob uma crítica aos costumes. O autoritarismo, ao mesmo tempo que representa uma intensa repressão política, fomenta e incentiva a produção de bens culturais.

São inúmeros os exemplos e variadas as plataformas por meio das quais a comicidade era veiculada. Na imprensa escrita, a revista *O Pasquim* é paradigmática para a análise do humor no período da ditadura. Criada em junho de 1969, iniciou sua produção como uma publicação de caráter comportamental e multidisciplinar, tratando sobre sexo, drogas, emancipação feminina, mas também abordando temas relacionados à

música, teatro, cinema, literatura. Com o aumento da repressão, o semanário tornou-se mais politizado, passando a ser alvo da censura. Teve importantes colaboradores, como os cartunistas Jaguar, Henfil e Ziraldo, os jornalistas Sérgio Cabral, Paulo Francis, e o escritor Millôr Fernandes, entre outros. Ao tratar sobre as possibilidades políticas do humor nas charges de *O Pasquim*, Daniel Figueiredo afirma que o jornal, além de provocar o riso ao tratar, com humor, das contradições advindos da ditadura, e dos problemas sociais, gerava identificação do público com o conteúdo produzido, ou seja, um processo catártico (FIGUEIREDO, 2012, p. 52-53).

Além de *O Pasquim*, outras produções alternativas, críticas ao regime, foram editadas nas décadas de 1960 a 1980, no Brasil. Além do humor escrito, uma gama de programas televisivos, cuja comicidade se revelava mais sob a vertente dos costumes, foi produzida nesse período. Destacam-se, nesse âmbito, *A Família Trapo* (1967-1971), *Os Trapalhões* (1974-1995), *Praça da Alegria* (1956-1978), *Satiricon* (1973-1975), *Chico City* (1973-1980) e *Viva o Gordo* (1981-1987). Entre os expoentes desse estilo de humor, citam-se Chico Anysio, Jô Soares, Agildo Ribeiro, Ronald Golias, Renato Aragão, Berta Loran, Paulo Silvino e Arnaud Rodrigues.

No cinema, Hugo Carvana é representativo da adoção da estética da comicidade como instrumento de questionamento de hierarquias sociais, do progresso capitalista e da ética ao trabalho, especialmente ao valorizar a malandragem em seus personagens. Suas narrativas satíricas e populares expõem o mal-estar vivido pela sociedade brasileira no período ditatorial. Entre suas principais produções, nesse estilo, estão *Vai Trabalhar, Vagabundo* (1973) e *Se Segura, Malandro!* (1978), cuja trilha sonora contém composições de Chico Buarque e Francis Hime.

Por outra banda, menos politizada, mas ainda humorada, é a filmografia produzida sob a direção de Carlos Imperial. Personagem irreverente na cultura brasileira nas décadas de 1960 e 1970, foi responsável pela criação de um movimento musical – a “pilantrália”, em evidente ironia com o movimento tropicalista, capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil –, que contou com a participação de Wilson Simonal, Nonato Buzar, Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Registro desse movimento é o álbum *Pilantrália*, dele, acompanhado pela Turma da Pesada (grupo composto por expoentes da música instrumental brasileira, como Paulo Moura, Wagner Tiso, Oberdan Magalhães e Edison Machado). No cinema, contudo, Imperial foi responsável pelo registro de inúmeras “chanchadas”, gênero cinematográfico em que predomina a rusticidade e precariedade das gravações, e o humor ingênuo, popular e anedótico.

Como o riso, a música é uma das primeiras experiências sensoriais humanas. Representa, além disso, importante modo de comunicação entre as pessoas, em sociedade, constituindo meio de denúncia, crítica, insurgência e retrato da realidade experienciada. Durante a ditadura, a assim intitulada música popular brasileira (MPB) representou um dos maiores e mais potentes instrumentos de reflexão, comunicação e formação de opinião, num período em que as plataformas de informação, em geral, estavam sujeitas à censura prévia (PINHEIRO, 2010a, p. 10).

A irreverência e o humor, desde os primórdios, estiveram presentes na música brasileira, sendo farta sua manifestação, até os dias atuais. Embora não se olvide da existência de múltiplas representações musicais dotadas de comicidade no Brasil, regionalizadas, não registradas formalmente ou apenas transmitidas oralmente, não se pretende, no presente texto, tratá-las com maior detrimento. Parte-se, portanto, da divisão proposta por Jairo Severiano (2017), que divide a história da música popular brasileira em quatro tempos: formação (1770-1928), consolidação (1929-1945), transição (1946-1957) e modernização (1958 até a atualidade), dando-se enfoque à moderna música popular brasileira.

Reconhece-se, contudo, serem profícuos os exemplos de canções com cunho cômico em momentos anteriores à ditadura militar. As marchinhas de carnaval, por exemplo, são retratos fidedignos de aspectos da cultura e da sociedade brasileiras, especialmente nas décadas de 1940 a 1960. Na linhagem do samba, a realidade social, as mazelas urbanas e as desigualdades são cantadas em versos de inúmeros compositores que, fazendo uso da comicidade, abrandam as dificuldades sem deixar de manifestar uma crítica contundente. Nesse sentido, destaca-se o cancionista de Adoniran Barbosa, Noel Rosa, Ismael Silva, Sinhô, Braguinha, entre outros. No Nordeste, Luiz Gonzaga e João do Vale são representativos de uma música com evidente cunho de crítica social.

Posteriormente, já com os militares no poder, passou-se a fazer uma música evidentemente mais engajada politicamente. As assim denominadas “canções de protesto” ganharam destaque a partir dos festivais de música popular, na medida em que reafirmavam o prestígio da temática social, “trabalhando com referências às dificuldades colocadas pela nova situação política, tanto ao nível da expressão do intelectual, quanto em relação ao cotidiano das classes populares, representadas por marias, motoristas de caminhões e violeiros.” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1984, p. 58).

Foi durante o III Festival Internacional da Canção, o mais político dentre todas as disputas realizadas, que se sagrou campeã a canção “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, traduzindo os episódios de exílio com seus versos sobre retorno ao Brasil (“vou

voltar / sei que ainda vou voltar”). Contudo, a canção mais aclamada pelo público foi “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores”, de Geraldo Vandré, que ficou conhecida como o hino contra a ditadura (SEVERIANO, 2017, p. 346-360). São representativos desse movimento Chico Buarque, Taiguara, Geraldo Vandré, Luiz Gonzaga Jr., Edu Lobo, Sérgio Ricardo, João Bosco e Aldir Blanc, Ivan Lins, entre outros.

No entanto, durante o regime autoritário, em virtude da censura e da perseguição que os compositores e intérpretes sofriam, passou a ser necessário revestir e, de certa forma, blindar a crítica que era trazida nas canções, sendo a comicidade um dos principais artifícios para se driblar os agentes da ditadura e o controle autoritário das instituições repressoras. Sem pretensão de esgotar a abordagem sobre o humor na música brasileira no período da ditadura, serão apresentados alguns exemplos ilustrativos dessa intersecção, e de que maneira contemplam, em seus versos, uma ruptura, seja com o regime político, seja com os costumes sociais.

O movimento tropicalista colocou-se como manifestação de crítica e resistência à ditadura, buscando, no humor e na irreverência, a contestação de códigos de conduta e comportamento. Para Heloisa Buarque de Hollanda, o tropicalismo começa “a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente” (HOLLANDA, 1992, p. 61). Nesse sentido, Os Mutantes propuseram formas libertárias para se posicionar contra a política, a estética e a sexualidade, nos moldes até então hegemônicos. O grupo, surgido em 1967, tinha em sua formação original os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, e Rita Lee. Posteriormente, somaram-se à banda Arnolphi Lima Filho (Liminha) e Ronaldo Leme. Com essa composição, gravaram seu último trabalho em 1972, denominado *Os Mutantes e Seus Cometas no País de Baurel*.

Um episódio que ilustra a irreverência do conjunto ocorreu durante a defesa da canção *Caminhante Noturno*, durante um festival, em que Rita Lee, vestida de noiva, aparece com uma falsa barriga de grávida. À época, Rita namorava com Arnaldo Baptista, e a gravidez que ocorresse sem existir o matrimônio entre os genitores era malvista pela sociedade. Exemplo disso é que no Código Civil de 1916, os filhos eram classificados em legítimos e ilegítimos: “Legítimo era o filho biológico, nascido de pais unidos pelo matrimônio; os demais seriam ilegítimos” (LOBO, 2004, p. 48).

Em *Panis et Circencis*, canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, registrada tanto no álbum coletivo *Tropicália* quanto no disco homônimo da banda, de 1968, o humor se situa na ambientação projetada pelo maestro Rogério Duprat. Ao retratar o jantar de uma família burguesa, com pompas nos sopros da introdução e talheres ao chão, ao final, os

versos “As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer” (VELOSO; GIL; 1968) revelam uma contundente crítica ao modo de vida irrefletido, automático, típico do modelo capitalista. Em *Ave, Lucifer*, canção que compõe o álbum *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), exalta-se a sexualidade e, não fosse apenas isso, o enredo é bíblico (as maçãs, a serpente, o anjo caído).

O disco seguinte, *Jardim Elétrico* (1971), traz em sua capa o desenho de um pé de maconha, com traços de psicodelia, produzido por Alain Voss. Em *Top Top*, canção que alude ao gesto de uma mão espalmada sendo batida contra a outra, cerrada, “gesto e impropriedade não são apenas formas de riso, mas também revide e alerta” (PIMENTEL, 2001, p. 33), como se pode ver dos versos “Eu vou sabotar / você vai se azarar / o que eu não ganho eu leso / ninguém vai me gozar, não, jamais!” (LIMA FILHO; MUTANTES; 1969)

Em *Baurets* (1972), o humor se cristaliza em *A Hora e a Vez do Cabelo Nascer*. Em poucos versos, ironiza o patriotismo e o nacionalismo defendidos pela ditadura: “Hasteei o meu cabelo / para que o sol fique sabendo das coisas / O meu cabelo é verde e amarelo / violeta e transparente / A minha é caspa é de purpurina / Minha barba azul anil” (LIMA FILHO; MUTANTES; 1972)

As Frenéticas, por sua vez, foram um grupo vocal feminino com grande projeção nacional a partir de meados da década de 1970. As letras das canções por elas cantadas eram dotadas de um humor bastante específico, direcionado a questionar a objetificação da mulher. Nesse sentido, destacam-se *Perigosa*¹ e *Macho*².

Chico Buarque, por sua vez, em inúmeras canções, utilizou da comicidade como instrumento de insurgência à realidade social existente durante a ditadura. Em *Meu Caro Amigo*³ (1976), por exemplo, o emissor do recado atualiza seu interlocutor que “a coisa aqui” não estava boa, não se estava conseguindo “segurar o rojão”, mas, mesmo assim, algumas pessoas permaneciam alienadas, pois havia muito entretenimento (samba, choro e futebol). Em *A Volta do Malandro*⁴ (1978), reflete sobre o desaparecimento da

¹ “Sei que eu sou / Bonita e gostosa / E sei que você / Me olha e me quer / Eu sou uma fera / De pele macia / Cuidado, garoto / Eu sou perigosa” (Rita Lee, Roberto de Carvalho, Nelson Motta, 1977).

² “Macho, macho, macho, machão / Ser somente um homem não lhe traz satisfação / Macho, machão / Usa a força bruta pra mostrar quem tem razão / Elogio é mixaria se me chama de rainha / Me desculpe mas não quero, não quero / E não vou reinar na cozinha” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1978).

³ “Meu caro amigo eu quis até telefonar / Mas a tarifa não tem graça / Eu ando aflito pra fazer você ficar / A par de tudo que se passa / Aqui na terra 'tão jogando futebol / Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll / Uns dias chove, noutros dias bate sol / Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta / Muita careta pra engolir a transação / E a gente tá engolindo cada sapo no caminho / E a gente vai se amando que, também, sem um carinho / Ninguém segura esse rojão” (Chico Buarque e Francis Hime, 1976)

⁴ “Agora já não é normal / O que dá de malandro regular, profissional / Malandro com aparato de malandro oficial / Malandro candidato a malandro federal / Malandro com retrato na coluna social / Malandro com contrato, com gravata e capital / Que nunca se dá mal” (Chico Buarque, 1978).

malandragem carioca, que dá lugar aos malandros de terno e gravata, letrados, de altas posições sociais. O humor também estava presente no comportamento de Chico ao tentar driblar a censura, uma vez que, no disco *Sinal Fechado* (1974), em que constam apenas regravações de canções de outros compositores, registra a música *Acorda Amor*⁵ que afronta diretamente a ditadura, escrita por Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, pseudônimos de Chico. Sob a alcunha de Adelaide, também escreve e grava *Jorge Maravilha*, com o emblemático verso “Você não gosta de mim / mas sua filha gosta” (BUARQUE DE HOLANDA, 1974), supostamente dirigida ao então presidente Emílio Médici.

Caetano Veloso, no disco intitulado “Bicho”, de 1977, também “apresentava o protesto social, mas de uma maneira mais leve, dançante e até ingênua, sem, no entanto, perder a contundência crítica” (CORREA, 2011, p. 197).

Inúmeros são os exemplos de compositores que registraram, com humor, o momento vivenciado entre os anos 1960 e 1980. Sem pretensão de esgotamento, ainda é possível citar Raul Seixas, com a canção *Mosca na Sopa*⁶ (1973); Ivan Lins, com *Rei do Carnaval* (1974); Sérgio Ricardo, referindo-se à Cuba, em *Jogo de Dados*⁷ (1971).

A censura na música popular brasileira

Considera-se o Decreto nº 20.493/46, que criou o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), como estruturante do aparelho censório por mais de quarenta anos (GARCIA, 2008, p. 30). Entre as competências atribuídas ao SCDP estão censurar previamente e autorizar as execuções de discos cantados e falados em qualquer localidade pública (art. 4º, IV), bem como “as irradiações, pela radiotelefonia, de peças teatrais, novelas, canções, discos cantados ou falados e qualquer matéria que tenha feição de diversão pública” (art. 40, II) (BRASIL, 1946).

Os dispositivos contidos no decreto, que vigeu de 1946 a 1988, balizaram as atividades artísticas e orientaram sua exibição pública, por meio de programas de televisão, rádio, cinema, teatro, música (KUSHNIR, 2004, p. 83). Nesse sentido, a essência da censura na ditadura militar encontra-se nesse decreto, que permanece

⁵ “Acorda amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição / Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa santa criatura / Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão” (1974).

⁶ “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa / Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar / Eu sou a mosca que perturba o seu sono / Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar / E não adianta vir me detetizar (...) Pois nem o DDT pode assim me exterminar / Porque 'cê mata uma e vem outra em meu lugar” (Raul Seixas)

⁷ “A gente é a gente, é um pedaço / A gente é um pedaço de homem / Cercado de ilha por todos / Cercado por todos os lados / Posso errar na geografia / Mas vou acertando nos dados” (Sérgio Ricardo)

substancialmente inalterado (BERG, 2002). As normativas subsequentes tiveram por base as disposições contidas no documento de 1946, promovendo algumas alterações a fim de adequar o procedimento censório à realidade do momento.

Nesse sentido, o Decreto nº 56.510/65 iniciou o processo de centralização da censura, como se nota em seu artigo 175⁸. Posteriormente, a Constituição de 1967 deu continuidade a esse intento, de modo que passou a competir à União organizar e manter a polícia federal com a finalidade de promover a censura de diversões públicas (art. 8º, VII, d) (BRASIL, 1967). No entanto, essa medida se efetiva nas primeiras décadas dos anos 1970, o que justifica serem raros os registros de pareceres da Censura Federal no campo da música popular e, em especial, das canções de protesto nesse período (1964-1970) (SOUZA, 2010, p. 73), o que também explica o porquê de algumas canções de cunho contestatório terem sido divulgadas sem maiores dificuldades, como por exemplo *Antônio das Mortes* (1964), de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a canção *Opinião* (1965), composta por Zé Ketti, as músicas *Aroeira* e *Caminhando* (1967 e 1968), ambas de autoria de Geraldo Vandré.

Após dezembro de 1968, com a imposição do Ato Institucional nº 5 visando ao combate de “atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais” (BRASIL, 1968), houve o acirramento do caráter ditatorial do governo: a censura se agravou, a repressão se institucionalizou e ganhou vestes de legitimidade, a tortura passou a ocorrer mais incisivamente.

Por ser a forma de expressão preferida da juventude e pela facilidade e rapidez de sua difusão, possibilitando maior articulação e, assim, maior enfrentamento ao regime por quem a consumia, a música, dentre os campos da cultura, foi a que sofreu maior controle e demandou maior atenção pelo órgãos censores, tanto a nível regional como federal, de modo que as canções passavam por duplo exame até sua aprovação ou não. Assim, em que pese, normativamente houvesse diretrizes para a atividade dos censores, que deveriam negar a autorização sempre que o conteúdo analisado contivesse, entre outros, ofensa ao decoro público, induzimento à prática de maus costumes, desprestígio às forças armadas, ou fosse capaz de promover o incitamento contra o regime vigente, a ordem pública e seus agentes (BRASIL, 1946), muitas das decisões permaneciam sob o arbítrio e subjetividade dos agentes da censura.

⁸ Art. 175. Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) diretamente subordinado à Polícia Federal de Segurança Pública, compete: I – Coordenar, em todo território nacional, do ponto de vista doutrinário e normativo, as atividades inerentes à Censura Federal, a serem desempenhadas pelo órgão central e pelos demais descentralizados nas delegacias regionais; II – Unificar a orientação da Censura Federal, em todo território nacional.

A atividade dos censores é um fenômeno que merece atenção por parte do pesquisador, “para não ser complacente com os efeitos da censura sobre a produção político-cultural, como também com as práticas isoladas que apresentam ‘índícios democráticos’” (SOUZA, 2010, p. 90). Isso, pois algumas canções de cunho mais combativo e de crítica mais explícita ao regime não foram censuradas, tendo-se autorizado suas gravações, como, por exemplo, *Pesadelo*⁹ (1972), composta por Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, e *Nada Será Como Antes*¹⁰ (1971), de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

Além disso, a atuação dos censores não era monolítica, ou seja, havia autores ou intérpretes cujas canções sequer eram analisadas, enquanto outros eram visados e mesmo perseguidos pelos agentes. É Paulo César Pinheiro, discorrendo sobre o processo de aprovação de suas letras perante os órgãos da censura, quem relata que, com algumas exceções (como relatado em Araújo, 2008), “o repertório de muitos compositores era examinado minuciosamente. Dos bregas, dos românticos (...) nem se davam ao trabalho de ler. Carimbavam imediatamente e despachavam” (PINHEIRO, 2010b, p. 124).

Como adiantado na primeira seção, as críticas contidas nas canções poderiam ser dirigidas tanto ao regime, propriamente dito, como aos costumes e à moral predominante. Sobre a última, atuava a chamada “supercensura”, que primava “pelo veto, nas letras de canções, a qualquer referência a assuntos como drogas, homossexualidade, religião, prostituição etc” (SOUZA, 2010 p. 96). No entanto, a atividade dos censores era cíclica, ora se determinava atentarem-se às questões relativas à política, ocasião em que eram visados compositores como Geraldo Vandré, Milton Nascimento e Chico Buarque, ora aos temas que abordassem costumes (SOUZA, 2010, p. 98).

Sob o aparato normativo da censura, conforme visto anteriormente, os compositores brasileiros viam-se obrigados a driblar os agentes da ditadura caso desejassem ter suas obras gravadas. Um dos mecanismos utilizados por esses artistas era “dizer nas entrelinhas” seus recados, utilizando-se de humor, ironia, metáforas e ambiguidade em suas composições.

Com 68 canções vetadas, Taiguara foi o compositor mais censurado durante a ditadura. Sua crítica contundente ao regime fez com que se tornasse alvo dos agentes da censura, tendo se auto-exilado em duas oportunidades, retornando ao Brasil apenas na

⁹ “[...] Você corta um verso, eu escrevo outro / Você me prende vivo, eu escapo morto / De repente olha eu de novo / Perturbando a paz, exigindo troco / Vamos por aí eu e meu cachorro / Olha um verso, olha o outro / Olha o velho, olha o moço chegando / Que medo você tem de nós, olha aí”

¹⁰ “Eu já estou com o pé nessa estrada / Qualquer dia a gente se vê / Sei que nada será como antes amanhã / Que notícias me dão dos amigos? / Que notícias me dão de você? / Sei que nada será como está, amanhã ou depois de amanhã / Resistindo na boca da noite um gosto de sol [...]”

década de 1980. Seu disco *Imyra, Tayra, Ipy* (1975) teve sua venda proibida e seus exemplares recolhidos 72 horas após o lançamento.

Luiz Gonzaga Jr. (Gonzaguinha) também teve diversas de suas composições censuradas. Em 1973, num programa televisivo, defendeu a música *Comportamento Geral*, que possui os versos “você deve lutar pela xepa da feira / e dizer que está recompensado” (GONZAGA JR., 1972). O júri do programa criticou sua música e ameaçou o compositor, sendo que um dos jurados o chamou de terrorista e outro sugeriu sua deportação. Sobre o processo de driblar a censura, Gonzaguinha fala em *Geraldinos e Arquibaldos* (1975): “no campo do adversário / é bom lutar com muita calma / procurando pela brecha pra poder ganhar” (GONZAGA JR., 1975).

Chico Buarque foi outro compositor que, por muito tempo, esteve sob os olhos atentos dos censores por sua obra engajada e crítica da ditadura militar. Sua primeira obra de cunho mais político foi *Roda Viva* (1968), seguida por *Samba de Orly* (1969), *Cálice* (1973, gravada apenas em 1978) e *Apesar de Você* (lançada em compacto em 1970, posteriormente recolhido, e autorizada novamente apenas em 1978). Seu disco intitulado *Calabar* (1973) teve uma primeira versão cuja capa foi proibida e recolhida. Além disso, a canção *Ana de Amsterdam* foi integralmente censurada, constando apenas a versão instrumental, enquanto *Bárbara*, narrando um romance lésbico, tem a última palavra do trecho “vamos ceder, enfim, à tentação das nossas bocas cruas / e mergulhar no poço escuro de nós duas” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1973) abafada na gravação.

Milton Nascimento teve 8 das 11 músicas do disco *Milagre dos Peixes* (1973) censuradas, gravando-as apenas em suas versões instrumentais. Por sua vez, Odair José apresenta em suas canções temas como sexualidade, pílula anticoncepcional, prostituição, fazendo grandes críticas às tradições religiosas e conservadoras, como nas músicas *Vou Tirar Você Desse Lugar* (1972), *Cristo, Quem é Você?* (1972) e *Vou Morar com Ela* (1971). No entanto, em razão do disco *O Filho de José e Maria* (1977), em que retrata a história de um personagem que se assemelha a Jesus Cristo, que se envolve com drogas e questiona sua sexualidade, foi excomungado pela Igreja Católica.

Os expoentes do movimento tropicalista, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram presos e exilados, no ano de 1969. Em 1973, sob a direção de Jards Macalé, realizou-se no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, um show coletivo em comemoração aos 25 anos da Declaração de Direitos Humanos (1948). O concerto contou com participação de Chico Buarque, Edu Lobo, Gal Costa, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, Raul Seixas, entre outros. Entre as canções, o poeta Ivan Junqueira lia os artigos da Declaração, momento em que a plateia reverberava sua contrariedade ao regime. Não se autorizou o

lançamento do disco, o que ocorreu apenas em 1979, sob o título de *Banquete dos Mendigos*. Já na década de 1980, a banda de rock *Blitz* precisou riscar à mão duas músicas do disco *As Aventuras de Blitz* (1982).

Além desses, inúmeros os compositores e intérpretes que foram, sistematicamente, censurados durante a ditadura, como João Bosco e Aldir Blanc, Ivan Lins, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Martinho da Vila, Luiz Ayrão e Raul Seixas.

Diversos eram os argumentos da censura para impedir que determinada canção fosse gravada. Além disso, inúmeros foram os episódios em que discos foram recolhidos do mercado e shows foram interrompidos ou cancelados pelos agentes da ditadura. No entanto, por outro lado, as formas de resistência e os mecanismos de contorno da censura também variavam.

Na seção seguinte, será analisada a relação peculiar existente entre humor e música no período da ditadura, e de que maneira se revelou como instrumento de crítica e insurgência contra o regime e em face dos valores morais tradicionalmente hegemônicos.

“Humoristas que cantam”: entre a sátira política e a crítica social

Como visto, o humor sempre esteve presente na indústria fonográfica brasileira. Desde os primórdios, no início do século XX (TINHORÃO, 1978), canções cômicas foram registradas. Nesse sentido, destacam-se as marchinhas de carnaval, os sambas de Noel Rosa e Moreira da Silva, entre outros baluartes das origens da música popular brasileira.

O humor, nas décadas de 1960 a 1980, foi um prolífico segmento da indústria fonográfica nacional, período em que foram gravados inúmeros discos de contação de estórias, anedotas e piadas. Nesse período, ganha destaque o que posteriormente veio a se denominar “humor *stand up*”; no entanto, o conteúdo dessas gravações é muito diverso: abrange diálogos, simples contação de piadas, esquetes e canções – estas últimas, objeto da última parte do ensaio.

Entre os principais representantes do humor que tiveram registradas suas apresentações, estão Barnabé, José Vasconcellos, Costinha, Juca Chaves, Ronald Golias, Jô Soares, Os Trapalhões, Ary Toledo, Dercy Gonçalves, Elke Maravilha, Paulo Silvino, Chico Anísio e Arnaud Rodrigues.

O primeiro disco do gênero, no Brasil, conforme mencionado na própria contracapa do álbum, foi *Eu Sou o Espetáculo*, de José Vasconcellos, lançado pela gravadora Odeon em 1960. Teve à época, grande vendagem, o que proporcionou a gravação de outros discos dessa vertente por Vasconcellos, contudo, sem o mesmo

sucesso. Foram lançados ... *E o Espetáculo Continua* (s.d.), *O Mundo Alegre de José Vasconcellos* (1966) e *O Espetáculo é Zé Vasconcelos* (1970), todos pela Odeon.

Algumas obras de humor eram censuradas especialmente em virtude da inadequação para determinadas faixas etárias, por conter conteúdo explícito ou palavrões, tais como os discos lançados por Dercy Gonçalves e o long-play (LP) *Humor Só Para Mulheres* (1980), estrelado por Cidinha Campos, Berta Loran e Elke Maravilha. Sobre o último, é evidente o cunho feminista da abordagem cômica ali registrada, traduzindo nas piadas a crítica a um modelo patriarcal e misógino presente na sociedade.

No entanto, discorre-se, aqui, sobre os “humoristas que cantam”, ou seja, sobre aqueles personagens tradicionalmente associados à produção cômica da cultura que, ocasionalmente ou de forma mais contínua, dedicaram-se à canção, registrando gravações musicais. Essa categoria, portanto, se revela como um hibridismo entre humoristas e musicistas (compositores e intérpretes), sendo figuras intermediárias entre os comediantes que registravam suas apresentações de contação de histórias e piadas – sem, contudo, mesclá-la com números musicais –, e os compositores e cantores de música popular, como os referidos na seção inicial, que faziam uso do humor sem serem classificados como humoristas.

Assim, serão abordadas algumas obras de Ary Toledo, Paulo Silvino, e Chico Anísio e Arnaud Rodrigues, os últimos sob a alcunha de Baianos & Novos Caetanos.

Vê-se que alguns registros fonográficos desses artistas contêm sátiras políticas direcionadas à ditadura, seus agentes e instituições, ou críticas de cunho social ou à moral prevalecente, tão incisivas ou até mais contundentes, que as realizadas pelos tradicionais compositores da MPB. Algumas dessas críticas eram realizadas explicitamente, sem grandes apelos às figuras de linguagem usualmente utilizadas pelos compositores (ironia, alegorias, metáforas).

Ary Toledo, já conhecido humorista, em 1969, grava *Ary Toledo no Fino da Bossa*, registro ao vivo realizado no programa televisivo comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Uma das canções, *Pau de Arara (Comedor de Gilete)*, composta por Carlos Lyra e Vinicius de Moraes para o espetáculo “Pobre Menina Rica”, de 1964, retrata a vinda de um cearense, fugindo da seca e vindo para o Rio de Janeiro, e narra o processo de invisibilização e marginalização do nordestino na então capital do país. Além disso, “gilete” era “uma gíria comum empregada pelo grupo heterossexual para se referir à pessoa que mantém relações sexuais com indivíduos do mesmo sexo e do sexo oposto” (ALONSO, 2010, p. 71), sendo que em uma das estrofes da canção, o personagem vê-se

obrigado a “comer gilete” (ou seja, prostituir-se) para não passar fome¹¹. Apesar de a canção ter sido originalmente escrita em 1964, autorizou-se sua gravação cinco anos depois, quando já havia sido editado o AI-5. Nas canções *Tiradentes* e *Descobrimento do Brasil*, do mesmo álbum, há a narrativa, em sátira, da saga desses acontecimentos históricos. Em *O Anúncio*, há, novamente o retrato da vida sertaneja, com o relato sobre a seca, a dádiva da chuva, a vinda para o “sul” e o retorno à terra natal ainda sem recursos.

Sob a produção de Paulo Silvino, Orlandivo e Durval Ferreira, o disco *A Festa do Macaco* (1979) retrata a articulação dos bichos da floresta para se insurgir contra a autoridade do leão. Em trecho destacado na contracapa do disco, são lidos os seguintes versos: “no tempo em que na floresta / reinava cruel o leão / o macaco democrata / fez uma conspiração / E esta festa alucinante / é o momento de alegria / onde toda a bicharia / brinda o fim da monarquia” (SILVINO, 1979). Nota-se evidente alegoria entre a figura do macaco democrata e os críticos à ditadura, e o leão, cruel e feroz, simbolizando o autoritarismo dos militares.

Destacam-se, sobre essa obra, duas coisas. Primeiramente, os personagens que compõem a gravação são originados do programa humorístico da Rede Globo, intitulado “O Planeta dos Homens”. O programa, por si, já apresentava quadros de humor baseados em sátira de costumes, crítica social e política, parodiando, também, quadros do rádio e televisão. Em segundo lugar, a estética do disco é de uma gravação infantil, contendo inúmeros desenhos, seja na capa ou contracapa, ou no encarte.

Percebe-se, ainda, que seu lançamento se deu em 1979, momento em que se caminhava para uma reabertura política. No entanto, ainda havia a institucionalização da censura, que autorizou a produção do álbum.

Por fim, a obra mais representativa do que se pretende aqui tratar é de Chico Anísio e Arnaud Rodrigues, sob a alcunha de Baiano & Novos Caetanos (numa sátira a Caetano e os Novos Baianos), o disco *Sangue no Cacto*, de 1974. Como já mencionado na primeira parte, a dupla Anísio-Rodrigues foi prolífica na produção do humor no Brasil, especialmente na década de 1970.

Antes de se comentar sobre as canções, vale destaque o aviso presente no encarte do disco: “Não durma... ou durma de olho aberto. Há sempre outro olho,

¹¹ “Foi ai então que eu arresolvi a comer gilete...Tinha um cumpadre meu lá de Quixeramubim que ganhou um dinheirão comendo gilete na praia de Copacabana. Eu não sei não, mas eu acho que ele comeu tanta, mas tanta, que quando eu cheguei lá aquela gente toda já estava até com indigestão de tanto ver o cabra comer gilete. Uma vez eu disse assim prum moço que vinha passando: Ô decente, vosmecê não deixa eu comer uma giletezinha pra vosmecê ver? "Tu não te manca não, ô Pau-de-Arara?" "Só uma, que eu ainda não comi nadinha hoje.” (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes).

querendo enxergar a sua” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974). Ou seja, o recado é para se estar “atento e forte”, pois a vigilância e o controle, durante a ditadura, eram constantes. Apesar do aparente tom de deboche, extraído dos autores e do título do trabalho, basta uma audição inicial para concluir que a brincadeira continha fortes ares de seriedade e crítica.

A primeira faixa é *Vô Batê Pá Tu*, que trata dos processos de perseguição a partir das delações na ditadura. Seus versos não deixam margem para interpretação diversa e, no entanto, não foi censurada. Veja-se: “O caso é esse / Dizem que falam que não sei o que / Tá pá pintá ou tá pá acontecer / É papo de altas transações / Deduração / um cara louco que dançou com tudo / Entregação com dedo de veludo / Com quem não tenho grandes ligações” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974). Contudo, essa não é a única canção que critica a ditadura.

A faixa *Urubu tá com raiva de boi* começa com Anísio declamando, em tom apocalíptico: “Legal... me amarro nesse som, tá sabendo? O medo, a angústia, o sufoco, a neurose, a poluição, os juro, o fim... nada de novo. A gente de novo só tem os sete pecados industriais” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974). A canção segue com o relato indignado do urubu que não tem alimentação, pois o boi se recusa a morrer. E, novamente, Chico prossegue falando: “O norte, a morte, a falta de sorte. Eu tô vivo, tá sabendo? Vivo sem norte, vivo sem sorte, eu vivo... Eu vivo, Paulinho. Ai a gente encontra um cabra na rua e pergunta: ‘Tudo bem?’, e ele diz pra gente, ‘tudo bem!’. Não é um barato, Paulinho? É um barato!” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974). Ou seja, mesmo com as mazelas, as dificuldades, deve-se, na vida pública, se aparentar normalidade, que está “tudo bem”.

A canção *Cidadão da Mata* contém uma ode à vida no campo, uma crítica à intensificação da industrialização. No entanto, seu último verso é uma evidente crítica direcionada à ditadura, louvando e concebendo como herói as figuras que resistem e padecem na defesa da democracia: “Amo, amo a mata! / Porque nela não há preços / Amo o verde que me envolve / o verde sincero que me diz que a esperança não é a última que morre / Quem morre por último é o herói / E o herói é o cabra que não teve tempo de correr” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974).

Em *Aldeia*, o alvo da crítica é o milagre econômico defendido pelos presidentes militares, o processo de busca irrefletida por inserção nessa lógica do capital. A canção começa: “Lá vem a procissão, toca o sino late o cão. E todo mundo corre e todo mundo morre de pasta na mão”. E prossegue, arrebatando: “Em cada rosto uma expressão / Em cada bucho a digestão / Um novo carro / Nova capa / Enquanto o velho me pede pão / O

pão nosso de cada dia dão-nos hoje / Creditai nossas dívidas / Assim como não nos perdoam nossos credores” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974).

Por fim, na última canção do disco, *Dendalei* (“dentro da lei”), a sutileza dos versos reserva, por um lado e aparentemente, uma apreciação da ordem, da normalidade e do regramento, uma vez que “Do que eu vi, muito gostei / Tudo perfeito demais” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974), pois se encontra dentro da lei. Contudo, ao mesmo tempo, o personagem é “fã da viração do vento”, o que pode indicar que também aprecia as mudanças. No contexto em que se analisa, é possível concluir um apelo dos autores ao fim da ditadura e retomada da democracia.

Além disso, logo após, canta-se: “Sou fã do livre pensamento / Sou fã da luz do nascimento / Sou fã aqui do melhor momento” (ANÍSIO; RODRIGUES, 1974). Para além da menção à liberdade de pensamento, apelo reiterado no período em comento, no qual a própria palavra “liberdade” constantemente era alvo de censura nas publicações, de uma leitura conjunta das estrofes, compreende-se o compartilhamento de um desejo pelo nascimento de um melhor momento, com mais liberdade, o que representaria a mudança dos ventos.

Em conclusão, vê-se que diversos artistas usualmente vinculados ao humor, especialmente televisivo, inclinaram-se, durante as décadas de 1970 e 1980, especialmente, à música, nela registrando, de diversas maneiras, críticas ao período ditatorial ou aos costumes, o que, em diversas oportunidades, não foi objeto de censura institucional.

Nesse sentido, *Sangue no Cacto*, de Chico Anísio e Arnaud Rodrigues, é simbólico do que se pretendeu abordar nessa seção, pois apresenta críticas contundentes à ditadura militar, de maneira incisiva e expressa. No entanto, pela característica jocosa de quem registrou essas canções (dois grandes humoristas ironizando, em princípio, dois representantes da música popular brasileira – Caetano Veloso e Novos Baianos, estes, anteriormente perseguidos pela ditadura), pouco a censura se debruçou em analisar esse produto, liberando-o sem grandes dificuldades. Os humoristas não eram visados pelos censores e, precisamente por isso, sequer tinham suas obras avaliadas, de modo que era realizada a liberação, mesmo nelas havendo críticas tão intensas como nos tradicionais cantores populares.

Considerações finais

Da exposição realizada nas seções precedentes, a partir de uma análise da história social, comicidade e música há muito são atrelados para transmitir recados de

crítica, insurgência e resistência, tanto numa perspectiva política, em face de um regime, de uma autoridade, sistema ou instituição, ou em face de alguma tradição ou instituição social hegemônica.

Com a observação dos instrumentos e aparatos normativos de censura à música popular no período da ditadura, entre 1964 e 1985, observou-se que foram criadas zonas de incidência e zonas de omissão das autoridades e dos agentes censores. Assim, artistas como Chico Buarque, Gonzaguinha e Taiguara, ainda que trazendo críticas de maneira mais despojada, em forma de humor, ficavam às vistas da censura, muitas vezes sendo efetivamente perseguidos pelos agentes do regime.

Por outro lado, personagens que construíram suas carreiras no humor, televisivo ou teatral, especialmente, como Chico Anísio, Paulo Silvino, Ary Toledo, Arnaud Rodrigues, Elke Maravilha, entre outros, pouco ou nada atraíram dos olhares dos agentes da ditadura, registrando canções com mensagens, às vezes, mais incisivas que aquelas transmitidas pelos tradicionais compositores brasileiros, com forte tom de crítica.

Dessa forma, conclui-se que o humor, na canção e no cantor, por assim dizer, bem como na forma criada para driblar a censura, se revelou como fundamental instrumento de insurgência e resistência ao autoritarismo da ditadura civil-militar.

Referências

ALONSO, Nilton Tadeu de Queiroz. *Entre segredos e risos: gírias da diversidade sexual paulistana*, 2010. 233 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

ARAGÃO, Octavio Carvalho. Cartum, do impresso à internet: narrativa sequencial e humor disjuntivo. *Revista USP: Humor na Mídia*, n. 88, São Paulo, USP, 2011.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4ª edição. São Paulo: Hucitec/Brasília: Editora da UnB, 1999.

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. *Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública*. Rio de Janeiro, jan. 1946.

BRASIL. Decreto nº 56.510, de 28 de junho de 1965. *Aprova o Regulamento Geral do Departamento Federal de Segurança Pública*. Brasília, jun. 1965.

- BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Brasília, dez. 1968.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. (Orgs). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CORREA, Priscila Gomes. *Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque*. 2011. 246f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ECO, Umberto. Los marcos de la libertad cómica. *Carnaval!*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FIGUEIREDO, Daniel de Oliveira. *Humor e resistência: as possibilidades políticas do humor nas charges do jornal O Pasquim*. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Londrina, Londrina, 2012.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 3. ed. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*, 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2004.
- LÔBO, Paulo Luiz Netto. Direito ao estado de filiação e direito à origem genética: uma distinção necessária. *Conselho da Justiça Federal*. Brasília. out/dez. 2004. Disponível em: <http://www2.cjf.jus.br/ojs2/index.php/revcej/article/viewFile/633/813>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Guerrilha do prazer: Rita Lee mutante e os textos de uma transgressão*. 2001. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.
- PINHEIRO, Manu. *Cale-se: a MPB e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2010a.
- PINHEIRO, Paulo César. *Histórias das minhas canções*. São Paulo: Leya, 2010b.
- SALIBA, Elias Thomé. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa. *Revista de História*, 176, FFLCH – São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/127332>. Acesso em: 05 dez. 2020.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 3. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- SOUZA, Amilton Justo de. “É o meu parecer”: a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974), 2010, 327 f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1978.