

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MATHEUS ALVES SILVA GONÇALVES

**O MENESTREL MALDITO NO CAMINHO DA CENSURA: A TRAJETÓRIA
POLÍTICA DE JUCA CHAVES ENTRE A SÁTIRA MUSICAL E O SHOW
SOLO DE HUMOR (1960 - 1979)**

GOIÂNIA

2020

MATHEUS ALVES SILVA GONÇALVES

O MENESTREL MALDITO NO CAMINHO DA CENSURA: A TRAJETÓRIA
POLÍTICA DE JUCA CHAVES ENTRE A SÁTIRA MUSICAL E O *SHOW SOLO*
DE HUMOR (1960 - 1979)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG) para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História, Memória e Imaginários Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Jiani Fernando Langaro.

GOIÂNIA

2020

Invoco o riso daqueles que perceberam o ridículo da seriedade. O riso é o lado de trás e de baixo, escondido, vergonha das máscaras sérias: nádegas desnudas de faces solenes.

É só por isso que ele tem uma função filosófica e moral. O riso obriga o corpo à honestidade. Rimo sem querer, contra a vontade. Ele nos possui e faz o corpo inteiro sacudir de honestidade, como demônio brincalhão, Exu...

Rubem Alves, 1981.

Cada dia eu vou conquistando novos inimigos. Mas eu sou um menestrel do povo. E o que importa pra mim é a amizade dos que me compreendem: a gente do povo.

Juca Chaves, 1963.

AGRADECIMENTOS

A insubordinada ansiedade pela qual fui acometido durante momentos da escrita desta dissertação, levou-me a imaginar por diversas vezes como se daria a redação dos agradecimentos do trabalho e, posteriormente, a possível celebração do fechamento dessa etapa da vida acadêmica. Acredito eu que isso ocorra por serem essas as horas em que é objetivamente possível externalizar e deixar gravado aos que estão à minha volta, a importância que eles têm no cumprimento de uma árdua jornada. A gratidão, palavra substancial que tem sido banalizada nessa vida de artificialismos, segue como combustível ímpar para construir as relações e o mundo em que acredito. Todas as pessoas a seguir contribuíram de algum modo para que hoje eu estivesse aqui, vencida a ansiedade e os temores, gravando em documento uma peça sincera de gratidão. Eu não estive sozinho e por isso consegui.

À minha avó Carmem Alves Silva, por ser o meu grande exemplo de vida, a pessoa mais importante no incentivo à leitura, no estímulo à escrita, no inicial desenvolvimento de muitas ideias, na escuta, nas conversas sobre muitos aspectos da vida humana - entre eles, os risíveis. Agradeço. Ainda que as minhas palavras nunca consigam expressar o quanto devo a ela, pois é de fato a grande responsável por tudo, agradeço.

À minha mãe Mara Rubya Alves Silva pelo cuidado, pelo carinho, pela preocupação, pela presença, pela dedicação e o apoio incondicional de toda uma vida. Sem ela, sem a sua participação direta, um mestrado nunca teria acontecido.

Ao meu irmão Moisés Alves, pelas conversas sobre o riso, o humor, os processos reconstrutivos da arte, a Campanha da Legalidade, e muitos outros temas que me fizeram refletir enquanto este trabalho era gestado. Aqui aproveito para agradecer também à Olímpia, a nossa cadelinha irmã que por ser parte desse núcleo familiar, se fez presente em meu itinerário com os seus latidos, as suas fugas e o seu carinho diário.

À minha companheira Thalita Santana, a pessoa que mais ouviu sobre esta dissertação, dia após dia, a cada descoberta, a cada decepção, a cada reviravolta. Aguentou bravamente, trouxe luz em dias nebulosos, propôs ideias e me ajudou a continuar a despeito dos problemas. Compartilhar esses anos ao seu lado tornou a dinâmica mais suportável. Foi ela quem colaborou com a transcrição de boa parte das piadas analisadas no trabalho. Ouviu-me rindo madrugadas adentro, enquanto eu examinava os discos e teve que me escutar reproduzir, por conta própria, muitas dessas piadas. Foi uma guerreira. Sou muito feliz e grato por tê-la ao meu lado e espero que ela não vá embora, tendo em vista que agora devo parar de falar tanto do Juca Chaves.

Aos meus sogros Rosana e Roberto, por terem acompanhado com muita generosidade a reta final desse percurso e me proporcionado ótimas conversas que ajudaram a espairecer.

Ao meu orientador, o Prof. dr. Jiani Fernando Langaro, que acreditou neste trabalho quando no horizonte só havia incerteza. Sou grato pela dedicação nas orientações, pelos conselhos, pelas referências, pela paciência e pela disponibilidade. Não à toa, durante os anos de mestrado me senti privilegiado por ter como orientador alguém tão competente e admirável que, por conseguinte, só me trouxe lições importantes.

Ao meu amigo e colega Dianari pelas conversas acolhedoras e proveitosas, que sempre mostravam a importância de também utilizar a pós-graduação como terreno de cultivo para grandes amizades. Dividir com o Dianari muitas angústias desse processo, me fez mais forte.

O mesmo eu devo ao meu grande amigo Gustavo Oliveira, com quem entrei junto no mestrado. As profundas conversas e as três demoradas partidas de sinuca na lanchonete do DCE (temos que admitir logo que a sinuca não é a nossa área) serviram, cada uma a sua maneira, para aliviar a tensão e partilhar as experiências na pós-graduação de um modo que o fardo ficasse mais leve.

A divisão desse fardo também teve a participação fundamental do meu amigo e colega Vinícius Gade, outro com quem estive desde o início do processo seletivo. Os nossos diálogos desesperados, a nossa apreensão com a vida acadêmica, com a conjuntura política... Eu também guardarei com muita estima.

À minha grande amiga Sabrina Costa Braga, quem nunca deixou de me ajudar quando aventadas as dificuldades do universo da pós-graduação, seja corrigindo texto, sugerindo referências ou me aconselhando de um modo geral. Prometo a ela que em breve darei mais atenção a um certo texto do Freud.

Ao meu amigo de todas as horas, Marcos Dourado, pelo apoio com as contendas do mundo digital, pelas conversas sobre o humor e pela amizade de muitos anos.

Ao professor Sebastião Carlúcio, da Faculdade de Letras, que ainda quando eu cursava História na UFG de Jataí, me ouviu falar da vontade de trabalhar com humor e apresentou-me Bakhtin, teórico que ainda hoje integra este trabalho.

Aos amigos do prédio do Alice Barbosa, que me possibilitaram passar por grande parte dessa fase com muita diversão, acolhimento e companheirismo: Leidiane, Eder, Erica, Ailton, Jordana, Rodrigo, Beatriz, Eldair e Micaelly.

À Sckarleth Martins e Augusto Cechin, amigos que muito admiro e que, além do constante incentivo, me explicaram pela primeira vez a dinâmica de funcionamento de uma

pós-graduação na UFG. Com eles dividi também momentos de muita alegria em encontros no Alice Barbosa e no Itatiaia, sempre com boas e importantes doses de violão.

Ao João Pedro Aguiar e ao Marcos Cardoso, pelo companheirismo, pelas indicações de artistas, pelas conversas sobre (e com) música e pelo apoio permanente.

Às minhas amigas e colegas Marcela Faria e Allinny Raphaelle, pelas muitas vezes em que juntamos nossas forças para respirar em meio aos percalços cotidianos.

Ao José Wagner, grande artista, o mais talentoso imitador que já conheci e de quem me aproximei, justamente, através do interesse em comum pela comédia. Espero que um dia ele seja descoberto por algum projeto melhor que a Roda OS!

Ao Tiago Araújo, parceiro de composição e construção musical, criador de grandes arranjos e que, além de tudo, me ajudou na análise de algumas das sátiras aqui apresentadas.

Ao Thiago William, amigo e parceiro de música, que acompanhou muito dos meus estudos e processos de escrita.

À tia Maysa Rosário, que, ao me levar em saraus ainda pequeno, tornou-se uma das maiores responsáveis pelo meu apreço por temáticas artísticas. Tia Maysa foi uma das pessoas que mais comemorou o meu ingresso no mestrado, mas partiu antes de me ver concluí-lo. Esse trabalho é também em sua homenagem.

Ao meu falecido tio Maurílio Alves, pelo enorme apoio quando me mudei para Goiânia e por ter passado a me presentear com DVD's de humoristas assim que soube do meu interesse por comédia na pré-adolescência.

Ao tio Wanderson Silva, que também partiu enquanto eu trilhava este caminho. Tio Wanderson me apoiou como pôde quando me mudei para Goiânia.

À professora Luciana Miranda, que nos deixou no ano passado. A professora foi de suma importância para este trabalho, haja vista suas ponderações em simpósios temáticos e conversas pelos corredores da Faculdade de História. Houve momentos em que as suas palavras me ajudaram a recobrar as energias para seguir pesquisando.

Ao amigo cuiabano Rodivaldo Ribeiro, que faleceu neste ano terrível, um dos mais geniais e engraçados seres humanos que já tive o prazer de conhecer. Rodivaldo foi uma das primeiras pessoas com quem pude conversar sobre o *stand-up comedy* e a cena humorística do Brasil entre 2009 e 2010. Nossos diálogos ressoam também nesta dissertação.

Às primas Márcia Eglê Benevides e Cláudia Santana, que desde a minha chegada em Goiânia me acolheram e me apoiaram em diversos momentos.

Ao Danilo Cohen, pelas muitas conversas sobre arte e humor e ao nosso antigo DefecacÊ, a experiência de programa de esquetes virtuais - realizada em Jataí entre 2012 e 2013 -, que marcou profundamente o meu vínculo com a comédia.

A todos os integrantes do Coletivo CUPIN (Cultural Popular e Independente) que esteve ativo na UFG em anos anteriores e se empenhou para ocupar os espaços do campus Samambaia mesclando arte e política.

Ao seu Mário, trabalhador terceirizado da UFG, que, com o seu conhecimento, me ensinou muito sobre a vida na Universidade. Se não houvesse o seu Mário e muitos outros trabalhadores “invisíveis”, não haveria UFG apta a receber estudantes e outros trabalhadores. Logo, esta pesquisa teria muitas dificuldades para ser concretizada. A eles, portanto, a minha gratidão e o meu reconhecimento.

Às professoras que compuseram a minha banca de qualificação. À professora Alcilene, pelos conselhos importantes a respeito do trato com as fontes. À professora Maria Lemke, não só pelas orientações na banca, mas pela força e os ensinamentos direcionados a mim desde o primeiro período da graduação em história. O apoio dela foi e sempre será muito importante. À professora Thaís Leão Vieira pelas recomendações cruciais no redirecionamento da pesquisa, sobretudo na escolha de Juca Chaves como foco principal do trabalho.

Todas essas relações atravessam, de alguma forma, o fazer historiográfico desta dissertação. Ademais, este texto serve também para saldar uma dívida com um estudante de primeiro período de história que, em 2013, ainda na UFG de Jataí, sentia a necessidade de realizar uma pesquisa envolvendo o humor. Espero que ele esteja satisfeito.

RESUMO

Este trabalho busca analisar parte da vida pública e da produção cômica de Juca Chaves, artista brasileiro que desenvolveu relações conflituosas com a Censura Federal nas décadas de 1960 e 1970. O nosso objetivo é entender as razões que levaram a prática artística do compositor carioca a ser reprimida e boicotada. Primeiro, em período de descentralização da Censura - quando esta tinha força reduzida; depois, na fase em que o órgão passou por reorganizações centralizadoras que intensificaram a sua atuação. A temática atravessa os processos hegemônicos da complexa democracia do início dos anos 1960 e os tensionamentos políticos na Ditadura Militar do Brasil. A obra artística foi materializada em duas linguagens cômicas: a sátira musical e o show solo de humor. A sátira de Juca Chaves contribuiu para o fomento de um gênero de espetáculo humorístico e individual pelo qual transitaram muitos humoristas brasileiros da época. Através da análise de jornais, autobiografias e, sobretudo, materiais fonográficos, defendemos que Chaves sofreu restrições estatais e mercadológicas devido às críticas socioculturais e políticas operadas em seus trabalhos e ao comportamento insubordinado, especialmente nos meios de comunicação, notável durante sua carreira.

Palavras-Chave: Censura; Juca Chaves; Sátira musical; Show solo; Sátira política.

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze part of the public life and comical production of Juca Chaves, a Brazilian artist who maintained a conflicting relationship with the Federal Censorship in the 1960s and 1970s. Our purpose is to understand the reasons that led to the repression and boycott of his artistic practice. First, in a period when the Censorship was decentralized and had a reduced power; then, at the moment when the Agency underwent reorganizations that centralized and intensified its operation. This thematic permeates the hegemonic processes of the complex democracy in the early 1960s and the political tension during the Military Dictatorship in Brazil. Juca Chaves' artistic work took shape in two comical languages: musical satire and the humor solo show. His satire contributed to the promotion of a genre of humorous and individual spectacle through which many Brazilian comedians of the time passed. Through the exam of newspapers, autobiographies and, above all, phonographic materials, we hold that Chaves underwent state and market restrictions due to both the socio-cultural and political criticism worked out in his oeuvre, and his insubordinate behavior, mainly in the media, notable during his career.

Key words: Censorship; Juca Chaves; Musical satire; Solo show; Political satire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I - CENSURANDO A SÁTIRA, SATIRIZANDO A CENSURA: EMBATES ENTRE JUCA CHAVES E OS ÓRGÃOS DE CONTROLE SOCIAL	28
Juca Chaves: o lírico encontra o cômico	32
A canção nacional na década de 1960	39
Presidente Bossa Nova e o choque com os Anos Dourados.....	41
O desnudamento da moral em Caixinha, Obrigado!	48
“Só os medíocres são atingidos”: quem proíbe a sátira?	51
Censura e “democracia”	59
A gorjeta moral - a função social da obra.....	66
Brasil já vai à Guerra: tensões políticas no quadro hegemônico	70
II - A AUTOPROMOÇÃO PELA CENSURA: O MERCADO FONOGRÁFICO E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	83
As relações entre a consolidação da TV e o mercado fonográfico.....	83
As Músicas Proibidas de Juca Chaves.....	93
Um agitador de obras proibidas	114
As fissuras no pacto social midiático	124
III - O SHOW SOLO DE HUMOR E A CENSURA NA DITADURA	132
A Ditadura Militar sentou-se à plateia.....	132
Exílio: expulsão em Portugal, sucesso na Itália	136
Engajamento durante a Ditadura	141
A desarticulação do ufanismo.....	144
A emersão de um gênero humorístico individual	152
Humor, teatro e obscenidade	168
O caminho de Juca Chaves no show solo.....	174
O fazer censório e o show solo de humor.....	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
FONTES	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	208

INTRODUÇÃO

Em *Bartleby, o Escrivário*, Herman Melville (2008) apresenta o universo artístico-literário do curioso caso de um trabalhador de advocacia em *Wall Street* que, ao não obedecer o comando de seu superior, contribui para desestabilizar a normalidade burocrática e as relações de poder dispostas no ambiente de trabalho. O *clímax* se dá em meio a enunciação de uma pequena resposta: “*prefiro não fazer*”. Mais do que uma simples negação, as três palavras de Bartleby ao chefe, responsável por narrar desesperadamente o enlace, denotam uma alternativa, uma opção consciente que, quando manifesta, gera incredulidade no coletivo presente.

Diante da conduta de seu empregado, o patrão é tomado por uma miscelânea de emoções e acaba por se desenvolver em um certo fascínio pela resistência do primeiro. Este que, em vias contraditórias e paralelas, caminhava para ser o funcionário mais produtivo do estabelecimento. A vida do narrador se resume então a analisar minuciosamente o outro, com o intuito de buscar ali, diante do biombo onde a personagem subordinada habitava, algum sentido, alguma anormalidade plausível, dessas a que se pode recorrer para desnudar o que, à primeira vista, não é inteligível aos olhos.

O personagem do presente trabalho não é um escrivão, não é um Bartleby, tampouco qualquer outro personagem do universo literário. Sua vida social se deu em outros termos, em outro contexto, com outras normas. Destarte, é alguém que, em grande parte de seu caminho, *preferiu não fazer* muitas determinações superiores e teve experiências ambíguas. Também, assim como o eu-lírico que nos conta a história de Melville, por vezes a surpresa e inquietude tomaram este pesquisador quando colocado defronte às experiências históricas reconstruídas a partir da crítica e da interpretação de um escopo de documentos - referentes ao sujeito histórico e às forças sociais com as quais ele digladiou. Não foram raras as vezes em que me vi intimidado e tive abaladas as minhas “crenças mais básicas” sobre esta pesquisa. Por suposto, também foi preciso recorrer a algumas pessoas, livros, fontes, depoimentos, sempre “em busca de algum reforço para o meu próprio pensamento hesitante” (MELVILLE, 2008). E agora, ainda incrédulo, mas de pé, cá estou para narrar o fruto dos vestígios encontrados atrás de nossos biombos.

O percurso de Juca Chaves na música brasileira está longe de ser harmonioso. É, pelo contrário, repleto de rupturas, entremeado e fundamentado por contradições sociais. Em fins dos anos 1950, quando tentava iniciar sua carreira, o compositor, cantor, músico e humorista carioca viu na junção do lirismo com a comicidade, o fio condutor de sua matéria-prima. No

samba sincopado e no estilo clássico da modinha, passou a construir o seu trabalho. Em razão desses formatos, foram imputadas a Chaves inúmeras suspeições que de algum modo foram também respondidas com um “*prefiro não fazer*”. A escolha consciente de Chaves ante a Censura Federal e empresários da comunicação é analisada neste estudo. Não sendo, de todo modo, uma carreira monolítica, e sim permeada por desvios, incongruências e conflitos. Conflitos que até hoje, quando Juca Chaves já completa 82 anos vividos e em boa parte deles apartado das emissoras de televisão, ainda rondam a sua figura. Interessa aqui a busca pelas respostas de questões como: em um período de arrefecimento da Censura, quais foram os significados sociais adquiridos pela prática artística de Juca Chaves para que o compositor sofresse reiterados processos censórios? De que modo essa relação se firmou quando houve a centralização do poder censório nas décadas de 1960 e 1970? A partir de quais linguagens cômicas essa produção foi constituída? Como o sucesso e a concomitante instabilidade profissional na carreira do artista estão vinculados ao quadro hegemônico?

Dessa forma, para além de Chaves, o nosso objetivo é averiguar os caminhos adotados pelas camadas e forças dominantes, a partir da década de 1960, no afã de penalizar os detratores da moral e dos bons costumes através do domínio social que tentava impor-se. A Censura¹ brasileira também foi, portanto, um importante foco da pesquisa. As modificações, reformas e "atualizações" que recaíram sobre os órgãos responsáveis pelo “saneamento” das diversões públicas entre a democracia e a Ditadura Militar, contribuem para compreender as próprias experiências históricas desdobradas em tal temporalidade.

É possível encontrar muitos dos meandros dos projetos censórios na trajetória artística conflituosa de Juca Chaves, sujeito que, reiteradas vezes, foi um entrave para serviços censórios e, concomitante, também foi por eles acoimado. Da censura moral à censura política, o cancionista satírico tem o seu percurso profissional diretamente ligado às atividades repressivas no Brasil de 1960 a 1985. Em muitos momentos, em vista de proibições, Chaves entra com mandado de segurança e o conflito é judicializado. O compositor se empenhou para deslegitimar o arbítrio censório, quer através desses dispositivos legais em delegacias e tribunais, quer nas declarações à imprensa ridicularizando as razões da Censura.

¹ Utilizaremos *Censura* (com letra maiúscula) quando a referência disser respeito aos serviços de censura e a censura enquanto instituição de governo. Enquanto *censura* (com letra minúscula) será usada para indicar qualquer ação administrativa promovida quer pelo Estado, quer pelos organismos/indivíduos da sociedade civil. Essa separação visa facilitar o desenvolvimento da escrita e a leitura do texto, pois assim evitaremos orações que gerem dúvidas ou ambiguidades.

Nosso estudo, porém, traça o recorte de 1960 até 1979, ano do lançamento de um importante disco humorístico que fecha o nosso escopo de fontes analisadas: *O Pequeno Notável* (CHAVES, 1979). Nessa obra, lançada em época de *abertura política* na Ditadura Militar, Chaves reinterpreto parte do seu trabalho outrora proibido na conflituosa democracia do início dos anos 1960. O espaço de análise diz respeito especialmente aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, lugares onde Chaves morou durante grande parte de sua vida. As censuras ao compositor se deram, em sua maioria, como punição por produções forjadas em duas linguagens artísticas: a sátira musical (política, social ou moral) e o que chamamos show solo de humor. Os formatos deram vazão a visões e comportamentos que desafiavam a conjuntura política e sociocultural hegemônica e, por suposto, encontravam barreiras dentro das instituições estatais de controle social.

Identifica-se nas minúcias dos constantes embates de Chaves com a Censura oficial, o papel simultâneo que o órgão de controle cumpriu tanto de algoz, quanto de difusor do jovem que ficaria conhecido como “menestrel maldito” por conta de posturas não convencionais ao *establishment* artístico (CHAVES, 1993). O comportamento excêntrico e a fidelidade à livre manifestação de seu trabalho, ainda hoje contribuem para as dificuldades no ingresso à TV aberta e outros veículos de mídia.

A discussão suscita uma série de questões a nível documental, historiográfico e teórico a respeito de episódios nos quais o cantor e humorista sofreu restrições (ou tentativas) governamentais e boicotes midiáticos como reação a músicas jocosas e piadas, tivessem elas um propósito político-ideológico e cultural de consciente oposição ao poder e padrão de conduta estabelecidos, ou apenas a intenções de divertimento que acabavam entrando em choque com o *status quo* sob a redoma da Censura Federal. E, como não poderia deixar de ser, também nos foram importantes as produções que estavam no imbróglio da junção entre política e comportamento, visto que não foram raras as vezes em que esses elementos estiveram imbricados pelos formatos levados aos palcos.

Raymond Williams enfatiza o caráter social do signo verbal, entendido na junção binária de um elemento formal e de um significado, resultante de circunstâncias reais de desenvolvimento social “nas atividades reais da fala e no desenvolvimento continuado de uma linguagem” (WILLIAMS, 1979, p. 43). Como grande parte da obra de um dos fundadores da *New Left Review*, a ponderação, presente em *Marxismo e Literatura*, enfatiza o movimento, o ir e vir do processo social contínuo no qual são desenvolvidos os “produtos comunicativos reais” (WILLIAMS, 1979, p. 43) construtores do signo. Esse processo, que assegura às pessoas

uma formação desde o seu nascimento, também sofre a intervenção concreta desses mesmos agentes, caracterizando assim uma relação material e humana de influências mútuas.

Ao retomar e reiterar a vivacidade e o potencial social concebidos na linguagem, Williams conjura a ideia de *linguagem social ativa* que, exatamente por estar vinculada intrinsecamente ao fluxo de pressões, limites, dilemas, conflitos, contradições e experiências da vida material, jamais pode ser entendida enquanto mero reflexo de tal realidade. O autor inglês, ao pensar a cultura como prática social em movimento e capaz de criar modos de vida, vê possibilidades que não se reduzem a simples reflexos de imposições econômicas, infraestruturais, vinculadas à base das relações de produção. A cultura e as práticas artísticas pensadas como processo teriam, portanto, um tipo de autonomia para agir sobre o meio externo e se formariam alinhadas aos valores materiais e simbólicos – já correntes ou ainda a se formar – dos atores das esferas da comunicação da sociedade.

No capítulo *Signos e Notações*, integrado também a *Marxismo e Literatura* (1979), o crítico literário disserta acerca das condições que uma obra, um gênero discursivo (na passagem a ênfase é sobre o drama literário) é composta. A linguagem das produções artísticas se realiza no intercâmbio, na complexidade e na significação social da interação dialógica entre sujeitos coletivos e sociais.

A obra “experimental” depende, mesmo predominantemente, de uma consciência partilhada de significados já disponíveis. Estes constituem as características definidoras e em seguida as determinações reais do processo de linguagem como tal. Isto é, nenhuma expressão – nenhum relato, descrição, quadro, retrato – é “natural” ou “direto”. Esses termos são, no máximo, termos socialmente relativos. A linguagem não é um meio puro, através do qual a realidade de uma vida ou a realidade de um evento ou de uma experiência, ou a realidade de uma sociedade, pode “fluir”. É uma atividade socialmente partilhada e recíproca, já incorporada nas relações ativas, dentro das quais todo movimento é uma ativação do que já é partilhado e recíproco, ou pode vir a sê-lo. (...) Toda expressão propõe essa relação complexa, da qual depende em graus variáveis de consciência e atenção consciente. (...) Continua sendo essencial, porém, apreender a plena significação social que é sempre *ativa e inerente* em qualquer exposição aparentemente “natural” ou “direta” (WILLIAMS, 1979, p. 167 - 168).

Os mecanismos da linguagem são vistos, em contrapartida, como instrumentos que fornecem a possibilidade de compreensão da realidade material, que “como consciência prática está saturada por toda atividade social, e a satura, inclusive a atividade produtiva” (WILLIAMS, 1979, p. 43). Compreensão que, por ser também social e contínua, transcorre na fluência de uma “sociedade ativa e em transformação (...) ou, mais diretamente, a linguagem é a articulação dessa experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica no mundo” (WILLIAMS, 1979, p. 43).

As linguagens artísticas (sátira e show solo) reconstruídas e interpeladas neste trabalho estão imbuídas por tal dinâmica social e material que irrompe na e pela linguagem. Isto se deu através de Juca Chaves, agente social modificador e modificado no período de efervescência política, cultural e tecnológica nos fins de 1950 até o final da década de 1970. Chaves desenvolveu experimentos implicados nos singulares embaraços de seu tempo, não definidos pela unilateralidade. Seus comportamentos e sua obra foram motivos de estranhamento, conflito, pautaram as tensões ideológicas, mudanças comportamentais, propuseram respostas (ainda quando inconscientes) para crises financeiras no campo das artes, propeliram concepções estéticas e visões de mundo, reviraram relações comerciais, estiveram constantemente sob a mira de censores e, acima de tudo - fosse em arranjos vindos do Império, batidas típicas do samba sincopado ou simples anedotas -, tiveram no riso, no humor, uma de suas principais razões.

Os aspectos elencados: a censura institucionalizada; o acirramento das contradições sociais, econômicas e políticas; o movimento da imprensa; o panorama musical; e o desenvolvimento industrial e tecnológico arraigado ao mercado fonográfico, representam campos sociais pelos quais se orienta esta pesquisa. Essas relações são capitaneadas pela noção de que a ação empreendida pelos sujeitos no mundo material é o que cria as condições objetivas da realidade histórica. Conforme afirmam Vieira, Peixoto e Khoury (1989), as dimensões da vida concreta, por mais que alijadas de forma estrutural, impõem e recebem pressões variantes de acordo com o contexto histórico, o que nos leva a “operar com uma noção de objetividade histórica pensada como as condições particulares específicas em que os homens empreendem sua atividade sob qualquer configuração” (VIEIRA; PEIXOTO KHOURY, 1989, p.10)².

Na escrita da história social se faz necessário, então, analisar o objeto de pesquisa em suas muitas nuances, em sua total complexidade, sem buscar compartimentações ou subordinações. Neste caso, se o foco para a construção do trabalho discutisse apenas as mudanças artístico-culturais das experiências do sujeito em questão, teríamos, por fim, ignorado a dinâmica comercial do ascendente mercado fonográfico que caminhou junto da TV, também em franco crescimento. Se por outro lado apenas considerássemos esses fatores políticos e econômicos alinhados ao nacional desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek, ou às crises políticas envolvendo João Goulart, deixaríamos de lado as importantes

² Cumpre assinalar que no livro *A Pesquisa em História* (1989), Vieira, Peixoto e Khoury tratam das relações entre o sujeito ativo e seu contexto social de modo amplo e as ponderações quanto à imprensa e outras linguagens são empreendidas sob nossa autoria.

contribuições que figuras da imprensa - enquanto instância da sociedade civil que passa por transformações e disputas políticas - tiveram na formatação e difusão do trabalho do artista. Não obstante, para fazer dos conflitos de Juca Chaves o tema do trabalho, foi fundamental reconstruir muitas das particularidades impregnadas nos diferentes aspectos do processo social: os aspectos econômicos, políticos, tecnológicos, morais e culturais. O esforço foi para que fosse plausível avaliar a complexidade da atuação política do compositor em seu desenvolvimento histórico, sem lhe atribuir qualidades que não lhe cabem, ou menosprezar elementos que exigem maior cuidado na interpretação.

Por conseguinte, a obra fonográfica de Juca Chaves é o principal *corpus* de análise da dissertação. Diante de uma extensa obra, com pelo menos 46 discos, entre 78 RPM, compactos, LP's e CD's, priorizamos aqueles trabalhos que tiveram problemas com a Censura no Brasil por abordarem questões morais e sociopolíticas a despeito de determinações institucionais. Tratam-se dos 78 RPM de *Presidente Bossa Nova/Tô Duro* (1960), *Caixinha Obrigado/O Tempo Passa* (1960) e *Brasil Já Vai à Guerra/Seguirei Teus Dúbios Passos* (1961). E dos LP's, selecionamos: *As Duas Faces de Juca Chaves* (1960), *As Músicas Proibidas de Juca Chaves* (1962), *Muito Vivo – A Sátira de Juca Chaves* (1972), *Juca Chaves Ao Vivo* (1972), *Ninguém Segura esse Nariz* (1974) e *O Pequeno Notável* (1979).

De todas as peças, observamos especialmente as sátiras censuradas. Ao examinar os três últimos discos, que são produtos do gênero show solo de humor, é notável que não se apresenta uma ampla quantidade de piadas. Optamos por trabalhar com partes que representam a importância adquirida pela obscenidade na obra humorística do compositor carioca e que contribuem para o desnudamento de tensões vigentes em seu tempo.

Vale destacar também o disco *Juca Chaves em Portugal* (1967), denso e importante material (gravado ao vivo) ao qual infelizmente só tivemos acesso quando já não havia mais tempo para investigá-lo a fundo - por tal razão, a fonte contribuiu apenas com a sustentação de algumas notas de rodapé.

Para a análise das músicas, tivemos como aporte trabalhos de Marcos Napolitano (1999) (2008). Napolitano afirma que o fonograma é um “corpus documental privilegiado do pesquisador em música popular do século XX” (NAPOLITANO, 2008, p. 256) dada a diversidade de materiais dessa natureza no período. Não à toa, a consumação deste trabalho é também resultado perscrutação de diversos sebos, onde muitas vezes novos achados redimensionaram o teor da pesquisa. O autor defende que, independente da problemática histórica e da abordagem em voga, o trabalho com fonograma exige que o historiador “promova

o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas, manifestos estéticos etc) com as obras em sua materialidade” (NAPOLITANO, 2008, p. 259), ou seja, fonogramas, partituras, filmes (no caso de gravações audiovisuais). É pensando nisso que o trabalho com a imprensa se fez tão necessário, sobretudo em um contexto de crise sanitária.

Em vista das dificuldades apresentadas pela pandemia para visitação de arquivos com a documentação censória (pareceres, processos etc), nossa pesquisa precisou direcionar-se aos livros autobiográficos e (ainda mais) à imprensa a investigação de grande parte da trajetória do artista. Entre os livros estão: *Eu, Baixo-Retrato* (1968), *O Incrível Juca Chaves* (1983) e *A Culpa é do governo: A verdadeira história política do país em música, verso e prosa* (1993). Todos escritos pelo próprio Juca Chaves.

As fontes autobiográficas, por sua vez, apresentam uma série de especificações que nos exigiram muita atenção. Maria Helena Abrahão (2003, p. 80) destaca que para lidar com narrativas autobiográficas é preciso tomar ciência de que mais do que com dados objetivos, acabados, estamos lidando com emoções, com a subjetividade de um sujeito histórico, o que desemboca em um desafio referente à compreensão do fenômeno estudado, que impõe percalços às generalizações estatísticas, coadjuvantes nesse tipo de investigação. A tarefa do historiador, segundo Abrahão, é tornar-se entendedor da reconstrutividade da memória como uma percepção da realidade e dos acontecimentos, ressignificada ao longo dos percursos de vida. Nesse caso, a interpretação que o pesquisador faz dos relatos não desqualifica a interpretação ou reinterpretação dos elementos históricos. Dessa forma, cabe avaliar o objeto de estudo em duas perspectivas: “na perspectiva pessoal/social do narrador”, que representa o caráter individual, e “na perspectiva da dimensão contextual” onde o individual é produzido e produtor (ABRAHÃO, 2003, p. 93).

Outro aspecto a ser destacado é o papel das fontes hemerográficas em relação ao nosso objeto. Pensar a imprensa neste trabalho faz parte dos recursos encontrados para reconstruir o transcurso de Juca Chaves e sua relação sinuosa com o meio: ora espaço de expressão, ora adversário. Os jornais e revistas entre o final da década de 1950 e início de 1980 foram as forças da sociedade civil responsáveis por pautar os embates do artista com a opinião pública. Em cada crítica, nota, entrevista ou anúncio publicitário, havia uma ação que trazia a figura de Chaves ao centro do debate sobre liberdade de expressão, democracia e qualidade musical. Foi desse modo que os críticos culturais e jornalistas em geral contribuíram na sua objetiva divulgação, na sua definição terminológica e na atribuição de sentido de seu trabalho.

O *corpus* hemerográfico contém periódicos digitalizados de veículos ativos no espaço-tempo de nosso recorte, são eles: o *Jornal do Brasil (RJ)*, *Correio da Manhã (RJ)*, *Tribuna da Imprensa (RJ)*, *Última Hora (RJ)*, *O Globo (RJ)*, *Revista Mundo Ilustrado*, *Revista Cruzeiro*, *Revista Intervalo*, *Revista Radiolândia*, *Revista Mundo Ilustrado*, *O Jornal (RJ)*, *Correio Paulistano* e *Diário de Notícias (SP)*, entre outros, sendo critério de escolha a assiduidade e a relevância do conteúdo encontrado nas edições. Para tanto, foram importantes os trabalhos de Heloísa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto (2007) que enxergam no processo de transformação de um “jornal ou revista em fonte histórica, uma operação de escolha e seleção feita pelo historiador” que, assim, exige um conjunto de instrumentos teórico - metodológicos durante todo o itinerário de pesquisa e escrita da história (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 260). Segundo as autoras, a imprensa se constitui como força ativa dentro do capitalismo que extrapola a perspectiva de reles repositório de situações, portanto, comporta-se muito mais como “ingrediente do processo do que registro de acontecimentos” e, dessa forma, tem participação constituidora em “nossos modos de vida, perspectivas e consciência histórica” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 258).

Como exposto, a partir do final da década de 1960, Juca Chaves contribuiu com o desenlace de um gênero humorístico no Brasil. Esse gênero foi, a princípio, o nosso objeto de estudo, contudo, por meio de ponderações da banca de qualificação e diálogos internos de orientação, decidimos centralizar o trabalho na figura de um humorista. A partir daí, as particularidades da trajetória de Chaves se mostraram mais inquietantes e profícuas. Na última parte do presente trabalho, porém, falaremos sobre esse estilo cômico chamado de show solo de humor (ou show solo humorístico) em sua relação com a carreira do compositor carioca.

O conceito de show solo de humor é proposto aqui a partir da teoria de gêneros do discurso atribuída ao Círculo de Bakhtin (1997), um grupo de estudiosos da linguagem idealizado por Mikhail Bakhtin que, no século XX, na antiga União Soviética, elaborou uma série de trabalhos dissidentes das perspectivas saussurianas que concebiam a língua dentro de um sistema fixo e permanente. Entre outras coisas, os teóricos afirmam o papel da comunicação humana enquanto impulsionadora de uma miríade de enunciados variantes e adaptáveis de acordo com o seu respectivo lugar social.

Por enunciado entende-se a “unidade da comunicação verbal” presente em todas as relações humanas pessoais e sociais, sempre permeadas de aspectos dialógicos e intersubjetivos onde desejos, vontades, opiniões, são expressos verbalmente na interação alternada que há entre falantes. Em outros termos, quando exprimimos um pensamento, uma sensação, ou uma

emoção, sobretudo na linguagem verbal (acrescentaríamos também a linguagem corporal e simbólica) com o outro, levamos à materialidade nossos signos internos, nossa linguagem interior (BAKHTIN, 1997, p. 320).

O ato de comunicar-se individualmente sob a referência de um texto cômico diversificado (anedotas, imitações, chistes, trocadilhos, piadas curtas e autorais); nos palcos brasileiros (teatros, boates, clubes, circos) sem recorrer à fantasias, indumentárias; pautando vivências pessoais/profissionais ou temas pululantes do cotidiano brasileiro (futebol, política, tecnologia); tendo a música como elemento constitutivo quase sempre indispensável e, finalmente, dispendo ao interlocutor, ao público, um caráter substancial na formatação do próprio material, configuraram-se um conjunto de procedimentos (temáticos, composicionais e estilísticos) relativamente estáveis de um gênero discursivo com matizes nacionais. Portanto, justamente por reunir elementos semelhantes e realizadores de intersecções, não se limita a conceitualizações tradicionais e importadas, a exemplo do *Stand-up Comedy* e do *One Man Show*, formatos de espetáculo individual.

O próprio conceito defendido por nós contém limitações e não consegue dar conta por completo do emaranhado de questões ligadas à prática cômica. Contudo, é para nós o termo que mais se aproxima de tal objetivo. A relativa estabilidade do gênero do discurso é assim aferida por Bakhtin:

Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso o que denominamos gêneros do discurso. A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos) (BAKHTIN, 1997, p. 279).

As características que conferem a um gênero discursivo as suas especificidades são ferramentas importantes para delinear a construção de uma linguagem ascendente. Dessa maneira, ao salientar esses elementos, torna-se possível entender porque razão uma variação de enunciado faz ou não parte de uma denominação. É por meio dessa proposição que buscamos justificar a escolha por um conceito dissonante daqueles comumente usados no tratamento com os formatos solo no Brasil. O gênero encontra-se no limiar da música com o teatro, por isso tem as palavras *show* e *solo* apregoadas. Além, é claro, do humor, a força que congrega ambas as atividades do campo artístico.

O show solo de humor é o enunciado edificado por humoristas a partir da interação entre a individualidade do artista, o público envolvido na dinâmica do espetáculo e a esfera da comunicação verbal, sobretudo durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Esses comediantes deixaram de lado a paramentação e a quarta parede (recurso cênico ilusório que impede a interação de ator e plateia) para estabelecer com o público uma comunicação direta e dialética, que foi gradualmente reproduzida e consolidada - ainda que fornecendo brechas para diferentes interpretações concernentes a quais nomes teriam adotado esse tipo de discurso, como veremos.

Esta pesquisa, contudo, iniciou-se em outro momento da comédia no país. Para que sejam evidenciadas as nossas indagações preambulares, é importante retomar acontecimentos mais atuais no campo humorismo brasileiro. Nas duas primeiras décadas do século XXI, tornou-se comum observar agentes do debate público, entre intelectuais e figuras públicas ligadas ao campo do entretenimento, se posicionarem em relação aos limites do humor no Brasil³. Dessa forma, levaram à baila um conjunto de percepções e substâncias argumentativas sobre a maneira de compreender as produções humorísticas e seus constituintes temas, elementos estéticos e modos de veiculação.

Para buscar compreender o estilo crescente do *stand-up comedy*, inúmeros formadores de opinião e comediantes não somente se voltaram às diversas estrelas e programas televisivos dos EUA (considerada a primeira casa da modalidade) impulsionados a partir do vínculo com o *stand-up*, como também debruçaram-se sobre os exemplos similares na história do humorismo em território nacional⁴. Não demorou para que nomes de experiências humorísticas anteriores como José Vasconcellos, Chico Anysio, Jô Soares, Costinha, Juca Chaves e Ary Toledo fossem apontados por comediantes e jornalistas como os verdadeiros precursores da

³ As discussões tornaram-se constantes em 2011, sobretudo após a repercussão do caso envolvendo o humorista de *stand-up* Rafinha Bastos e a cantora Wanessa Camargo. No episódio, o então apresentador do programa CQC (Custe o Que Custar) da Rede Bandeirantes disse, ao responder o comentário do âncora Marcelo Tas referente à beleza da artista (à época grávida): “Comeria ela e o bebê, não tô nem aí”. Os dizeres renderam ao humorístico represálias da direção da emissora e ameaças de patrocinadores (o marido de Wanessa Camargo era nome conhecido do *marketing* brasileiro). O comediante, por outro lado, foi afastado do programa e respondeu processos nas áreas cível e criminal movidos pelo casal. Em 2015, Bastos foi condenado a pagar R\$ 150.000, 00 de indenização à família (DINIZ, 2011); (RAFINHA..., 2015).

⁴ O colunista do Estadão de São Paulo, Rodrigo Brancatelli assim explicou o formato humorístico e suas dificuldades: “Fazer humor apenas com fatos do cotidiano, em primeira pessoa, sem maquiagem, sem personagens para interpretar, sem figurino espalhafatoso ou qualquer outro tipo de muleta sempre pareceu mais difícil e arriscado. É um tipo de humor bem americano, chamado por lá de *stand up comedy*, a comédia em pé. Ou faz-se com muita competência - a exemplo de José Vasconcellos, Chico Anysio e Jô Soares -, ou corre-se o risco de virar algo totalmente sem graça” (BRANCATELLI, 2008).

comédia em pé no Brasil^{5:6:7}. Não obstante, houve um esforço comparativo com o evidente intuito de sustentar narrativas atreladas a posições políticas dentro do embate cultural que evocou o conceito de politicamente correto.

Em princípios do século XXI, de um lado, quase sempre mais alinhados à direita do espectro político, estavam os defensores do gatilho cômico irrestrito, que utilizaram o direito à liberdade de expressão como pretexto para denunciar o que era visto como uma nova ferramenta de “censura”: os discursos e as práticas definidas como politicamente corretas por supostamente instaurarem um tipo de policiamento da língua, de narrativas históricas e de condutas sociais⁸. Do outro, quase sempre junto à esquerda com ênfase em lutas identitárias, os setores que defendiam, não o conceito de politicamente correto, mas o chamado humor consciente, que escolhe rir do opressor e segue um tipo de linha divisória, o que sublinharia a diferença entre a comédia e a ofensa contra minorias historicamente marginalizadas⁹.

⁵Em outubro de 2011, quando ocorreu o falecimento de José Vasconcellos, seu nome foi lembrado como precursor da comédia em pé no Brasil, como noticiado em matéria veiculada no portal de notícias Terra: “Considerado o pioneiro do *stand-up comedy*, Vasconcellos tem entre seus principais personagens o gago Sá-Silva, da Escolinha do Professor Raimundo” (PIONEIRO..., 2011).

⁶Em 2009, o *stand-up* começara a ser reconhecido nacionalmente graças, entre outras coisas, à publicização de apresentações via internet. Alguns humoristas, a exemplo de Rogério Morgado, afirmavam os nomes de humoristas mais velhos como precursores não conscientes da distinta forma de arte: “Estava tudo muito igual. Começaram a utilizar o nome de *stand-up*, porque era feito há muito tempo no Brasil pelo Jô Soares e pelo José Vasconcellos, mas não era usado esse nome. O Clube da Comédia que começou a usar. Quando as pessoas viram a renovação do humor, com a ajuda da internet para divulgar tudo isso, houve essa grande explosão” (MORGADO apud TEODORO, 2009).

⁷Humoristas como Ary Toledo e Sérgio Rabello vêm, desde a época que o *stand-up* conquistou grande público no Brasil, reivindicando o pioneirismo de sua geração de artistas no formato, clamando para si e antecessores seus a primazia nesse tipo de humor: “Ary destaca José Vasconcellos (1926-2011), ‘o primeiro showman brasileiro’. O humorista de Rio Branco, no Acre (‘O quê?! Nasce gente lá?!’, brincava em seus shows, na vanguarda dos que duvidam gaiatos da existência do estado), seria o precursor do estilo no Brasil, nos anos 1950. Durante mais de uma hora de conversa animada e fluida, Ary cita amigos saudosos que, segundo ele, ajudaram a construir o gênero, tais como Golias (1929-2005), Costinha (1923-2005) e Chico Anysio (1932-2012)” (PONTES, 2013). Na mesma direção, Rabello afirmou à reportagem da Folha: “Sempre existiu sem um termo que definisse. Juca Chaves já fazia há mais de 50 anos, até sem sapato. Vasconcellos fazia de cara limpa e também Jô Soares, Chico, Agildo Ribeiro e Paulo Silvino”. Ary Toledo ainda citou como talentosos Rafinha Bastos, Danilo Gentili e Marcelo Médici, mas também disse que de maneira geral via “muita quantidade para pouca qualidade” (PONTES, 2013).

⁸“O politicamente correto, nascendo de uma preocupação que não deixa de ser consistente, se transformou numa verdadeira censura fascista do pensamento público” (PONDÉ apud ANDRIGHETTO, 2012) é o que o filósofo Luiz Felipe Pondé disse à Folha de S. Paulo no início de 2012. Pondé faz parte da gama de intelectuais do campo liberal conservador produtor de extenso conteúdo em aversão ao famigerado politicamente correto. Em livros como *Contra Um Mundo Melhor: Ensaios do Afeto* (2010) e *Guia Politicamente Incorreto da América Latina* (2012), adota-se uma postura teórica de confronto ao suposto monopólio da virtude empregado na defesa de comportamentos e narrativas vistas como impostoras de condutas morais progressistas. As obras foram publicadas pela editora Leya, também responsável pelo lançamento de *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil* e *Guia Politicamente Incorreto da América Latina*, os dois de autoria do jornalista Leandro Narloch e conhecidos por apresentarem uma série de erros e deficiências historiográficas.

⁹Motivado pelo atentado ao Charlie Hebdo, quando as discussões em torno do limite do humor mais uma vez movimentavam a opinião pública e os espectros políticos, o humorista e colunista Gregório Duvivier assim ponderou sua visão sobre os limites do humor para defender as produções dos cartunistas franceses assassinados

Não há, como se sabe, qualquer novidade nas discussões a respeito dos possíveis limites do humor. É um dilema que atravessa séculos e está longe de encontrar um espaço consensual. Conforme lembra o historiador Elias Thomé Saliba em *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio* (2002), a primeira tentativa escrita, de que sem tem registro, de organizar regulações para piadas e “conversações espirituosas” aconteceu em 1621, quando *A Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton, foi lançado no universo europeu. Lá estava o empenho inicial que desembocaria na dissociação do bom riso, aquele permitido, saudável, com o mau riso, que geralmente se voltava contra alguém, o “rir de...” ou o “rir contra”.

No Brasil do século XXI, discutiu-se o juízo de valor e moral referente às piadas que seriam ou não aceitáveis; os humoristas que estariam diante de tentativas de “censura” ao lidarem com represálias de instituições públicas ou privadas, movimentos sociais e/ou responsabilizações judiciais; a reflexão acerca da função social do humor e de quais são (e devem ser) historicamente seus alvos; o alinhamento de um discurso humorístico com pautas de distintos espectros políticos; a relação com o estereótipo, a intolerância, a ruptura ou a permanência do *status quo*, além das tradicionais comparações realizadas entre gerações de artistas ao se apontar uma suposta superioridade (ou continuidade) entre tais. Esses são, também, alguns dos aspectos pelos quais se encaminharam as polêmicas aventadas sob o tensionamento de expressões humorísticas com a sociedade brasileira.

Ao centro desse imbróglio, humoristas de *stand-up comedy* (também chamada no Brasil de comédia em pé). O gênero humorístico conhecido por se basear na figura de um único comediante descaracterizado que, equipado apenas com um microfone (muitas vezes também usa um banco), satiriza assuntos pululantes tanto da vida pública, quanto da vida privada: trânsito, relacionamentos, televisão, política, religião; e dirige-se diretamente ao público através de um texto autoral não anedótico em sua integralidade, ou seja, sem a estrutura de uma narrativa cômica tipicamente anônima (COSTA, 2012, p. 190). Para além das polêmicas tangentes ao modo como o *stand-up* foi estabelecido no país nos últimos dez anos, o gênero

no massacre: “A questão por trás disso tudo é a mesma de sempre: existe limite para o humor? A questão é complexa, mas a melhor resposta parece ser a seguinte: o limite está no objeto do riso. Rir de quem está por baixo é covarde, rir de quem está por cima é corajoso. Deve-se rir do opressor, e não do oprimido. O problema é que essa resposta gera novas perguntas. Quem é o oprimido? Quem é o opressor? Muitas vezes, essa distinção não é clara. Uma dica: quando surgir a dúvida sobre quem é o oprimido e quem é opressor, em geral, o indivíduo que foi fuzilado é o oprimido” (DUVIVIER, 2015).

humorístico possui o mérito de ter escrito uma importante página no percurso da comédia nacional.

Desde a formação do primeiro grupo de *stand-up* do país em 2005, o carioca Comédia em Pé, até o cenário atual, o Brasil passou a contar com milhares de humoristas adeptos e um público interessado que consome o formato pela Internet e vai aos shows. Houve um impulso para a criação de *comedy club's* (casas de show voltadas especificamente ao humorismo, especialmente às vertentes de comédia solo) espalhados por inúmeros estados, formando um mercado consistente no entretenimento no país que tem levado, ao teatro, as camadas sociais mais pobres que, em decorrência de numerosas contradições de classe, não cultivavam tal hábito no seu tempo de lazer (SERGUSA, 2018).

As motivações propulsoras do presente trabalho foram semeadas no citado ínterim de conflitos da comédia brasileira, quando este pesquisador, ainda muito jovem, acompanhava com afincos os novos rumos por onde aquela se embrenhava. A comédia *stand-up*, arvorada junto de uma nova geração de humoristas, muitos também ligados a outras linguagens cômicas¹⁰, parecia ter mais a dizer do que outros tantos gêneros que até então dominavam o entretenimento do país, a exemplo da tradicional comédia de quadros cômicos de A Praça é Nossa e Zorra Total.

O amadurecimento do debate público, que se tornou mais sofisticado com a chegada de perspectivas humorísticas de significação social não limitada pelo discurso “é só uma piada”, foi acompanhado pelo prosseguimento de minhas próprias experiências com o humor através de projetos coletivos no campo do entretenimento digital; de experimentações estéticas no universo da militância política - produções paródicas e satíricas que giravam em torno da agitação e propaganda na luta social; de conversas com amigos, colegas, familiares e de descobertas de materiais fonográficos que logo se tornaram fontes para a pesquisa acadêmica.

A partir de 2013, o surgimento do canal humorístico Porta dos Fundos, que tem entre seus fundadores Fábio Porchat, um humorista de *stand-up*, trouxe ao centro da arena de debate sobre os limites do humor outras questões, menos visadas anteriormente, mas que também geraram atritos na esfera pública. É o caso, por exemplo, das piadas com religião (VÍDEO....,

¹⁰Um exemplo importante é o grupo de humoristas que passou pela MTV Brasil. Eles estiveram à frente de programas como Quinta Categoria, Furfles MTV e Comédia MTV, todos pautados por quadros de improviso ou esquetes cômicas. Contudo, os artistas, em sua maioria, iniciaram a carreira em apresentações de *stand-up* ou jogos de improviso. Entre eles estão Marcelo Adnet, Dani Calabresa, Rafael Queiroga, Tatá Werneck, Fábio Rabin, Daniel Nascimento, Anderson Bizzocchi, Elídio Sanna (os três últimos criadores do Improvável, famoso espetáculo de improvisação teatral), entre outros.

2014) e corrupção policial (APÓS..., 2014) que já resultaram em processos, ameaças e até atentados (ATAQUE..., 2019) ao grupo. Nessas ocasiões, alegando terem sido ofendidos, segmentos conservadores da sociedade, mais identificados com a direita política, defenderam restrições ao conteúdo humorístico. Essa contradição entre discurso e prática, ora supostamente defendendo a liberdade de expressão, ora exigindo maior controle social de piadas e esquetes humorísticas, esteve alinhada à trajetória do grupo político definido como Nova Direita no Brasil.

A luta contra o politicamente correto faz parte da cruzada assumida principalmente pelas frações mais radicais desse espectro. A empreitada é parte da agenda cultural reacionária que teve importância inclusive na eleição de Jair Bolsonaro. Di Carlo e Kamradt (2018), através de um trabalho cartográfico, analisaram os *Guias Politicamente Incorretos* e os posts em redes sociais do político carioca e identificaram na retórica politicamente incorreta um fator basilar para a popularização do atual presidente. Através da chamada cultura politicamente incorreta, a Nova Direita visou restabelecer aspectos do *status quo* ameaçados pela conquista de direitos sociais por grupos minoritários.

Di Carlo e Kamradt lembram que a eleição de Donald Trump, em circunstâncias de alinhamento ideológico com as lideranças brasileiras, demonstram que o fenômeno da defesa do politicamente incorreto não se restringiu ao Brasil. Nesse meio está a crise de representação dos partidos políticos em democracias liberais, consequente de uma ineficiência pragmática que contribuiu para a degradação da esfera pública. Se o politicamente correto é visto como “produto da mesma dilapidação da esfera pública, no sentido da necessidade de se estabelecer regras em razão de valores não ditos não serem mais capazes de regular as interações cotidianas” (DI CARLO; KAMRADT, 2018, p. 62), o politicamente incorreto:

É uma forma discursiva a refletir a dilapidação da esfera pública e a crise dos partidos políticos, incapazes de mediar os conflitos sociais. A agressividade, por mais que se reduza a uma forma linguística, produz exclusão concreta, ao contribuir para a reprodução de estigmas sociais (DI CARLO; KAMRADT, 2018, p. 62)

Os defensores da linguagem incorreta, todavia, não costumam reivindicar a retórica como ferramenta de exclusão, pelo contrário, proclamam-se guardiões do livre-pensamento, da liberdade de expressão, ameaçada pela “mordança” cultural da esquerda que estaria, assim, exercendo controle social sobre a população (DI CARLO; KAMRADT, 2018, p. 56). Essa concepção foi assimilada em certa medida por alguns comediantes de *stand-up*, ainda que em muitos casos sem a mesma consciência ideológica de atores da política institucional, de modo

que não é possível atribuir à geração *stand-up* uma ligação com o fortalecimento de uma onda reacionária. Tem ficado cada vez mais evidente, contudo, os limites de tal discurso. Desde que a Nova Direita (que se provou, na verdade, uma extrema direita reconfigurada) chegou à presidência do Brasil com a eleição de Jair Bolsonaro, a imprensa vem sofrendo reiteradas ameaças (ALESSI, 2020) e as produções artísticas (humorísticas) também têm sido constantemente admoestadas institucionalmente.

Entre os casos estão o pedido de abertura de investigação contra um cartunista e um jornalista feito pelo Ministério da Justiça à Política Federal e à Procuradoria Geral da República com base na Lei de Segurança Nacional, em decorrência de uma charge produzida por Renato Aroeira criticando Bolsonaro (CARVALHO, 2020; ALVES, 2020); a publicação de uma lista de livros proibidos no currículo escolar da rede estadual de educação de Rondônia como determinação do governador Marcos Rocha (PSL), aliado do presidente da república (OLIVEIRA, 2020); o cancelamento em Porto Alegre da exposição de charges críticas ao presidente da república a pedido de Mônica Leal (PP), presidente da Câmara Municipal (CÂMARA..., 2020); além da manifestação do Secretário da Cultura, Mário Frias, e da Secretaria de Comunicação do Governo Federal em repúdio a uma sátira realizada pelo humorista Marcelo Adnet (ADNET..., 2020). Ainda que levados adiante através de outras ferramentas institucionais e midiáticas, as ações se assemelharam a artífices censórios, mesmo que o uso do termo não seja adequado devido à inexistência legal da censura política.

Essa mudança da dimensão humorística no país, quando a extrema direita se torna o principal alvo do humorismo e instrumentaliza órgãos oficiais para materializar o seu descontentamento, tem provado a fragilidade das assertivas politicamente incorretas ancoradas ao grupo político em questão. Cada vez mais, nota-se que são sustentadas por uma agenda cultural fiadora de liberdade de expressão para uns, mas deletéria para outros. Ainda que essa não seja a nossa problemática central, fez-se necessário sublinhar aqui esse panorama, uma vez que nele está circunscrita a inquietação originária do presente trabalho. Foi através desse enlace que Juca Chaves, o compositor e humorista mais censurado entre aqueles lembrados, despontou na pesquisa.

Interessamo-nos por compreender de que modo esses humoristas indicados como propulsores de uma comédia em pé, de um espetáculo solo, enfrentaram tabus e restrições nos conturbados anos 1960. Havia, entretanto, muito mais do que se imaginava, tendo em vista Juca Chaves e a força da sátira musical enquanto canalizadora de compreensões populares dentro do debate público (BRASIL..., 1961b, p. 9). Observando a vida social de Juca Chaves, é possível

desvelar a materialidade da tradição censória em relação às artes, o que teve longa duração no Brasil, vigorando em democracias e ditaduras. Entender mais a fundo como o aparato funcionava, o seu sentido social em relação à sátira e o humorismo, pode contribuir para discussões contemporâneas sobre a retomada de ações repressivas decorrentes da utilização de aparelhos burocráticos estatais alinhadas a projetos ideológicos de grupos sociais.

Por fim, relembremos Rubens Alves, educador e escritor paulista que faleceu em 2014 e foi o único autor que teve todos os seus livros proibidos nas escolas sob a lista do governo de Rondônia em 2019.

Invoco o riso daqueles que perceberam o ridículo da seriedade. O riso é o lado de trás e de baixo, escondido, vergonha das máscaras sérias: nádegas desnudas de faces solenes.

É só por isso que ele tem uma função filosófica e moral. O riso obriga o corpo à honestidade. Rimo sem querer, contra a vontade. Ele nos possui e faz o corpo inteiro sacudir de honestidade, como demônio brincalhão, Exu... (ALVES, 1981, p. 10)

As palavras de Rubem Alves comportam sob medida o conjunto de experiências históricas que constituem a carreira e a trajetória de Juca Chaves. O desnudamento do mundo através do riso foi um dos fatores que marcou a vida social do compositor e humorista e ainda hoje está atrelado à sua figura na memória coletiva. Em meio às turbulências de um ano insólito e desolador, a invocação do riso parece conseguir trazer também uma mescla de sublimação, conforto e revolta. Feliz de nós por ainda o ter, a despeito de seus detratores.

No primeiro capítulo, traçamos um breve panorama sobre a Censura no Brasil após a extinção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), decorrente do fim do Estado Novo em 1945. Analisamos a maneira como, a partir da transição de uma ditadura para uma contraditória democracia, engendrou-se um novo regulamento censório que redefiniu os rumos da Censura brasileira sem perder de vista o controle social de coletivos e indivíduos destoantes da ordem institucional que se pretendia assegurar. Essa discussão abarcou o tema da trajetória de Juca Chaves, uma vez que os primeiros anos de carreira do compositor, entre a sátira musical e modinha, entre a comicidade e o lirismo, estão repletos de canções classificadas como atentatórias à moral societária e às autoridades constituídas. Para tanto foram analisadas as músicas *Presidente Bossa Nova*, *Caixinha*, *Obrigado!* e *Brasil Já Vai à Guerra*, três canções censuradas no confronto com o *modus operandi* apregoado por grupos sociais dominantes. Seja na esfera jurídica, ou nas declarações à imprensa, os embates entre Chaves e o aparato censório contribuíram para o exame tanto das minúcias censórias, quanto dos mecanismos de resistência desenvolvidos pelo artista. Já nessa primeira parte, debatemos a hipótese de que a obra satírica

de Chaves e a consequente batalha contra a sua proibição impuseram pressões artístico culturais ao quadro hegemônico em voga no Brasil.

No segundo capítulo examinamos as condições materiais intrínsecas ao ascenso da indústria fonográfica e dos *media* no país. Nesse capítulo, alguns dos nossos principais referenciais são Vicente e Marchi (2014) e Napolitano (1999) que demonstram o quanto uma nova galeria de ídolos aliados à TV contribuiu para a construção do mercado fonográfico brasileiro. Percebemos que a inserção de Juca Chaves no circuito artístico/mercadológico se deu em meio ao fortalecimento dos bens culturais e de novos meios de comunicação, importantes na constituição de uma dinâmica específica envolvendo tecnologias, publicidades e relações de trabalho. Discutiremos a tática de Juca Chaves (bem como outros artistas) de utilizar a Censura institucional como plataforma de propaganda de sua produção musical, o que contribuiu na venda de discos e na projeção midiática de sua figura enquanto sinônimo de rebeldia, sendo que o ápice desse recurso ocorreu com o lançamento de *As Músicas Proibidas de Juca Chaves*. Averiguar a obra nos permitiu conhecer os caminhos políticos tomados pelo artista junto à esquerda (sobretudo da esquerda trabalhista) em um contexto de acirramento das contradições de classe.

Com o aporte de Sarlo (2005) verificamos que a insubordinação política do compositor está associada a comportamentos conflitantes para com a normalidade dos meios de comunicação e da indústria fonográfica da época. A indisposição gerada pela sátira musical e pelo afronte estético-comportamental de Chaves, feriu o pacto social legitimado na indústria do entretenimento. Os constantes processos censórios, que em alguns casos ocultavam motivações políticas com normas de cunho moral, desembocaram nos boicotes comerciais. O acinte às autoridades públicas, incluindo as forças armadas, fizeram do artista um inimigo político que precisou optar pelo exílio meses antes do Golpe de 1964.

No terceiro capítulo analisamos o modo como a Ditadura Militar investiu na centralização e no fortalecimento do aparato censório e na censura política. É nesse processo que Juca Chaves volta do exílio e participa de algumas iniciativas coletivas que fazem oposição à Censura. No entanto, vimos que o artista desenvolveu uma relação ambígua com o órgão de controle, que buscava não a sua supressão, e sim o aperfeiçoamento do fazer censório. A partir de seu retorno, identificamos que Juca Chaves elaborou uma nova produção artística, centrada no disco *Muito Vivo - A Sátira de Juca Chaves: 12 sátiras bem dosadas com o maior gozador do Brasil* (1972). O trabalho é constituído também por releituras de canções do passado e se nota que foram adaptadas às nuances do regime de exceção, com mudanças de palavras e

diferenças do tempo de gravação. Havia canções confrontando o ufanismo do regime militar, o *status quo* da música popular e o desenvolvimento econômico do país. Contudo, averiguamos que, assim como José Vasconcellos, Chico Anysio, Ary Toledo e outros comediantes, a sátira, a modinha e as piadas do humorista carioca foram especialmente importantes na composição do formato cênico definido como show solo de humor. Em tal modalidade, as piadas obscenas deram a tônica de grande parte do conteúdo artístico, inclusive no caso de Juca Chaves. Todavia, aconteceu também, novamente em decorrência da fragilização da Censura com o processo de abertura e descentralização, a incorporação, ao gênero incipiente, das músicas sociopolíticas que lhe renderam restrições no passado. Os elementos elencados mostram que o show solo de Juca Chaves se tornou uma espécie de simulacro de sua obra que ia do amor ao escárnio. Os discos analisados foram *Juca Chaves – Ao Vivo* (1972), *Ninguém Segura esse Nariz* (1974) e *O Pequeno Notável* (1979). Esperamos que este trabalho possa contribuir com o desvelamento das muitas questões que ainda pairam sobre o humor brasileiro desenvolvido nos palcos do século XX.

I - CENSURANDO A SÁTIRA, SATIRIZANDO A CENSURA: EMBATES ENTRE JUCA CHAVES E OS ÓRGÃOS DE CONTROLE SOCIAL

É livre a manifestação do pensamento sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar, pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta (BRASIL, 1946).

Humoristas são como especialistas forenses que dissecam a realidade em busca de verdades sobre a vida. Tal como a ciência forense, os comicos enxergam aquilo que não é visível para a maioria das pessoas, projetando um olhar diferente em busca de pedacinhos de verdade deixados para trás. A escrita humorística é uma maneira de examinar o mundo e refletir sobre ele. Uma constante investigação. Trata-se de um quebra-cabeça cujo resultado procura entender as particularidades de nossa existência. Uma arte que puxa a cortina de tudo que é velado e mostra a vida como ela é. E assim, como a ciência forense, a comédia atravessa o mesmo problema: às vezes, as pessoas não querem ouvir a verdade; outras vezes, as pessoas buscam exatamente ela (DUNCAN, 2019).

Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém.
(BELCHIOR, 1976).

As experiências humanas no tempo estão repletas de sujeitos que construíram trajetórias sociais pautadas na complexidade do dissenso. Personagens que questionaram as rédeas e os seus condutores, optando por tomar um desvio ante o percurso que lhes era apresentado. A arte e, mais propriamente, a comédia, constituíram ferramentas poderosas para externalizar visões sufocadas. Ao dissecar a realidade em busca de fragmentos do real, segundo enuncia o humorista Daniel Duncan (2019), o artista cômico reconfigura o quadro social armado para apresentar a vida “em carne viva”. A verdade indigesta atemoriza os grupos sociais ancorados à vigência da realidade solapada. Torna-se necessário reiterar a convenção e elaborar mecanismos que punam o dissenso, fazendo dele uma praga a ser combatida.

Dizer o que foi convencionado, cantar o que foi convencionado, expressar até onde for permitido. As normas erigidas, no entanto, foram comumente articuladas por poucos, sem que outras vozes fossem ouvidas. Esse movimento é um sinal de que os sons e as palavras estão produzindo o efeito das navalhas a que se refere Belchior, o poeta de Sobral. Esse papel de vigilância sobre as artes, em muitos casos, foi desempenhado pela Censura.

Apesar de se tratar de uma prática de longa duração, a história da Censura no Brasil é atravessada por diversos ruídos comuns a cada temporalidade e demarcam, assim, a sua heterogeneidade. Desde a institucionalização da censura de jornais e livros no Império, passando pela criação do Conservatório Dramático Brasileiro no século XIX, até chegar ao

presente momento (quando legalmente inexistente), o fazer censório enfrentou variadas conjecturas e não se reduziu a um instrumento de repressão política, sendo usado sobretudo como ferramenta “pedagógica” em apoio à “moralização” da sociedade.

A prática censória no Brasil Republicano tem na criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no Estado Novo o marco de uma nova fase, haja vista a sistematização sem precedentes do panfletário órgão de controle da informação e o deliberado viés político assumido. Por conseguinte, são notórias as relações entre a manutenção de estruturas censórias do Estado Novo e a criação, em 1946, na gestão de José Linhares, do Serviço de Censura de Diversões Públicas, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) do Ministério da Justiça - quando é, inclusive, legalizada a censura prévia para o cinema, rádio, teatro, televisão e outros espaços de diversões públicas. Segundo Garcia (2009, p. 13), o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) assimilou elementos concretos da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), exceto atribuições cotejadas a “reportagens jornalísticas sobre o país e o incentivo da produção cinematográfica”. Entretanto, a Censura do período que vai de 1945 a, pelo menos, 1967 esteve sob a tutela de chefes de polícia, ao contrário do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que respondia diretamente ao comando de Getúlio Vargas. Garcia (2009, p. 13-14) observa que existiu uma separação entre a censura de diversões públicas e a censura de imprensa.

Na primeira experiência, a prática censória era estruturada como organismo que, mesmo possuindo setores de fiscalização da seara moral, pautava-se, especialmente, na repressão política a adversários (de Getúlio Vargas) com ampla inserção na imprensa. Já no segundo caso, o aparato censório precisou ser adaptado à insurgente experiência democrática do Brasil. Dessa forma, foi preciso “retirar da prática censória qualquer conotação política”, tendo em vista que essa representaria um contraste aos valores de democracia propagandeados. Isso não significa, contudo, que a mudança “atribuiu-lhe legitimidade democrática, nem tampouco desvinculou o fenômeno histórico do universo político” (GARCIA, 2009, p. 33). Douglas Attila Marcelino (2006) e Garcia (2009) afirmam que a partir da criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), as pautas morais passaram a guiar o trabalho dos censores, em detrimento dos fatores políticos.

A censura de diversões públicas, realizada pelo DFSP e por organismos regionais, caracterizou-se, no período entre 1945 e 1967, pelo predomínio de justificativa moral sobre questão política e pelo número restrito de interdições totais de peças teatrais e películas cinematográficas nos estados brasileiros (GARCIA, 2009, p. 34).

É fato, portanto, que a Censura a partir de 1946 se centrou em questões de aspecto ético-moral, todavia, como admitido por Garcia, a ligação com dimensão política não foi eliminada. Investigando a trajetória de Juca Chaves nos deparamos com casos em que a alegação de defesa da moral ocultou significativas motivações políticas para admoestações oficiais. Esses e outros episódios serão aqui explorados na medida em que se relacionaram com o percurso político do compositor. Abordaremos também as inúmeras vezes em que os elementos comportamentais, como é de se esperar, embasaram de modo deliberado as restrições impostas. No caso de Chaves, o número de interdições não foi reduzido e, ainda que em muitos momentos elas tenham sido revertidas por mandatos de segurança, as ações causaram enorme prejuízo econômico e social ao artista, evidenciando a permanência de elementos autoritários no período “entre ditaduras”.

Não pretendemos firmar a experiência de Chaves como manifestação isolada para explicar o todo social. Pelo contrário, o que buscamos é compreender o seu trajeto artístico e político a partir do diálogo entre as condições sócio-históricas e a sua própria intervenção no cenário brasileiro. Não se trata de dizer que, no decurso de Juca Chaves, prevaleceu a censura política em vez da censura moral, ou vice-versa, e sim de construir uma narrativa que retome esse sujeito, pouco examinado na historiografia, mediante a interpretação e crítica das fontes históricas utilizadas. Faz-se importante dizê-lo, uma vez que, na carreira do autor cômico, estão circunscritas restrições de múltiplas naturezas que perpassaram sua trajetória e o fizeram atravessar o caminho de censores.

A vida social de Chaves é uma das muitas experiências de personagens que se mostram relevantes na análise das nuances dos serviços e agentes censórios entre as décadas de 1960 e 1980, bem como a obra de sátira musical por ele desenvolvida permite averiguar as tensões sociais, culturais, econômicas e ideológicas de um Brasil em ebulição. Ademais, a sátira e o humor de Juca Chaves provaram-se as armas do dissenso com as quais o artista imprimiu as suas posições políticas e as suas visões de mundo, em detrimento da Censura.

Autores importantes para este trabalho, como Rafael Vieira (2017), explicam que a regulamentação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), bem como ocorreu no desenvolvimento no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), foi ao encontro dos temores de setores conservadores da Igreja Católica e, como lembra Vagner José Moreira, da burguesia brasileira (bancária, comercial, industrial) preocupadas com a fase de avanço de direitos sociais e políticos para as camadas populares do país (MOREIRA, 2014, p. 29). A inquietude burguesa instrumentalizava a Censura para coibir práticas e produções artísticas em

rota de colisão com os valores pregados pelo liberalismo conservador de ênfase cristã e militarista. O crescimento dos meios de comunicação causava insegurança em parte das forças políticas hegemônicas, pois os novos veículos representavam uma possibilidade de ampliação e difusão vertiginosa de visões de mundo e modos de vida “modernos” e, portanto, destoantes dos valores conservadores defendidos como “nacionais” por agentes da sociedade brasileira vinculados ao catolicismo conservador (VIEIRA, 2016, p. 25). Dessa forma, as pautas “imorais” e “subversivas” deveriam ser eliminadas de obras veiculadas para o grande público.

A partir dessas discussões, a Censura será trabalhada como a prática institucional de controle social que é sistematizada e empregada através do programa político de quem comanda o aparato estatal, mas sofre as pressões de várias coletividades da sociedade civil - que veem na burocracia censória um instrumento adequado para dar vazão às suas visões de mundo e materializar os seus projetos político-ideológicos. Quando se volta especialmente aos produtos culturais, a Censura tenta igualmente contribuir para a implementação de um tipo desejado de organismo social (VIEIRA, 2017).

Williams (2000, p. 10-11), ao formular uma definição de cultura que visualiza a constituição de “modos de vida global”, percebe a existência de “‘um sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social”. Para o autor, é por meio desse sistema de significações que a ordem social é “comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”. Não obstante, também constituem e são constituídas as “atividades artísticas e intelectuais” que abarcam a enorme diversidade de “práticas significativas” integrantes do processo sócio-histórico.

Entre 1946 e 1988, a Censura interferiu na cultura artística para impedir que, através desta, fossem representados projetos de modos de vida construídos por tudo o que foi considerado como subversivo, imoral, desordeiro, ultrajante, desrespeitoso. No caso da música, a prática de controle social buscou dismantelar, sobretudo, a difusão nos meios de comunicação de massa. A seguir, veremos algumas produções artísticas de Juca Chaves que, ao adentrarem os meios de comunicação e espaços públicos da sociedade brasileira, contribuíram para a irrupção de processos políticos, morais e judiciais.

Ao longo do capítulo, identificaremos, nos embates transcorridos, a consolidação de uma prática artística em dissensão às normas sociais alimentadas por interesses vinculados aos grupos dominantes do organismo brasileiro. Ainda que se tratasse de um momento histórico em que os órgãos de controle social encontravam-se fragilizados, os censores encarregados foram capazes empreender com rigidez normativas do Serviço de Censura de Diversões Públicas

(SCDP). Os aspectos estruturais da Censura serão constantemente retomados sempre que se fizer necessário. Antes de passar para essa etapa, entretanto, cabe conhecer melhor o artista o qual nos propusemos a analisar.

Juca Chaves: o lírico encontra o cômico

Não sei porquê espanto e o parecer incrível
de ver em mim um “poeta e um sonhador sensível”
e ao mesmo tempo ser “sarcástico e mordaz”...
De fato, o sou, e sou também ferino, mas
a todo aquele que, na sombra do dinheiro
disfarça muito mal, da podridão o cheiro
do que chamam... Viver (...)
(CHAVES, 1968, p. 44).

Jurandyr Czaczkes Chaves, conhecido como Juca Chaves, nasceu no Rio de Janeiro no final da década de 1930. Ainda criança, mudou-se com a família para São Paulo e lá viveu durante boa parte de sua vida, inclusive durante o recorte temporal delimitado para este trabalho. É filho de Josef Czaczkes, um judeu austríaco que abraçou o sobrenome para *Chaves* quando, fugindo da Primeira Guerra Mundial, migrou para a então capital brasileira com Clarita Wainstein, a filha de uma judia lituana (CHAVES, 1968, p. 17). Antes de conseguir sucesso na carreira musical, Jurandyr Chaves criou diversos poemas, sonetos e quadras abordando, sobretudo, os amores e desilusões da época de infância e juventude, quando estudava no Colégio Mackenzie (CHAVES, 1968)¹¹.

Com o tempo, os versos dividiram-se gradativamente entre produções românticas e produções humorísticas: a dialética escrita de Chaves desde então já apresentava um verniz artístico bicolor do qual trataremos melhor adiante. Na seara jornalística, trabalhou por alguns anos em publicações de *O Cruzeiro*, *Última Hora* e *Revista Augusta Chic* - esta fundada, ao lado de Lemos Brito e Ricardo Amaral, pelo próprio Chaves que era também cronista, pautando com bom humor o cotidiano da boêmia sociedade paulistana, com ênfase nos eventos da rua tradicional por onde o compositor deu importantes passos na carreira (CHAVES, 1968, p. 103).

¹¹Em *Eu, Baixo - Retrato* (1968), Chaves apresenta dezenas de versos por ele escritos desde a sua infância. A maior parte é dedicada a meninas por quem o músico diz ter sido apaixonado - os versos satíricos, com distintos destinatários (namoradas, sociedade, músicos), também têm peso considerável. Segundo o artista, os sonetos, entretanto, não foram suficientes para convencer a União Brasileira de Escritores a aceitá-lo entre seus membros, tampouco para encontrar editora disposta a publicá-los. Apenas os materiais satíricos apresentavam o tom mordaz incorporado pelo músico ao longo dos anos seguintes. A partir de tal contenda, o poeta e amigo Guilherme de Almeida incentivou Chaves a investir profissionalmente no ramo musical, e dar menos atenção à obra essencialmente poética.

Em se tratando de poesia, declarou ter sido inspirado especialmente por Álvares de Azevedo, pelos parnasianos Olavo Bilac, Paula Ney e pelo escritor Guilherme de Almeida, amigo que lhe prestou enorme apoio no início da carreira.

Já no universo musical propriamente dito, Noel Rosa, Almirante, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Catulo da Paixão Cearense e outros eram, pelo menino Jurandyr, admirados. Há, na trajetória de Chaves, relações cruciais com vertentes da música, principalmente no que concerne à música erudita. Desde cedo, o cantor estudou e se formou em regência musical erudita em São Paulo e, tendo professores como o maestro Guerra Peixe, chegou a tocar em concertos e a participar de organizações que encampam projetos de música clássica no Brasil.

Aos 16 anos iniciei meus estudos de música com Guerra Peixe, em minha opinião, com Villa-Lobos, os maiores músicos eruditos brasileiros. Descubro e amo profundamente a música erudita. Os russos são os meus preferidos. Discos de Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, Balakyriew, Borodin, Cuie Mussorwsky não saíam da minha vitrola. Com a vinda de Eleazar de Carvalho a São Paulo e de seus concertos sinfônicos no Teatro Cultura Artística, começo a trabalhar na Juventude Musical Brasileira, da qual, pelo próprio Eleazar, fui nomeado um dos delegados fundadores e Delegado por dois anos em São Paulo, título que me fez perder muitos amigos, pensando que fosse da polícia. Bernardo Federowsky, maestro que tinha acabado de chegar do Beckshire Music Center na América, inscreve-me na Academia Paulista de Música. Faço meus primeiros “quartetos” para cordas e flautas, mas sem grande significação estudo teoria com Osvaldo Lacerda, harmonia com Guerra Peixe (CHAVES, 1968, p. 41).

Com Guerra Peixe, Chaves estudou harmonia, contraponto e fuga. Foi por conta do maestro, na época diretor da Orquestra da Rádio Nacional, que a renomada cantora Leny Eversong¹² gravou uma música do garoto Jurandyr Chaves (CHAVES, 1968, p. 41). De acordo com o Chaves, *Águas de Saquarema* tornou-se a primeira composição do jovem artista a ser interpretada em rede nacional por uma voz conceituada. Na sequência, nomes como Agostinho dos Santos, Hebe Camargo e Joara Gonçalves também gravaram outras de suas letras. Embora tenha dado os passos iniciais, o cantor conta que teve de insistir muito para engrenar na carreira, já que havia muita desconfiança quanto a seu potencial artístico, tanto devido à sua voz, quanto em relação a suas letras.

Para vencer fui obrigado a fazer um lançamento espetaculoso. Foi duro, pois tive que vencer a barreira dos produtores de rádio e TV que são mais medíocres do que letra de Adelino Moreira¹³.

¹² Leny Eversong, nascida Hilda Soares, foi a cantora santista de voz potente que fez muito sucesso no cenário musical nacional e internacional entre 1940 e 1970, sendo considerada uma das rainhas do rádio do Brasil na época. Desde o início dos anos 2000, o pesquisador e produtor musical Rodrigo Faour tem se dedicado a recuperar a obra de Eversong, uma vez que esta é pouco lembrada dentro da música brasileira. Em 2020, ano de seu centenário, raras foram as homenagens rendidas à figura da artista (LENY EVERSONG).

¹³Adiante falaremos de Adelino Moreira, o cantor a quem Chaves se refere de modo agressivo.

[...] Não sou cantor e sim compositor, (prossegue) mas infelizmente, no Brasil só dão valor ao cantor e ninguém sabe quem é o compositor. Assim tive que me fazer cantor para divulgar minhas músicas [...] Peregrinei de diretor a diretor de rádio e TV até aos 21 anos de idade (EU..., 1960).

Paralelamente às muitas tentativas artísticas no final da década de 1950, mais precisamente em 1957, Juca Chaves foi bancário, jornalista (Diário de Notícias) e foi ainda dispensado do quartel, a contragosto de seu pai que não acreditava no possível êxito artístico do filho. Através de apresentações para amigos, pequenos recitais em teatros e contatos com ambientes culturais de São Paulo e Rio de Janeiro, a vida profissional gradativamente tornava-se mais consistente, o jovem continuava compondo e, aos poucos, apresentando-se em rádios e emissoras de TV (CHAVES, 1968, p. 80).

Em 1959, após ser ignorado por gravadoras que, como mencionado, não haviam sido convencidas do seu potencial vocal (a voz leve e anasalada não despertava muito interesse), chegou ao mercado fonográfico pela Chantecler¹⁴ com o disco goma laca (como eram chamados os de 78 RPM¹⁵) que continha os “sambas telecoteco”¹⁶ *Nós, os Gatos* e *Chapéu com Peninha Preta de Urubu*. Ambas as faixas tratavam-se de sátiras da “alta sociedade” paulistana.

Após considerável sucesso no certame, vieram outros discos em 78 RPM: *Por quem Sonha Ana Maria?/ Nasal Sensual*, uma modinha e um samba, além de *Presidente Bossa Nova/Tô Duro*, um samba e um choro, respectivamente. O primeiro marcou a estreia de Juca Chaves na gravadora RGE no início de 1960 (NICODEMUS & CIA, 1960) e registrou um de seus maiores sucessos: a música em homenagem à Ana Maria, amor de adolescência a quem o artista dedicou uma série de canções (CHAVES, 1968, p. 43). Também no primeiro semestre de 1960, Juca Chaves lançou, pela RGE, o seu primeiro disco *long-play*, ou seja, em 33 RPM: *As Duas Faces de Juca Chaves*. No primeiro lado do disco, o cantor-autor contou com o auxílio do Conjunto musical RGE, que contribuía em produções no estúdio da gravadora. Enquanto as

¹⁴A Chantecler foi uma gravadora nacional fundada em 1958 (VICENTE, 2017) da qual ainda trataremos com maior profundidade.

¹⁵Rotações por minuto.

¹⁶O samba telecoteco ou samba sincopado é um estilo musical próximo do samba-choro que possui melodias elaboradas, quebras rítmicas acentuadas e por vezes temáticas bem-humoradas. Um de seus grandes expoentes foi o músico mineiro Geraldo Teodoro Pereira. O samba telecoteco teve importância na constituição musical de João Gilberto e da geração da Bossa Nova: “Em depoimento publicado no livro “Um Certo Geraldo Pereira”, da escritora Alice Duarte Silva, João Gilberto afirmou: ‘o samba dele era leve e cheio de divisões rítmicas, isso sempre me chamou atenção. Ele não tinha consciência disso, mas foi um inovador na música popular brasileira na década de 1940’. No mesmo livro, o compositor Cyro de Souza observa que a batida da bossa nova de João Gilberto pode ser encontrada nas síncopes do samba de Geraldo Pereira, criado duas décadas antes” (GERALDO...).

faixas do outro lado tiveram o apoio da Orquestra de Câmara da RGE, sob a direção do maestro Henrique Simonetti (CHAVES, 1960)¹⁷.

O título e o próprio encarte explicitavam a dualidade que até hoje permeia a produção do artista. De um lado (onde o rosto altivo do músico tem ao fundo a cor azul, denotando ares de serenidade), o Juca de letras românticas e suaves arranjadas nas estruturas harmônicas da modinha, estilo herdado de Portugal e reconhecido como constituinte da gênese da música urbana brasileira - que desde o século XVIII “trazia a marca da melancolia e uma certa pretensão erudita na interpretação e nas letras, sobretudo na sua forma clássica [...] com inclinações para o lírico” (NAPOLITANO, 2002, p. 28). Por levar adiante um gênero entendido pelo artista como a “genuína música brasileira”, Chaves conta que chegou a ser tido como “reacionário” no campo musical (CHAVES, 1968). As críticas, como se pode ver, não foram suficientes para fazer com que ele desistisse do estilo. As modinhas do primeiro LP eram *Menina, Aquarela dos Sonhos, Musa Infiel, Por quem Sonha Ana Maria?!, O Tempo Passa e Meu Violão Morreu*. Todas carregadas de sentimentalismo e endereçadas a musas do compositor. Na outra capa do LP, com um vermelho escarlate, um sorriso resabiado e um olhar descompensado, o Juca das sátiras políticas e sociais arranjadas em ritmo de samba. Conforme afirmou no comentário fixado abaixo da imagem do então amigo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni: a face responsável por “infernizar os outros”, a exemplo do que fazia com o então presidente Juscelino Kubitschek na canção *Presidente Bossa Nova*, ou na crítica velada ao transporte público carioca de *Atraso e Solução*¹⁸.

Constavam também *Nasal Sensual, Violão No Ombro, Nós, os Gatos e Tô Duro*. A última, como o título indica, trata-se de uma sátira com a própria situação financeira do artista, condição (e postura) que anos mais tarde mudaria radicalmente, haja vista que Chaves passou a ter meios para adquirir e exibir onerosos bens de consumo. Com frequência ele também se mostrou afeito ao humor autodepreciativo e, além de satirizar a sua condição financeira precária, debochava do tamanho do nariz e da baixa estatura de seu corpo.

¹⁷ Henrique Simonetti foi um dos artistas que mais gravaram pelo selo RGE e esteve à frente da Orquestra de Câmara RGE e da Orquestra de Corda RGE, além do trabalho desenvolvido com a sua própria orquestra. Entre 1958 e 1965 produziu um disco de 78 RPM, um compacto duplo, dois LP's de 10' e dezessete LP's (PAIVA, 2010, p. 19).

¹⁸Essa peça unia relação amorosa e revolta com a situação dos trens no Rio de Janeiro: “Já meia hora atrasada. O que em ti é natural. Até parece querida, os nossos trens da Central - isso ainda acaba mal. Não brinques assim comigo, nesse seu vem ou não vem. Não faças de estação meu coração. Nem faças o teu de trem” (CHAVES, 1960).



Figura 1: Capa e contra-capa do LP *As Duas Faces de Juca Chaves*, 1960.

As sátiras estão dispostas no lado A, já as canções líricas, nas faixas do lado B. Juntas são a mistura do garoto Jurandyr Chaves, aluno de Guerra Peixe e leitor de Olavo Bilac e também jovem frequentador da noite paulistana e amante de Noel Rosa. Aliás, do Poeta da Vila, guardada às suas especificidades, Chaves também levaria “um humor que ri do próprio pranto, construindo situações inusitadas em uma visão de mundo para além do senso comum e de uma poesia ordinária” (ANDRADE, 2018, p. 34). Tornar-se-ia cancionista popular. Essa aptidão multifacetária, portanto, lhe permitiu conciliar o erudito e o popularesco - há de se considerar que no Brasil esses valores desde muito transpuseram seus limites convencionados para dar vida às mais variadas vertentes musicais, não sendo possível conceituá-los rigidamente (NAPOLITANO, 2002, p. 15) - e foi a fiadora do *ethos* “trovador moderno”, gradativamente associado à sua carreira, ao conjunto de elementos estéticos épicos presente nas canções e à própria adesão de Chaves à narrativa, que chegaria a utilizar um alaúde em suas apresentações.

Como explicar um artista que, em pleno século XX, se mostrava tributário das modinhas luso-brasileiras características de séculos anteriores? De que modo definir um cantor que moldava seu trabalho através de investidas líricas que pareciam buscar um amor romântico medieval e cantigas gozadoras de problemas sociopolíticos da atualidade brasileira? A resposta foi apresentada tanto pela imprensa da época, quanto pelo próprio artista: o menestrel. Em matéria do *Correio da Manhã*, intitulada *Há um menestrel na Rua Augusta*, o colunista Jorge Vivacqua ensinou a relação que haveria entre o jovem compositor e os cancionistas de outros tempos, destacando inclusive a atitude de levar o violão aos ombros, gesto repetido pelo compositor fluminense durante toda a carreira.

Existe real semelhança entre Juca Chaves, o tocador da Rua Augusta e aqueles trovadores medievais que andavam a dizer cantigas de amor, amigo e escárnio em feudos europeus, penetrando em castelos fortificados, por vezes com amor escondido por donzela encerrada em sua câmara e prometida a qualquer barão maior ainda. Qual os menestréis e trovadores dos dias de Ricardo Coração de Leão e Afonso Henrique, Juca Chaves anda por São Paulo com o violão nas costas a cantarolar o que lhe vai n'alma. Modinhas à antiga e sambas satíricos. Por isso, ele poderia ser chamado “trovador medieval bossa moderna” (VIVACQUA, 1960).

O menestrel, portanto, é a figura medieval desenvolvida das trovas de amor, bem como das críticas sociais, atacando inclusive o próprio rei e vivendo dentro da corte. O menestrel do Brasil, o menestrel da liberdade e o menestrel maldito. A insolência e o romantismo verificados no trabalho do sujeito de família judia conviveram com todas essas alcunhas e aos poucos fizeram (especialmente através da imprensa) delas a sua marca. Não obstante, como infere a nota da imprensa, Chaves foi se aproximando (ou sendo aproximado) de outro movimento de melodia suave, arranjos delicados e “sutileza interpretativa” que parecia evocar um novo modo de conceber a música no Brasil, a Bossa Nova (NAPOLITANO, 2002, p. 63). As canções no estilo de modinhas e sátiras, que deram a tônica à obra do cantor, foram de início comparadas ao incipiente grupo bossanovista aventado da zona sul do Rio de Janeiro.

A categorização do conjunto de elementos sonoros e estéticos da obra faz parte do exercício de compreensão do que representa o trabalho do músico. Quando há uma nova geração de artistas se consolidando no cenário público sob a égide de uma proposta que condensa valores, formatos, significados e aspirações, é comum que a empreitada receba uma definição conceitual. O termo, venha da crítica, dos próprios artistas, do público, ou da imprensa, norteia aspectos das análises que recairão, quer sobre os indivíduos pertencentes ao estilo emergente, quer sobre outros profissionais em destaque concomitante, e que não necessariamente compactuam ou reivindicam o movimento de seus pares.

Desse processo não esteve imune Jurandyr Chaves, que ascendeu à fama de modo paralelo a grupos canônicos da música nacional e teve, com esses, relações ambíguas. De acordo com Caetano Veloso, Chaves é “um cançonetista satírico que surgiu durante a bossa nova e, embora inicialmente confundido com ela, era o antibossanovista por excelência” (VELOSO, 1997, p. 52). Logo de início, a aparição de Chaves no mercado do disco o levou à seção Esquina Sonora, do impresso Correio da Manhã. Em nota, a produção de Juca Chaves foi de pronto associada a outro artista em ascensão.

Juca Chaves: Sangue novo na Chatecler. O jovem que aparece no clichê acima chama-se Juca Chaves. Estreou como compositor e intérprete num “78 Chatecler”, interpretando dois bonitos sambastelecoteco “Nós, os gatos” e “Chapéu de palha com

peninha preta”. Seu modo de cantar é algo semelhante ao do João Gilberto, melhor, manda a justiça que se diga (JUCA..., 1959).

Contudo, não foi apenas o Correio da Manhã quem apontou a semelhança musical entre os jovens artistas. A Revista Radiolândia, especializada em conteúdo musical, radiofônico e afins, assinalou que Chaves era “um intérprete à maneira de João Gilberto, sem lhe copiar o estilo, e um compositor que escreve sambas moderninhos, como quer a novíssima geração” (DISCOLÂNDIA, 1959, p. 39). Por fim, acrescentou o gosto pelos gêneros que demarcaram a identidade musical de Juca Chaves: “toca violão e, apesar de começar com dois telecotecos, é louco por modinhas”. Ao lado do texto, uma foto de perfil do rosto jovem do artista e seu violão, apresentavam a “cara” do intérprete ao público (DISCOLÂNDIA, 1959, p. 39).

Tendo Juca Chaves sido rejeitado por outras gravadoras antes do primeiro disco, em decorrência de sua voz, suspeitamos que as comparações com o ícone da Bossa Nova e o sucesso do movimento em si tenham favorecido o início de carreira do cantor de modinhas. Em diversas vezes Juca insistiu ter começado a trajetória profissional antes da Bossa Nova. Isso de fato aconteceu, mas o seu ingresso no mercado fonográfico se deu de modo ulterior ao despontar da geração musical em voga, uma vez que, em 1958, emerge aquela que é tida como a obra prólogo do movimento, o disco *Canção do amor demais*, com letras e arranjos de João Gilberto e Tom Jobim e a voz de Elizeth Cardoso (CARDOSO, 1958). Já em março de 1959, entra no circuito musical o canônico *Chega de Saudade*, disco de João Gilberto que conta com a contribuição de Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Ary Barroso, Dorival Caymmi e outros (GILBERTO, 1959). Abre-se, portanto, um parâmetro musical que, com toda a certeza, ajudou o músico fluminense a se estabelecer no mercado, a despeito das cobranças em razão do tipo vocal e harmonias que apresentava e, possivelmente, contribuiu para que lhe fosse creditada alguma confiança na produção, circulação e recepção dos primeiros discos ao final de 1959.

Tal interação dialética marcou, de fato, o início da carreira do cantor carioca a ponto de Chaves ser uma das grandes atrações do I Festival da Bossa Nova - junto com Carlos Lyra, Elza Soares, Alaíde Costa e Agostinho dos Santos - realizado em São Paulo no ano de 1960 (E. M., 1960, p. 5). Com base no que avaliou no início da década de 1960 o cronista José Maria do Prado, esse festival foi responsável por causar uma cisão entre os cantores da Bossa Nova à época (PRADO, 1960). O grupo de artistas do chamado I Festival era paulista, definido como “rebelde” por Prado e encabeçado pelo músico e compositor Carlos Lyra, mas havia também a turma veterana e “ortodoxa” de Ronaldo Bôscoli, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Sérgio

Ricardo, Nara Leão e outros. José Maria do Prado afirmava que por ter Juca Chaves, “rapaz de algum mérito e muita máscara”, negado que fizesse bossa nova, mas depois aceitado participar do festival de Lyra e companhia, a velha-guarda do gênero o viu como “oportunista” e, assim como definiu Veloso, “‘antibossanovista’ por excelência”. Dessa forma, explicou Bôscoli: “Queremos mostrar o oportunismo dêsse cidadão o cantor Juca Chaves, que pretende destruir um dos movimentos mais sadios: a bossa nova do samba”¹⁹.

Com o tempo, Juca Chaves recusou resolutamente a associação ao movimento bossanovista e as bandeiras da modinha e da sátira musical definiram o seu trabalho. O “antibossanovismo por excelência” realmente se confirmaria, tendo em vista que as temáticas abordadas por Chaves em suas músicas o levariam a circunstâncias profissionais muito distintas daquelas em que se dava a produção do grupo de Bôscoli. Ainda assim, a pecha até hoje lhe persegue e, vez ou outra, ele precisa responder sobre o seu envolvimento com a geração artística promotora do estilo²⁰. Por esse motivo, o termo voltará a ser identificado em fontes posteriores (matérias de jornal) com alguma relevância ao nosso trabalho.

A canção nacional na década de 1960

Em nível mais abrangente, o início de 1960 foi significativo para demarcar os rumos a serem tomados pela canção nacional. Segundo Napolitano (2002), está no período que vai de 1959 a 1968 um dos momentos substanciais na construção da moderna música popular brasileira. Diversos projetos culturais e ideológicos foram desenvolvidos a partir da concepção do “nacional-popular” que foi instrumentalizada com efetividade na música. Esse entendimento esteve em perfeita sintonia com os acontecimentos sociopolíticos vivenciados àquela altura, quando distintos projetos de país foram expostos e construídos. O fator que contribuiu para o contexto foi o redimensionamento concreto “do lugar social e do conceito de música popular”, essa que passou a ser vista enquanto emissora de novas propriedades, novos ideais e “mesmo incorporando o *mainstream*, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas (NAPOLITANO, 2002, p. 32).

¹⁹Em resposta ao chamado I Festival, a turma veterana anunciou o espetáculo “Noite do Amor, do sorriso e da flor” que ocorreria no mesmo dia e horário do primeiro. Na ocasião, Astrud Gilberto, ex-mulher de João Gilberto, estreou como cantora profissional. Com o tempo, a “velha-guarda” da Bossa Nova conseguiu se manter na memória coletiva como principal representante do movimento.

²⁰Sobre as explicações que ainda hoje o artista precisa dar em relação à bossa nova, ver a entrevista de Juca Chaves a Rogério Skylab no programa *Matador de Passarinho*, pelo Canal Brasil (CHAVES, 2014).

As assertivas anteriores, no entanto, não são suficientes para auxiliar a análise do que foi e como foi a sátira política musical de Chaves, o que ela significou e quais os seus objetivos materiais dentro do embate político. Julgamos ser preciso, então, refletir sobre os conflitos existentes entre variações da música popular brasileira: de um lado, o samba-exortação, reminiscência com ares juscelinistas do samba de exaltação desenvolvido desde o Estado Novo; de outro, a canção de oposição (ou sátira política e social). Ambas vinculadas às narrativas em torno de posicionamentos relacionados com a construção de Brasília, como demonstra Cabral da Costa (2013).

O primeiro continha os elementos ufanistas de uma “estética monumental” com referência às belezas naturais brasileiras, reiteração do projeto nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e o enfoque na percussividade do samba. Destacam-se Nelson Gonçalves, César Prates, Ataufo Alves, Trio de Ouro, Ari Lobo, Jorge Goulart, além de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (COSTA, 2013, p. 324). O segundo estilo, na direção contrária, apresentava-se como instrumento da crítica social e política amparada pelo humor. Era formado por três aspectos de construção musical: sátira política, paródias e canções ressignificadas. Em tal acepção, é possível afirmar que Chaves se aproximou da segunda forma, haja vista a verve humorística, ácida e de profundo acinte às autoridades.

O segundo bloco da polêmica é formado pelas canções de oposição (ou sátira política e social), com composições marcadas pelo bom humor, pela ironia e pela irreverência, criticando diferentes aspectos da sociedade, sem, contudo, estar ligadas diretamente a um projeto político definido (no que diferem da canção de protesto, de tom épico e sério, num misto de realismo e romantismo que caracterizou o engajamento político de esquerda). Dentre as canções de oposição, é preciso distinguir entre aquelas com nítido perfil satírico-político (recebendo, em consequência, a censura oficial, com a proibição da reprodução pública), as paródias de sucessos do momento e aquelas canções que foram compostas sobre outros temas, sendo depois apropriadas e politizadas pela charge de humor (COSTA, 2013, p. 324).

Conforme veremos neste trabalho, muitas sátiras políticas eram marchinhas de carnaval que sofreram processos censórios especialmente às vésperas dos eventos festivos, quando evidentemente o número de composições nesse estilo dava um salto. Na linha, de certo modo tênue, que delimita canção de oposição e a posterior canção de protesto, estava o projeto político inerente aos trabalhos de diferentes artistas da segunda vertente, pois “representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa” (CONTIER apud COSTA, 2013, p. 323). Apesar da concordância acerca da não utilização do conceito “música de protesto” para as canções satíricas do final da década de 1950, acreditamos ser possível verificar esboços de

propostas concretas para o futuro político em algumas canções de Juca Chaves, pois a sua obra satírica inicial é de oposição à cultura política hegemônica da época, e uma importante representação desse fato encontra-se nas três músicas que analisaremos a seguir.

Ademais, do lirismo harmônico típico da modinha, além das canções já citadas, surgiram outras renomadas, como *Por Letícia* (CHAVES, 1961), *Pequena marcha para um grande amor* (CHAVES, 1963), *A Cúmplice* (CHAVES, 1977) e outras tantas. A musicalidade de aparatos estilísticos que retomavam o período imperial, época das modinhas lusitanas trazidas pelos artistas europeus, não envolveu somente o romantismo empregado pelo jovem fluminense, haja vista sua capacidade de aveludar corrosivas críticas sociopolíticas, essas mais próximas de cantigas de escárnio e cantigas de maldizer.

Já explicamos alhures a maneira conforme o primeiro disco de Juca Chaves apresentou com precisão as duas naturezas de seu trabalho. Cabe então indicar que essa dualidade jamais foi por ele abandonada. Na busca pela faceta impetuosa que delimita o recorte do trabalho, a palavra Bossa Nova volta à baila. Antes dos impasses de denominação musical citados, o termo já havia sido usado por Chaves para nomear a sua primeira sátira musical de grande projeção. No alvo, estava o período modernizador do governo Juscelino Kubitschek.

Presidente Bossa Nova e o choque com os Anos Dourados

A canção *Presidente Bossa Nova* (CHAVES, 1960) foi uma das primeiras sátiras políticas de Juca Chaves a conseguir sucesso nacional nos anos 1950 e 1960, como também a conquistar os olhos da Censura. “Bossa nova mesmo é ser presidente/ Desta terra descoberta por Cabral/ Para tanto basta ser tão simplesmente/ Simpático, risonho, original” (CHAVES, 1960). A música ironizava o ambiente de robusto otimismo difundido sob as aspirações modernizadoras do presidente mineiro.

O Brasil passava por uma fase de efervescência política e socioeconômica com o planejamento governamental, da gestão de Juscelino Kubitschek, de fomento à industrialização nacional com o verniz modernizador característico do “Anos Dourados”. A construção de Brasília - o grande símbolo do Plano de Metas -, o incentivo ao mercado automobilístico, o aumento produtivo da Petrobrás, indicavam as expectativas positivas em torno do desenvolvimento produtivo nacional. Aquele que é definido como o governo “mais bem-sucedido da experiência democrática” brasileira (1945 - 1964) devido ao relativo sucesso

estabilizador dos empreendimentos modernizantes (MOREIRA, 2003, p.158), esteve também mergulhado em crises de tensionamento político, moral e econômico.

Definir Juscelino Kubitschek como “bossa nova” servia para ridicularizar a aparente normalidade hegemônica com a qual se encarava os desvios éticos e morais cometidos pelo chefe do “governo moderno” durante o pleito, já que nesse hegemônico as “formas de domínio e subordinação correspondem muito mais de perto aos processos normais da organização social e controle nas sociedades desenvolvidas do que as projeções mais familiares da ideia de uma classe dominante” (WILLIAMS, 1997, p 113). Logo, as contradições de classe e as incoerências das políticas de Estado são camufladas pelos holofotes direcionados às feitorias propagandeadas por lideranças políticas. Nos versos “Depois desfrutar da maravilha/ De ser o presidente do Brasil/ Voar da Velhacap pra Brasília/ Ver a alvorada e voar de volta ao Rio” (CHAVES, 1960), Chaves aponta que as posturas adotadas por Kubitschek são de alguém que utiliza o cargo para aproveitar indevidamente de seus inerentes privilégios, como o transporte aéreo exclusivo da “velhacap” (a velha capital, isto é, o Rio de Janeiro) à “novacap” (Brasília) financiado pelo dinheiro público. Essa e outras gozações partiam não apenas do jovem cantor, como de setores da imprensa e da oposição política, especialmente a União Democrática Nacional. As constantes viagens a bordo do avião *Viscount* fomentaram o apelido “Ícaro, o presidente voador” (COSTA, 2013, p. 311).

Na mesma toada, segue o cantor: “Voar, voar pra bem distante, até Versalhes onde duas mineirinhas valsinhas/ Dançam como debutante, interessante!” (CHAVES, 1960). Mais uma vez criticando a utilização de recursos presidenciais para fins supérfluos, como as viagens da família presidencial e, de forma objetiva, “as mineirinhas”, filhas de Juscelino em Versalhes. Completa a crítica: “Mandar parente a jato pro dentista, Almoçar com tenista campeão,/ Também poder ser um bom artista exclusivista/ Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão” (CHAVES, 1960). Além da alusão ao encontro de Juscelino com a tenista campeã de Wimbledon, Maria Esther Bueno (FILIPINI, 2017, p. 40), os versos ressaltam especificamente o nepotismo no ato de possibilitar a um familiar usar o aeromotor da presidência por irrelevâncias, além do favorecimento clientelista também presente nos meandros das relações de vossa excelência com o amigo, violonista e professor de música da filha, Dilermando Reis - nomeado Fiscal de Rendas do Estado da Guanabara em 1960 (MEDEIROS, 2009, p. 6). No encerramento, os dizeres que colocam em xeque a novidade de um governo que deu continuidade às antigas práticas irregulares da grande política brasileira: “Isto é viver como se

aprova/ É ser um presidente bossa nova/ Bossa nova, muito nova/ Nova mesmo, ultra nova!” (CHAVES, 1960).

Apesar da sátira ao político de Diamantina, Juca Chaves passava longe de estar alinhado à oposição liderada pela conservadora União Democrática Nacional (UDN), ao contrário dos críticos de Juscelino Kubitschek atuantes, por exemplo, na Revista Careta (COSTA, 2013). Além disso, em ocasiões posteriores, Chaves demonstrou ter por ele certo apreço, chegando a apontá-lo como o maior político brasileiro em atividade²¹. A posição política do jovem carioca ainda passaria por maturações que, conforme analisaremos a seguir, o colocariam à esquerda de Kubitschek, e não o contrário.

Segundo Juca Chaves, a canção *Presidente Bossa Nova* foi apresentada pessoalmente ao presidente após muita insistência do artista, que sofria boicote de assessores do estadista - sobretudo o senhor Geraldo Carneiro, a quem Chaves acusava de invejoso, por aquele ser também compositor (REVOLUÇÃO..., 1960) - , além de críticas da imprensa e restrições da Censura. A coluna Esquina Sonora do periódico Correio da Manhã, um dos maiores do Brasil à época²², assinada por Nicodemus e CIA e já citada no presente trabalho, realizava ponderações críticas às músicas em voga em rádios, canais de TV e no mercado fonográfico por conseguinte. O título Para Governo do Leitor exortava o público sobre o que deveria ser escutado, segundo os critérios de qualidade dos colunistas. As composições estavam dispostas nas seguintes categorias: “Você deve ouvir”; “Você pode ouvir”; “Ouça, se quiser e por fim”, “Ouça, mas quebre”. Em cada segmento, uma pequena ilustração lateral correspondente à ação sugerida (NICODEMUS & CIA, 1960, p. 4).

²¹ Meses após a repercussão de *Presidente Bossa Nova*, Juca Chaves envolveu-se em polêmicas derivadas da música *Caixinha, Obrigado!*. No período, em entrevista ao Jornal Última Hora, o cantor explicou que a áspera composição era, entre outras coisas, uma sátira da política brasileira e seus “homens públicos”, “ridículos”. Porém, abriu algumas exceções ao afirmar: “O presidente JK é o maior político brasileiro. No plano mundial temos um Fidel Castro.” O ocorrido revela a dúbia relação de Juca Chaves com o “presidente Bossa Nova”, ora motivo de pilhéria, ora personalidade admirável (JUCA..., 1960c).

²² O Correio da Manhã surgiu em 1901 fundado por Edmundo Bittencourt. Segundo Eduardo Zayat Chammas (2012), foi o matutino de maior circulação até o final da década de 1950, momento em que teve a sua tiragem superada pelo Jornal do Brasil. No início dos anos 1960 exibia uma postura pautada no conservadorismo liberal de evidente oposição ao trabalhismo, mantendo inclusive relações com a União Democrática Nacional, pilar partidário do conservadorismo no Brasil. Entretanto, em alguns eventos históricos da política nacional, o Correio conseguiu manter certa independência em relação à sigla, como no caso das defesas das posses de Vargas em 1951, da posse de Kubitschek em 1955 e até mesmo de João Goulart em 1961. Durante o governo Goulart, todavia, exerceu ferrenha oposição, lançando inclusive os famosos editoriais em favor do Golpe de Estado de 1964. Já em plena Ditadura, o Correio da Manhã adotaria posições dúbias, que iriam da contestação ao alinhamento com o regime. Para ver mais sobre o contundente apoio ao Golpe de 1964 e as posições heterogêneas verificadas na atuação da imprensa durante o período, que em muito se distanciam da monumentalizada narrativa de resistência unificada fomentada posteriormente pela própria instituição da sociedade civil, ver o trabalho de Chammas (2012).

A edição de 23 de janeiro de 1960 referiu-se mais uma vez a Juca Chaves, isso se deu em razão do espinafro sofrido por outra música que também escarnecia Kubitschek, a música *Vai Voando Nonô!*, de autoria de Gaúcho e J. Martins e gravação de Waldemar Roberto. Ao atribuir a negativa qualificação “Ouça, mas quebre”, a coluna enfatizou: “A música é um verdadeiro acinte ao bom senso”; e prosseguiu cobrando medidas governamentais contra a veiculação da obra, elaborando um paralelo com o samba de Juca Chaves: “Não sabemos porque não foi proibida pela censura, que achou acintosa a letra de Presidente Bossa Nova, de Juca Chaves, mas deixou passar em brancas nuvens essa”. E por fim transcrevia a letra “acintosa”: “Vai voando, Nonô/ Vai voando, Nonô/ A barba cresce/ Você não desce, Nonô/ Eu já não como/ Há mais de um ano, Nonô/ Eu vou virar cubano, Nonô” (NICODEMUS & CIA, 1960, p. 4)²³. O escrito de Gaúcho e J. Martins também ridicularizavam a vida aérea de Juscelino Kubitschek, mas acrescia a temática da fome em uma comparação com o regime cubano, um dos alvos primordiais da direita liberal-conservadora em tempos de Guerra Fria, quando se propagava com afinco o anticomunismo²⁴.

A intervenção censória reivindicada pelo jornal é importante para compreender o movimento editorial realizado dentro de muitas redações brasileiras das décadas de 1950 e 1960. A imprensa, enquanto força social ativa, constituída e constituinte de ideologias políticas e projetos societários, desde muito teve a sua participação legitimadora (ou contestadora) de ações de censura (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 260). Guiado por uma linha liberal, o Correio da Manhã, apesar de se colocar na oposição, defendeu a posse de Juscelino Kubitschek em 1955 e, mais tarde, também se colocou em favor de João Goulart quando da tentativa de golpe em 1961. O jornal mantinha também, com Juscelino Kubitschek, uma relação mais amena do que outros periódicos.

Em nossa pesquisa, encontramos outra publicação, da mesma coluna, datada de três meses depois, dessa vez apreciando em específico a música de Juca Chaves, que em abril de 1960 figurou outra vez em “Ouça, mas quebre”, sob as seguintes alegações:

Em matéria de idiotice musical, é a última a palavra. O troço pertence a um cantor (horível, fanhoso, desafinado) e compositor que atende pelo nome (ou pseudônimo, sabemos lá) de Juca Chaves. O samba foi gravado em disco pela RGE (pioneira no bagulhismo no Brasil) em 78 rotações e fala em presidente que voa da Velhacap pra Brasília e manda parente a jato pro dentista, que toma aulas de violão com Dilermano

²³ Não foram encontradas outras fontes que colaborassem com análise do processo de censura montado contra *Presidente Bossa Nova*. No acervo da hemeroteca digital, por exemplo, a matéria mencionada é uma das únicas que foram úteis no desenvolvimento da questão.

²⁴ Voltaremos a tratar do anticomunismo ao longo do trabalho, haja vista a sua relação com diversos desdobramentos materiais no cenário nacional e internacional da década de 1960.

etc etc. Tudo isso com um acompanhamento desafinadíssimo e uma voz que faria ressuscitar o próprio Noel Rosa que viria protestar contra essa profanação musical. Enfim, a letra do samba é uma verdadeira apologia aos desmandos do nosso presidente aviador. Quebre-o, antes mesmo de ouvi-lo. É um conselho de amigo (NICODEMUS & CIA, 1960, p. 5).

Na crítica, Nicodemus tentou sustentar o seu ponto de vista esvaziando as denúncias políticas salientadas pela música de Juca Chaves. Ao dizer que se trata de uma “apologia”, o colunista pretende desconfigurar a construção poética de escárnio, atribuindo-a o papel de peça de exaltação. Ademais, buscou desqualificar outros elementos, como o arranjo instrumental e (falta de) a afinação.

O público, porém, não seguiu a recomendação e deu retorno positivo ao compositor, como mostraram as pesquisas no mercado de discos. O samba telecoteco gravado em 78 RPM manteve ótima posição entre os Discos do Momento do Esquina Sonora no mês de maio, quando esteve na classificação dos dez discos mais vendidos da semana na pesquisa que o Correio da Manhã realizava em lojas de vendas de discos, como “a Eletro Musical (Copacabana), Eletro Som (Ipanema), Palácio da Música (Pça. Saenz Peña), Casa Garson, Musical Ramos (Ramos), Lojas Chuá, e Reis da Voz (Copacabana)” (NICODEMUS & CIA, 1960, p. 6).

Ainda examinando os questionários do Esquina Sonora, nota-se Chaves consolidando o sétimo lugar na “Bolsa de Valores da Música Popular” do mês de junho de 1960, inquérito de opinião do jornal Correio da Manhã em parceria com os Produtores Associados do Rio de Janeiro. A pesquisa trazia *Presidente Bossa Nova* com 61,6% de ótimo, 34,4% de bom, 9,4% de regular e apenas 7,9% de avaliação negativa - havia também 8,1 que diziam não conhecer a música (BOLSA..., 1960). Entre as canções mais bem colocadas estavam *Telecoteco n2*, *Menina Moça* e *Oração de Amor*.

Essa edição do Esquina Sonora também se destaca em nossa investigação por outro motivo: a descrição de um conflito entre um ouvinte e um radialista da época em razão do disco de Juca Chaves (OUTRA..., 1960). O episódio ajuda a entender a repercussão positiva alcançada pelo trabalho de Chaves em determinados momentos, a despeito das impressões e opiniões de alguns profissionais do ramo musical que viam com maus olhos o desenvolvimento de uma nova geração de artistas e, em especial, a obra que Juca Chaves gradualmente construía.

Uma vez já, aqui, comentamos reprovando a atitude pouco lisonjeira do sr. Fausto Guimarães em relação aos cantores da “bossa nova”. Voltamos a dizer que não somos adeptos desse gênero de música. Aceitamos qualquer ritmo desde que seja bom; [...]

Todavia o que o sr. Fausto Guimarães²⁵ vem fazendo em seu programa, na Rádio Mauá (pela manhã) é um verdadeiro “caso de polícia” O homenzinho investe-se nas condições de falar mal de quem quer que seja, numa atitude que só um Serviço de Censura surdo, como o nosso, poderia deixar passar em brancas nuvens (OUTRA..., 1960).

Chama a atenção a inversão de funções encaminhadas pelo episódio. A Coluna Esquina Sonora, que assinada por Nicodemus, encarregava-se de criticar obras musicais, em certos casos até com considerável hostilidade, e cobrava a ação da Censura contra as peças “acintosas”, nessa contenda invocou a polícia e o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) para incentivar a punição de um locutor desgostoso com a Bossa Nova. Não obstante, demonstrava incredulidade com o fato do profissional do rádio “falar mal de quem quer seja”. Ainda em nota, a coluna prossegue narrando:

Mas vamos ao fato: Uma ouvinte telefonou para o referido programa e solicitou a irradiação de um disco do cantor Juca Chaves. Fausto disse que simplesmente deixava de irradiar a referida gravação por não ser JC cantor. A ouvinte (indignada nessa altura dos acontecimentos) perguntou-lhe se JC não era cantor, por que gravava discos? Sem saída, FG retrucou dizendo que Juca Chaves era humorista. Que emissora é essa que entrega um microfone a um elemento cujo programa consta “apenas” da irradiação de discos de “afilhados”? (OUTRA..., 1960).

A indignação da coluna diante do ocorrido pode ser apenas uma revolta genuína em decorrência de um mau profissional que menospreza em público obras que não lhe agradam e leva isso adiante de forma autoritária. Entretanto, essa mudança de postura em relação a Juca Chaves coincide com os sucessivos bons resultados do artista nas avaliações populares elaboradas pela própria coluna²⁶, o que abre também a possibilidade de uma mudança pensada para contentar o seu público. O que estava posto é que Juca Chaves, chamado de “humorista” quando despontava no meio musical, enfrentou tal tentativa de deslegitimação, mas passou a conquistar adesão popular, a ponto de ouvintes entrarem em conflito com locutores pela reprodução de sua música. As maiores tensões ainda estavam por vir, já que a “surdez” do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) parecia longe de ser realidade.

²⁵ Através de outras edições do periódico notamos que já existia uma rixa entre Nicodemus e o *disk jockey* Fausto Guimarães. O colunista do Correio da Manhã contestava o fato do funcionário da Rádio Bandeirantes reverenciar cantores como Cauby Peixoto e menosprezar outros nomes da música brasileira.

²⁶ O disco *As Duas Faces de Juca Chaves* também esteve entre os mais vendidos na pesquisa da Coluna. É o que anuncia uma edição de maio de 1960, quando o LP garantiu o quinto lugar entre os discos de 33 RPM. O questionário foi realizado nas lojas Eletro Musical (Copacabana), Eletro Som (Ipanema), Palácio da Música (Pça. Saenz Peña), Casa Garson, Musical Ramos (Ramos), Lojas Chuá, e Reis da Voz (Copacabana). Outro elemento importante na página em questão é uma crítica ao radialista Guimarães em razão de sua predileção musical por Cauby Peixoto e de ataques proferidos contra João Gilberto (NICODEMUS & CIA, 1960, p. 6).

Isso se deu em meio ao turbulento panorama da segunda metade do século XX. De acordo com Moreira (2003), a série de eventos históricos consumada pelo fim do Estado Novo, o segundo governo de Vargas, o suicídio do gaúcho em 1954, a frustrada tentativa de Golpe Militar em 1955, a conquista do pleito presidencial por Juscelino Kubitschek em 1956, além das greves e revoltas desaguadas à direita e à esquerda no período (como veremos com mais ênfase), concatenou-se aos embates entre dois projetos: o nacionalista e o “entreguista”.

O primeiro grupo, inspirado na CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina da ONU) e catalisado pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), buscava certa margem de autonomia frente aos EUA para impulsionar o projeto de desenvolvimento industrial, calcado em certa perspectiva de reforma social. O segundo, apoiando-se nas fronteiras ideológicas definidas pela Escola Superior da Guerra (ESG) e no liberalismo econômico, destacava as vantagens comparativas da agricultura e a agenda de segurança defendida pelos EUA na Guerra Fria. Inimigos dos nacionalistas, foram por eles caricaturizados como “entreguistas” (porque desejavam “entregar” o país aos *yankees*). Neste contexto, a tentativa de autonomizar a ação internacional do Brasil acabou sendo percebida por Washington como algo inaceitável, especialmente após a Revolução Cubana (MOREIRA, 2003, p. 197).

As perspectivas ideológicas conflitantes, além de terem insuflado atritos crescentes nas mais diversas searas da sociedade brasileira, se fizeram presentes, como não poderia deixar de ser, nos palcos de diferentes espaços de arte/lazer da população. Esses dilemas, todavia, estiveram junto a aspirações modernizantes. As vertentes cênicas empregadas na música e nas artes cênicas, assim como outras formas de expressão, buscaram acompanhar a caminhada em direção ao “moderno”, ao “progresso”, embaladas pela modernização industrial. Uma crescente profissionalização e nacionalização²⁷ do ramo conseqüentemente estiveram no horizonte de nomes que construíam a cena dramática e musical no país desde, pelo menos, a década de 1940²⁸. Retomaremos essa discussão em capítulos seguintes e por hora, nos debruçaremos sobre a sátira de Chaves mais comentada e combatida de 1960.

²⁷ Cabe recordar que, em março de 1952, foi sancionada a Lei de Nº 1.565, conhecida por Lei “3X1”, que instituiu, às Companhias de Teatro do país, a obrigatoriedade de representação de, no mínimo, uma peça de autoria brasileira para cada três com autores de outras nacionalidades. Conforme o assinalado por Sábado Magaldi, em Panorama do Teatro Brasileiro, a ode à produção cênica “da casa”, sancionada pelo governo Vargas, já de pronto demonstrou o predomínio da dramaturgia estrangeira e o reduzido número de textos nacionais respeitados quer pelo público, quer pelos empresários do ramo artístico (MAGALDI, 2004, p. 300)

²⁸ A historiografia indica (FERNANDES, 2010; MAGALDI, 2004; GINSBURG; PATRIOTA, 2012) que o movimento arraigado à ideia de modernização do teatro brasileiro teve início em 1943 com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues sob a destacada direção de Zbigniew Marian Ziembinski, experiente encenador polonês que modificou a forma de conceber o teatro dramático no país. A peça de Rodrigues foi construída cenicamente, com insistentes ensaios, a partir de aprofundamentos psicológicos incomuns ao paradigma artístico de então. O predomínio das personagens planas da Comédia de Costume e do Teatro de Revista era, há muito, visto como retrógrado por diversos intelectuais, críticos de arte e demais formadores da opinião pública do período (ALMEIDA PRADO, 1988, p. 14). Para eles, a direção de Ziembinski salvou as artes da cena do lugar-comum e da superficialidade inerentes aos gêneros híbridos de comédia e música (2012). Faz-se pertinente elucidar como o

O desnudamento da moral em *Caixinha, Obrigado!*

Desde o início dos anos 1960, o Serviço de Censura passou a se preocupar mais com a difusão de obras artísticas em veículos de massa do que com as apresentações públicas em palcos do país ou reprodução em materiais prensados (VIEIRA, 2017). Dessa forma, a Censura poderia liberar uma obra para comercialização em disco, mas impedi-la de ser transmitida em cadeias de rádio e televisão. Se no teatro a Censura acompanhava a natureza, o envolvimento e a reação do público presente em peças e shows, o mesmo não era possível no caso dos ouvintes e telespectadores que, no espaço privado de suas casas, teriam contato com materiais artísticos considerados subversivos, imorais, incitadores da desordem pública. De acordo com Rafael Vieira (2017), na Ditadura Militar a Censura agiu com maior rigor em produções para televisão. Vieira discute a Censura não pelas práticas de admoestação de atos censórios deslocados, mas sim organismo de centralização do controle social pelo Estado, que culmina na criação de um Serviço de Censura, com ênfase nas Diversões Públicas.

Na canção de Juca Chaves *Caixinha, Obrigado!*²⁹ vemos outra composição sintomática das contradições políticas e morais do início da década de 1960. Nessa obra, o menestrel faz do violão uma roleta-russa, achincalhando diversas situações e personagens públicas da sociedade brasileira. Antes das condições materiais da política brasileira terem a ressignificado a ponto de figurar na imensa lista de canções censuradas de 1967 (como veremos adiante), ela já havia gerado problemas profissionais para Juca Chaves no momento histórico de seu lançamento. *Caixinha, Obrigado!* traz, já em sua denominação, a alusão ao lendário instrumento atrelado ao desvio verba pública: a caixinha, que ficou famosa, sobretudo, com ex-governador de São Paulo, Ademar de Barros, que, em sua casa, dispunha de uma caixa onde guardava o dinheiro extraviado (COTTA, 2008, p. 52). Vejamos, portanto, a letra da peça referida.

A mediocridade é um fato consumado
na sociedade onde o ar é depravado
marido rico, burguesão despreocupado
que foi casado com mulher burra mas bela

teatro nacional foi, aos poucos, tomando o rumo que recairia em um lugar cada vez mais visitado por distintos agentes da sociedade civil no contexto de busca pela identidade e independência sociocultural brasileiras. Estamos nos referindo, portanto, não apenas à acentuação do nacional nas temáticas abordadas no palco, mas ao desenvolvimento efetivo de uma dramaturgia brasileira. Isso se deu, substancialmente, devido à criação do Teatro de Arena em 1953.

²⁹ Chaves apresentou-a na TV e nas rádios antes de gravá-la. O primeiro lançamento em disco ocorreu em 78 RPM (CHAVES, 1960b).

o filho dela é político ou tarado
Caixinha, obrigado!

A situação do Brasil vai muito mal
Qualquer ladrão é patente nacional
Um policial, quase sempre, é uma ilusão
E a condução é artigo racionado
Porém, ladrão... Isso tem pra todo o lado!
Caixinha, obrigado!

O *rock'n'roll*, nesta terra é uma doença,
e o futebol, é o ganha pão da imprensa
vença ou não vença, o Brasil é o maioral
e até da bola, nós já temos general
que hoje é nome de estádio municipal
Caixinha, nacional!

A medicina está desacreditada
penicilina, já é coisa superada
tem curandeiro nesta terra pra chuchu
Rio de Janeiro tá pior que Tambaú
e de outro lado, onde está o delegado
Caixinha, obrigado!

Dramalhão, reunião de deputado
é palavrão que só sai pra todo lado
Se um deputado abre a boca, é um atentado
E a mãe de alguém é quem sofre toda vez
No fim do mês, cento e vinte de ordenado
Caixinha, obrigado!
(CHAVES, 1961).

Na gravação de 1960, disponível no youtube, a música de Chaves possui o vocal tenro (como o fez durante toda a carreira), mas pleno de inflexões cáusticas principalmente no final das palavras que marcam as rimas de cada verso. Acompanha arranjo musical do chamado quarteto de câmara³⁰ (flauta, violino, violoncelo e violão) regido e dirigido pelo maestro Henrique Simonetti, no ritmo de samba, estilo que historicamente lançou luz às questões sociais do país. Um ano depois, o compositor voltaria a gravá-la com produção mais refinada no disco *As Músicas Proibidas de Juca Chaves*.

No início são destacadas as possíveis regalias que a justiça empreendia no trato com “ladrões” mais abastados que desempenhavam cargos de “patente nacional”, trecho alusivo às forças armadas. A polícia, corporação incumbida de repreender quem incorrer por caminhos irregulares, quase sempre era “uma ilusão”, portanto conivente com os desvios de conduta de figuras de projeção pública. Como consequência, a “condução” era “artigo racionado”, uma

³⁰ Quando inicia sua trajetória no show solo de humor, Juca se desfaz do conjunto de apoio.

referência ao uso seletivo da condução coercitiva, artigo presente no Código de Processo Penal desde 1941 (BRASIL, 1941).

Sobravam agruras também ao ascendente *rock'n roll* nacional - que o artista pronuncia de forma abasileirada, “roquenról” - e à imprensa, alvo constante em decorrência da preferência dada, segundo o jovem menestrel, a pautas de menor relevância para sociedade brasileira, como o futebol (“O futebol é o ganha pão da imprensa”). A importância direcionada ao popular esporte, que vivia no Brasil um período de reconhecimento e glorificação devido à recém-conquistada Copa do Mundo³¹, incomodava Juca Chaves. Ainda sobre a cena futebolística, o músico menciona um estádio municipal batizado com o nome de um general (“Até da bola nós já temos general/ Que hoje é nome de estádio municipal”). O trecho diz respeito a Paulo Carvalho Machado que, por comandar a exitosa campanha da seleção brasileira no mundial da Suécia, recebeu a alcunha de Marechal da Vitória. Machado foi homenageado no batismo do Estádio Municipal de São Paulo, o Pacaembu. Segundo Chaves, Paulo Carvalho proibiu que a música fosse reproduzida na rádio da qual era proprietário³².

Outro aspecto abordado pelo crítico é o descrédito conferido à medicina brasileira (“A medicina está desacreditada”) por conta de uma defasagem técnica (“Penicilina já é coisa superada”) e da opção que a população fluminense fazia por sessões com curandeiros - a quem Juca implicitamente atribui a prática de charlatanismo - no intento de resolver problemas de saúde. A comparação com Tambaú guarda outra ironia, uma vez que se trata da cidade do interior de São Paulo onde Padre Donizetti Tavares de Lima se tornou nacionalmente conhecido por “prover de milagres” (JUNIOR, 2002). Assim, o humorista infere que a população do Rio de Janeiro, ainda capital da República, estava habituando-se a práticas supersticiosas, em sua visão, e demasiado corriqueiras sobretudo com grupos sociais populares no interior do país.³³

³¹ Em 29 de julho de 1958, a seleção brasileira de futebol conquistou o seu primeiro título da Copa do Mundo FIFA. O torneio ocorreu na Suécia.

³² Assim explicou o periódico carioca: “Caixinha, Obrigado está censurada apenas no Rio, de vez que em S. Paulo a medida foi suspensa, e apenas o Sr. Paulo Machado de Carvalho proibiu até a presença de Juca Chaves em suas emissoras de rádio e televisão, por se considerar ofendido na parte em que a música se refere ao general da vitória, apelido que ganhou depois de seu retorno da Suécia, onde chefiou a delegação brasileira de futebol, campeão do mundo” (JUCA..., 1960f). Em 1963, em entrevista ao Mundo Ilustrado, Chaves contaria: “O sr. Paulo Machado de Carvalho, tirano implacável das Unidas, que proíbe seus contratados de cantarem até em espetáculos filantrópicos, sem a sua autorização, sentiu-se atingido pela minha sátira ‘Caixinha, obrigado’ e, em represália, vedou a minha entrada em suas estações, chegando ao cúmulo de proibir que os meus discos fossem tocados” (MAIA, 1963).

³³ A alusão às práticas curandeiras também demonstra o descrédito (dosado de preconceito) conferido por Juca Chaves, sujeito que carrega a ótica da “cidade grande”, a tradições baseadas no sincretismo religioso de regiões interioranas do país. Na música, a referência ao curandeirismo de Tambaú (fé) em contraposição à medicina (ciência) sugere que a primeira é charlatanista e ineficaz, mas ganhava força devido à defasagem da segunda.

Como dissemos, a suave sonoridade é a estação onde embarca a jocosa e corrosiva crítica do músico não somente às falhas e incongruências de representantes políticos (“Se um deputado abre a boca é um atentado/ E a mãe de alguém é que sofre toda vez”), mas igualmente a certos valores morais burgueses, como expressa Wagner Cabral da Costa (2013, p. 327), ao investigar os caminhos da música popular e da charge no governo de Juscelino:

O sagaz e anônimo Espírito de Porco (comentarista político da Comédia infinita) observou que “compreende-se à vista da letra porque foi proibida: diz verdades e o ‘governo’ do nosso alegre JK não resiste à verdade”. A modinha contrasta a melodia idílica e a voz suave com a sátira feroz da indignação que assolava o país (“A mediocridade é um fato consumado/na sociedade onde o ar é depravado”), vituperando a moral burguesa, o futebol, médicos, políticos, policiais e militares, com cada estrofe fazendo gentil e sarcástica saudação à sacrossanta Caixinha (marca registradora da corrupção), obrigado!³⁴ (COSTA, 2013, p. 327).

Avistando inúmeros agentes do Estado e da sociedade civil, Chaves ridicularizou a maneira como as relações sociais de camadas da sociedade brasileira estavam dispostas e salientou o que via como hipócrita em um Brasil que vendia prosperidade. Ao não poupar substantivos, tampouco adjetivos, o cancionista também não foi poupado e recebeu a resposta dos responsáveis pelo zelo da ordem pública.

“Só os medíocres são atingidos”: quem proíbe a sátira?

Em 1960, Juca Chaves cantava “Vou mudar o meu destino, mudando de capital/ Viu, Juscelino!/ Também vou pra bananal” (CHAVES, 1960)³⁵. A letra satírica de *Mudança de Destino*, arranjada em samba, tematizava, entre outros aspectos, as transformações advindas da construção de Brasília. Como é sabido, com a inauguração da nova capital em 21 de abril de 1960, a dinâmica das instituições públicas no Rio de Janeiro foi bruscamente alterada. Garcia (2009) lembra que, nesse processo, os três poderes foram logo instalados no Planalto Central.

³⁴ No disco Juca Chaves em Portugal (Ao Vivo), de 1967, entretanto, Chaves explica à plateia lusitana que a expressão era usada comumente por garçons de bares e outros estabelecimentos comerciais brasileiros no momento do recebimento de uma gorjeta. Tratava-se de um agradecimento relacionado ao dinheiro extra adquirido.

³⁵ Trata-se do samba que satirizava a marcha para o interior do país atrelada à mudança da capital federal para Brasília: “Vou mudar o meu destino, mudando de capital/Viu, Juscelino!/Também vou pra bananal”; os versos faziam referência à Ilha do Bananal, região do então estado de Goiás (hoje estado do Tocantins) onde Juscelino Kubitschek pretendia construir um balneário que serviria como espaço de lazer à população da nova capital. Já as estrofes seguintes denunciavam a relação de compadrio em cartórios brasileiros e no fisco do Estado, citando inclusive Israel Pinheiro, figura ligada ao presidente Juscelino Kubitschek, ex-governador de Minas Gerais, participante importante na construção da capital e primeiro prefeito desta: “Vou pedir ao presidente pra pedir ao conselheiro, pedir pro Israel Pinheiro um cartório de presente! (...) Sendo amigo dedicado do ministro da fazenda, pretendo ser nomeado fiscal de imposto de renda!” (CHAVES, 1960c).

Outros órgãos federais, porém, seguiram no Rio de Janeiro até que houvesse estrutura para realizar a transferência. Foi o caso do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que permaneceu na antiga capital em vista de um acordo entre Armando Falcão, ministro da Justiça do governo de Juscelino Kubitschek, e José Sette Câmara, nomeado o primeiro governador da Guanabara. Segundo Garcia (2009, p. 39), “esse acordo estabelecia que o Estado da Guanabara ‘executaria os serviços que a União, de pronto, não pudesse transferir para Brasília e até que aí fossem estabelecidos’”. A decisão permaneceu inalterada durante a gestão de Jânio Quadros e boa parte do mandato de João Goulart.

Nesse enlace, a criação do citado Estado da Guanabara também foi acontecimento *sui generis*. A própria Constituição de 1946 garantia que, quando ocorresse a mudança da capital para o interior do país, a cidade do Rio de Janeiro tornar-se-ia estado autônomo (MOTTA, 2001, p. 21). Não à toa, considerável parte da burocracia estatal persistiu centrada na localidade.

Transformada em cidade-estado, sem municípios - portanto, um ente federativo muito especial - a Guanabara conservou a maior parte das funções de principal centro político do país, tornando-se o que se pode chamar de estado-capital. Desse modo, se em termos legais a transferência da capital se deu em 1960, o processo de esvaziamento de alguns signos da capitalidade da cidade do Rio de Janeiro só iria ocorrer dez anos depois, acompanhado, como não podia deixar de ser, de um efetivo investimento em dotar Brasília, capital de direito, dos atributos e das atribuições de uma capital de fato (MOTTA, 2001, p. 21).

Elucidar esse panorama se faz necessário em razão das nuances averiguadas no processo social pelo qual se deram os problemas entre a Censura e Juca Chaves. Os entraves apresentados pelos órgãos de controle são identificados em diversas regiões, mas há uma notória vantagem à estrutura censória de São Paulo e ao aparato do Rio de Janeiro, transformado em Estado da Guanabara. Portanto, quando nos referirmos à Censura nessa região, o ato dirá respeito à sede do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que, por determinantes materiais e políticos, veremos adiante, não era capaz de desenvolver ações unitárias de censura. Para examinar os responsáveis por executar as diretrizes dessa política censória e os mecanismos utilizados por Juca Chaves para com ela lidar, voltaremos à *Caixinha, Obrigado!*

Composta em 1959, *Caixinha, Obrigado!* foi proibida pela Censura do Rio de Janeiro e de São Paulo, um ano depois. O caso insuflou uma batalha judicial entre Juca e o Estado pela liberação da obra. A peleja, iniciada no meio do ano, foi tema de reportagens do Último Hora³⁶,

³⁶ Antigo local de trabalho de Juca Chaves, o Última Hora notabilizou-se por defender correntes políticas partidárias de economia fechada e de princípios nacionalistas, a exemplo sobretudo do varguismo, desde a sua criação em 1950, quando o próprio Vargas concedeu empréstimo financeiro para que Samuel Wainer levasse adiante a empresa. Até onde essa pesquisa pôde adentrar, o compositor de modinhas e o periódico mantiveram

onde se encontram diversas declarações do artista carioca. *Juca Chaves e a Música Proibida: só os medíocres são atingidos* estampou a segunda página do periódico carioca em 29 de julho de 1960. Na entrevista, o músico contava sobre a surpresa com a censura, ao passo em que expressava também o alívio com a recente liberação.

A proibição, pela censura, de minha música “Caixinha Obrigado”, foi uma grande surpresa para mim. Menos mal que ela tenha sido liberada e, já na próxima segunda-feira, gravarei a melodia que espero venha a alcançar êxito, pela sua atualidade – declarou a UH o jovem cantor Juca Chaves, autor e intérprete da até há pouca proibida canção (JUCA..., 1960d, p. 2).

Pela entrevista, percebemos que a canção ainda não havia sido gravada, o que indica a censura prévia da canção, prevista em lei. A disputa pela veiculação da composição por radiofonia ou canal televisivo, no entanto, estava só começando. No mês de setembro, o Jornal do Brasil destacou: *Serviço de Censura proíbe que Rádio e TV divulguem samba Caixinha, obrigado!*. A matéria ressaltou semelhante processo de censura ocorrido em São Paulo, mas vencido pelo cantor após impetração de um mandado de segurança, sendo preciso apenas retirar da letra o nome de Conceição Costa Neves³⁷, deputada pelo Partido Social Democrático, o PSD de Kubitschek (SERVIÇO..., 1960, p. 9). Além de propagandear os importantes coquetéis promocionais de trabalho que em breve Chaves ofereceria à crítica paulista (no Viaduto do Chá) e à crítica carioca (na areia da praia do Posto Dois)³⁸, o texto apontava a ação como

uma relação amistosa na década de 1960, ao contrário do que aconteceria com outros veículos de imprensa (CHAMMAS, 2012).

³⁷ O cantor citou a deputada como promotora de palavrões, porém, precisou retirar o nome para cumprir exigência da Censura de São Paulo. Contudo, como veremos à frente, alguns anos mais tarde, Maria da Conceição da Costa Neves seria a grande entusiasta da campanha contra o palavrão e obscenidade no teatro brasileiro, de modo que seu rosto seria lembrado pela classe artística como grande adversária da liberdade cênica. Sobre a utilização de palavrões, foram encontrados dois artigos da imprensa escrita que corroboram a referência feita por Juca Chaves, o primeiro trata-se de uma crise política, no legislativo paulista, na qual Neves tem participação: “Quando o sr. Ademar de Barros chegou ao apartamento citado, onde a aparelhagem de escuta e gravação estava, montada num armário embutido improvisado no quarto, o prefeito mostrou-se profundamente aborrecido, apontando seus adversários políticos como responsáveis por tal irregularidade. *A deputada Conceição Costa Neves* chegou a usar *palavras de baixo calão* ao apontar o governador do Estado como implicado no fato” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1958 - grifos nossos). Houve também outra ocasião em que foi noticiada a intervenção de “baixo calão” de Neves em resposta a ofensas que ela teria sofrido na assembleia legislativa de São Paulo: “Ciro Albuquerque, líder da bancada do PSP na Assembleia Legislativa foi o primeiro orador a condenar, em sessão ordinária, os ataques de Paulo Duarte à Deputada *Conceição da Costa Neves*. Os outros foram: Leal da Costa Neves, em nome do PSD, Fernando Mauro do PDC, Miguel Jorge Nicolau, líder do PTB, Miguel Jorge Nicolau e Araipe Serpa, líder do PTN. Não tendo comparecido a um programa de televisão onde havia sido convidado para fazer perguntas à *Conceição*, Paulo Duarte foi por ela xingado em baixo calão. No dia seguinte, o jornalista respondeu com um artigo em seção livre por vários jornais, definindo violentamente o caráter e o comportamento social da deputada. A linguagem usada por Paulo Duarte no artigo foi de alto calão”.

³⁸ Os coquetéis foram de grande importância para que o jovem artista conseguisse a atenção da imprensa especializada. Fugindo às regras de etiqueta da época, Juca Chaves realizou eventos promocionais em locais públicos não convencionais e com um certo apelo cômico. As iniciativas eram vistas enquanto expressão da excentricidade do autor que, à época, já se popularizava por apresentar-se descalço e sentado ao chão nas emissoras

consequência da atitude do Diretor do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Rio de Janeiro, Pedro Chediak que, para o ato, baseou-se no decreto 2.493 (BRASIL, 1946).

De acordo com Beatriz Kushnir (2004), o nome de Pedro José Chediak consta em documentos oficiais como o último chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Rio de Janeiro enquanto Distrito Federal e angariou fama consequente de suas posições arbitrárias acerca do ramo artístico. A portaria n° 005, que proibia o *striptease* em todo território nacional, é produto de sua gestão - a medida foi anulada no início da Ditadura Militar por seu substituto no Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), Romero Lago, que instituiu “a distância de cinco metros na câmera a possibilidade de nu nas telas” (KUSHNIR, 2004, p. 180).

Chediak tornou-se adversário combatido por Chaves não somente no campo judicial, mas também nas entrevistas histriônicas que o artista concedia aos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, a ponto de acusar o censor de “sofismo” (JUCA..., 1960c, p. 2) e afirmar que tal medida se deu em razão da incapacidade de compreensão de seus inimigos, que seriam inaptos ao reconhecimento da “profundidade da obra” (CENSURA..., 1960). A argumentação de Chaves é encontrada também em edição do jornal Diário Carioca, onde fica explícita a posição de investida contra censores e figuras da sociedade supostamente afetadas pela letra da canção.

Protestando contra o ato da censura, que impediu a execução de “Caixinha, obrigado”, música de sua autoria, o ameno cantor Juca Chaves disse ontem ao DC que tal proibição foi imposta ao Serviço de Censura por inimigos seus que não entenderam a profundidade do texto de sua obra. Alegou o cantor (e provou cantarolando trechos de sua peça) que Caixinha não ofende ninguém e, se alguém se sentiu desprestigiado pelos seus termos, é porque “a carapuça lhe serviu” e que nem por isso deixará de cantá-la, mesmo impedido pelo SCDP. [...] Depois de investir contra o chefe do Serviço de Censura e Divertimentos Públicos, sr. Pedro José Chediak, que proibiu a execução de sua música, disse Juca Chaves que essa medida foi inspirada por Marino Pinto, que, por ser um compositor menor, teve medo de ser ofuscado por seu êxito (CENSURA..., 1960).

Marino Pinto, a quem Chaves profere repetidos impropérios, é outro personagem importante do caso, como veremos a seguir. Em outubro do mesmo ano, Chaves concedeu uma entrevista a diversos veículos de imprensa carioca onde tratou, entre outros temas, da proibição de sua música. Dos artigos jornalísticos da ocasião, chamam a atenção novamente as publicações de correspondentes do Diário Carioca, do Última Hora e do Jornal do Brasil, haja

de TV, sendo o uso obrigatório do *smoking* nessas ocasiões, contraposto pela informalidade da performance artística.

vista, em todas as matérias, a difusão de análises do próprio artista admoestado e a maneira elucidativa como foram apresentados os trâmites censórios.

Juca Chaves vai lutar para liberar samba dizendo que foi censurado por inveja foi a chamada do Jornal do Brasil (JUCA..., 1960f, p. 2). O título intencionalmente polêmico trazia a passagem da sarcástica resposta de Chaves ao empenho censurador dos órgãos de controle de conteúdo artístico. O poderoso Jornal do Brasil³⁹, no que pode ser avaliado como uma tentativa de aumentar a tensão política do caso, ainda registrou o fato de Chaves ter alegado que a música havia sido inclusive mostrada ao vice-presidente, João Goulart - tendo este expressado gosto pelo trabalho. No texto em voga, a declaração de Pedro Chediak justificava as razões da censura: a música era ofensiva “a patentes do Exército e figuras da sociedade” (JUCA..., 1960f, p. 2). O compositor afirmou novamente que a censura se tratava de uma arbitrariedade resultante da inveja de outro censor, o senhor Marino Pinto, “pois ele também é compositor, e não quer ver os colegas fazerem sucesso, como sucedeu com ele” (JUCA..., 1960f, p. 2).

Faz-se importante esmiuçar brevemente o citado censor. A irreverência na passagem revela a contradição latente da função desempenhada pelo letrista Marino do Espírito Santo Pinto, conforme indica André Câmara (2017). Marino Pinto foi músico e compositor de sambas populares, tendo realizado parcerias com os amigos Tom Jobim, Carlos Lyra, Dorival Caymmi e outros grandes nomes da música brasileira. O artista era getulista convicto e em 1950 foi responsável, junto a Haroldo Lobo, pela composição de *Retrato do Velho*, famosa música de exaltação da volta de Vargas à presidência da república, gravada por Francisco Alves (CÂMARA, 2017, p. 13). Tempos depois, criou *Deixa o velho trabalhar*, ao lado de Paulo Soledade, música gravada por Linda Baptista, reconhecida também pelo varguismo. Segundo Câmara, outra incursão de Marino Pinto que conciliou música e política partidária, aconteceu quando este elaborou o *jingle* político do PSD nos anos 1950 e o *jingle Espada de Ouro* da campanha do marechal Lott, apoiado por Juscelino Kubitschek, à Presidência da República, em 1960. Na censura ao trabalho de Juca Chaves, realizada por Marino Pinto, temos, portanto, a ação de um autor de músicas de exaltação de figuras políticas contra um cancionista opositor que dá vazão a críticas sociopolíticas.

Em 1951, Getúlio Vargas retribuiu a marchinha de Marino Pinto (*Retrato do Velho*) concedendo a este o cargo na Censura - tratava-se do Serviço de Censura de Diversões Públicas

³⁹ O Jornal do Brasil foi criado em 1891 por nomes como o do escritor Rodrigo Epitáfio de Souza Dantas. Na segunda metade da década de 1950, o periódico passou por uma reforma modernizante e ampliou a sua tiragem, tornando-se o líder de vendas no mercado impresso do país (CHAMMAS, 2012).

(SCDP) instância subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Posteriormente, Pinto se tornou censor estadual, quando da criação do Estado da Guanabara. De acordo com os relatos de parceiros musicais, havia aqueles que não estavam cientes da função exercida pelo colega - é o que contou Carlos Lyra: “não, eu nunca soube disso (...) Acho que era uma coisa bem burocrática. Marino era uma pessoa muito doce (...) incapaz de censurar alguém” (LYRA apud CÂMARA, 2017, p. 172). Enquanto outros relativizaram o papel do compositor e lhe atribuíram posições amenas no tratamento das produções artísticas, o escritor Rubem Braga afirmou que o amigo cumpria “da maneira mais simpática possível, as sempre antipáticas funções de censor de teatro e cinema do DFSP” (BRAGA apud CÂMARA, 2017, p. 171).

Conquanto, a censura a Juca Chaves mostra que nem sempre o compositor-censor agiu com tamanha simpatia. Conforme explicitado, a música sofreu represálias mais lancinantes no Rio de Janeiro, cidade onde Marino Pinto atuava, do que em São Paulo. Não obstante, na gestão do parceiro de Lyra, foram censuradas também marchinhas de carnaval. Partiu dele a avaliação de que *Cacareco é nosso* fosse proibida⁴⁰. O curioso é, como bem explica Câmara, o fato de que Pinto fazia parte do rol de compositores de marchinhas no Brasil - fato que causa estranheza no estudo acerca de sua trajetória musical. No caso de *Cacareco é nosso* - música composta para a pseudo-campanha à Câmara de São Paulo do rinoceronte fêmea -, a censura, porém, foi resultado da crítica política à campanha de Jânio Quadros, apoiado pela UDN, mais objetivamente do símbolo da campanha: a vassoura, satirizada na letra (CÂMARA, 2017, p. 170).

No início dos anos 1960, a Censura era descentralizada⁴¹ e nem sempre se fazia valer previamente, uma vez que havia casos em que primeiro os censores permitiam o lançamento

⁴⁰ Cacareco, rinoceronte fêmea de 900 quilos, residente no Zoológico de São Paulo, teve o nome lançado às eleições municipais de 1959 pelo jornalista Itaborahy Martins, que atuava no jornal O Estado de S. Paulo. Segundo Eduardo Rocha, a candidatura era um protesto em razão do “baixo nível dos outros 450 concorrentes”. Em um período em que os votantes brasileiros escreviam o nome de seus candidatos em cédulas de papel, estima-se que a hipopótamo tenha recebido em torno de 100.000 votos, tornando-se, ainda de acordo com Rocha, “um dos mais famosos casos de voto de protesto ou voto nulo da história” (ROCHA, 2010, p. 45).

⁴¹ Segundo Vieira (2017), a efetiva descentralização aconteceu principalmente com o Decreto 50. 518 de 02 de maio de 1961, aprovado na presidência de Jânio Quadros. O documento concedia aos estados da federação o poder para julgar as obras categorizadas na esfera das diversões públicas. O Estado, com essa mudança, buscava diminuir os gastos da União com os serviços censórios, transferindo-os a Censuras (ou correspondentes) estaduais. Ao mesmo tempo, tornava-se possível garantir a vigência de organismos de controle das produções públicas em localidades que o governo não tinha condições de alcançar através de suas próprias forças. A norma surgia como resposta, segundo Garcia, à ameaça representada pela importação de filmes sem a devida tributação. Com o decreto, as autoridades policiais de cada estado, que já realizavam o trabalho na censura, ficavam incumbidas de exigir a documentação necessária e recolher as taxas sobre filmes importados.

de uma obra para somente depois proibi-la. Segundo o próprio Marino Pinto, era uma tática utilizada para evitar que trechos de letras censuradas fossem modificados durante as gravações (CÂMARA, 2017). Outra ferramenta usual no intuito de driblar a Censura era simplesmente não apresentar as letras aos órgãos locais de controle cultural, manobra facilitada pela falta de estrutura e ausência de número adequado de funcionários para dar conta do trabalho. A edição de fevereiro de 1961 do periódico carioca *O Jornal* abordou esse imbróglio na matéria *Compositores não querem nada com a Censura: 50 por cento das músicas são clandestinas* que analisou o ritmo de trabalho do serviço de censura carioca às vésperas do Carnaval:

Os compositores cariocas estão fugindo do Serviço de Censura: das 600 letras para o Carnaval, apenas 67 foram examinadas até agora, admitindo-se que foram editadas e gravadas clandestinamente cerca de 50 por cento das que o público já tem conhecimento. [...]O sr. Ladim, assistente do Chefe do Serviço de Censura, esclarece que desde julho as músicas de Carnaval começaram a dar entrada e que é muito difícil destacá-las das demais pois não há qualquer indicação quanto ao aproveitamento. Duas, porém, não foram aprovadas: “O Doutor é quem vai” e “Conta de Mentiroso” (COMPOSITORES..., 1961, p. 10).

Segundo *O Jornal*, a primeira música seria lançada no Carnaval e teve a censura expedida após uma denúncia, já que a canção podia ser ouvida nas estações de rádio sem ter passado pelo crivo censório. Já *Conta de Mentiroso*, foi vetada integralmente logo após a sua apreciação pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), pois dizia “Portugal vai à guerra num cavalo de pau”, portanto, “Não era política, mas foi considerada ‘danosa’ para os laços de amizade luso-brasileiros” (COMPOSITORES..., 1961, p. 10). É patente o acordo do jornal com as reclamações do serviço de censura, haja vista que não há sequer o depoimento de um dos artistas censurados, apenas a versão de um censor. Na mesma matéria, Juca Chaves é citado em decorrência de *Brasil Já Vai à Guerra*, canção que também teria chegado ao público sem a anuência do Serviço de Censura.

Landim atribuiu a querela ao aumento das produções em razão da temporada de festas carnavalescas, quando as marchinhas estavam sendo difundidas por todo o estado. Apontou também que havia ocorrido um salto de produções entre 1960 e 1961: de 200 para 600 músicas lançadas, devido ao aparecimento de novas gravadoras e novos cantores, uma vez que, de acordo com o censor, “os humoristas de rádio e TV” estavam “tomando conta do carnaval” (COMPOSITORES..., 1961, p. 10). Embora a narrativa de Landim seja plausível, em vista do vívido ascenso do mercado fonográfico, conforme veremos no segundo capítulo, falta à declaração um elemento central: a estrutura das atividades e a censura. O cenário em voga foi marcado pela ausência de condições materiais do aparato censório para lidar com a fiscalização

das obras artísticas, sobretudo produções musicais nas proximidades de um período de festejos com enormes proporções.

Segundo Vieira (2017), de 1946 a 1964 a Censura Federal se caracterizou “pela diminuta capacidade de fazer valer suas medidas”, já que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) “não tinha força política para impor um controle racionalizado a nível nacional” - isso se devia à inexistência de um arranjo institucional centralizado com a finalidade de controlar as produções artísticas no Brasil. Ainda de acordo com Vieira (2017), uma das explicações para esse enlace era a diversidade de grupos sociais dispostos e capacitados a promover a censura das manifestações culturais em todo o país. Nesse rol de defensores da ordem havia ações “da Igreja e de grupos conservadores católicos, de lideranças locais, de empresários da área de diversões públicas, de jornalistas e intelectuais, de autoridades públicas em geral, como juízes de menores e militares” (VIEIRA, 2017, p. 29).

Ademais, durante muito tempo, a delegação do ato de censura foi usada pelo Governo Federal como barganha política com os governos estaduais e conchavos políticos locais, uma vez que os processos censórios poderiam desembocar em penalidades como a cobrança de taxas, ou apenas fornecer poder legal para restringir as produções indesejadas (VIEIRA, 2017, p. 29). Esse *modus operandi* permitia ao Estado economizar recursos, ao passo que propiciava a existência de iniciativas censórias em todo o território nacional - era a única saída à União, sendo esta era incapaz de arcar com os encargos de uma Censura amplamente articulada. Novamente, Vieira ressalta que esse jogo desorganizado de influências foi responsável por confusões, bem como por longas disputas em torno da liberação de materiais artísticos (VIEIRA, 2017, p. 30).

As querelas de Juca Chaves com a Censura são alguns desses casos em que a luta pela liberação da obra se deu de forma longínqua e dispendiosa, mas com enorme rigidez e tons diferentes conforme a localidade. Dentro desse cenário está o fato de que uma produção poderia ser liberada em um estado e proibida em outro. Voltando a 1960, isso fica nítido quando *Caixinha, Obrigado!*, em São Paulo, teve a sua liberação acatada com o mandado de segurança impetrado contra a Divisão de Difusão, órgão que à época tomava frente em assuntos referentes às diversões públicas - semelhante ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) no Rio de Janeiro. O segundo, porém, havia conseguido manter suspensa a irradiação e reprodução da música em rádio e TV, demonstrando a falta de coesão organizativa da Censura.

O censor Marino estava, portanto, agindo de acordo com as diretrizes norteadoras da função desempenhada. Não cabe afirmar que se tratava de um censor ponderado ou mais rígido,

era sim alguém inserido em uma estrutura censória que, apesar de suas debilidades, correspondia a objetivos políticos de contenção ideológica e cultural, fosse pelo que pregava a Constituição de 1946, ou simplesmente devido a alianças locais. Entretanto, a carreira de Juca Chaves nos traz, como vimos, outra dimensão das relações em curso entre grupos sociais com aspirações censórias e sujeitos históricos censurados, trata-se do revide público enquanto arma política.

Quando Juca Chaves ironiza os atos dos censores, ele está motejando o que eles representam. Lançar tais comentários à esfera pública⁴², não era despropositado. As respostas ruidosas desferidas a Pedro Chediak e a resposta irreverente a Marino Pinto fazem parte da postura de afronta à Censura - enquanto prática de controle social encabeçada por homens, órgãos e entidades - que Juca Chaves reafirmou em grande parte de sua carreira. Os impropérios “invejoso”, “mediócras”, “sofista”, “inaptos” e demais, assim como as invertidas sarcásticas em coletivas à imprensa, tiveram uma função. Mais do que expressar publicamente o seu descontentamento, as declarações do cantor podem ser vistas como elementos de uma estratégia política na qual o escarnecimento serve à deslegitimação pública do processo de censura e autopromoção artística, vituperando-o para evidenciar o inerente disparate que haveria na proibição de uma crítica humorística às hipocrisias da sociedade civil e dos agentes do Estado - e, claro, para que os discos, os shows, as veiculações em rádio e TV, não fossem proibidos, o que acarretaria em prejuízo financeiro para o artista.

Esse aspecto marcou a vida pública do compositor de modinhas. A disposição para lutar com todas as ferramentas (e piadas) ao seu alcance no ímpeto de liberar a reprodução de seus trabalhos faz parte da relação conflituosa estabelecida entre Juca Chaves e os órgãos de censura brasileiros. Não é, como se pode imaginar, despropositada a nossa busca por tais embates, visto que as minúcias da contenda sublinham a postura rebelde adotada pelo cancionista no trato para com a hegemonia do Estado brasileiro. A zombaria de Chaves era a tréplica ao peso da proibição. Cumpre assinalar que essas proibições levaram Chaves a extrapolar a crítica ao Serviço de Censura para colocar em xeque a própria concepção de governo democrático da época. É por essa posição que nos enveredaremos agora.

⁴² Na perspectiva habermasiana, a esfera pública inicialmente diz respeito ao âmbito público da vida humana que antagoniza o âmbito privado. Lubenow assinala que Habermas observa o desenvolvimento da Esfera Pública vinculado ao advento da Modernidade, tendo esta nova instituição adquirido papel fundamental como mediadora de conflitos e interesses entre o Estado e a Sociedade Civil em um contexto de racionalização do debate político aberto e esclarecido (LUBENOW, 2007, p.17).

Censura e “democracia”

Em *Ou vocês mudam ou acabam: aspectos políticos da censura teatral (1964 - 1985)*, Miliandre Garcia (2009) aponta, entre outras, a relação existente entre a manutenção de estruturas censórias do Estado Novo e a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) no período entre ditaduras. Apesar de tal prosseguimento, a transição de regime político, o término das atividades de órgãos com deliberado viés autoritário e o surgimento de um departamento com a finalidade objetiva de julgar obras artísticas, transformou aspectos da censura entre a Ditadura Vargas e a Ditadura Militar. Em 24 de janeiro de 1946 foi aprovado o regulamento que sustentava o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP):

No período entre 1945 e 1964, a censura de diversões públicas concentrou-se, de forma assistemática, nos oito itens do decreto nº. 20.493 para justificar a proibição de peças teatrais, películas cinematográficas, letras musicais e programas de rádio e televisão que contivessem qualquer ofensa ao decoro público, ou cenas violentas capazes de incitar a prática de crimes, induzissem aos maus costumes; incitassem contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas, prejudicassem a cordialidade das relações entre os povos, ofendessem as coletividades ou as religiões, ferissem a dignidade brasileira e os interesses nacionais e, por fim, depreciassem as forças armadas (GARCIA, 2010, p. 237).

A criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) deveria tratar com acuidade tudo que envolvesse tais temas. O historiador Rafael Vieira (2017) explica que a Censura de Diversões Públicas formalizada em 1946 deixou de lado o caráter de propagandismo político onde estava alicerçado o antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), da Ditadura Vargas. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) guiar-se-ia por imperativos que “resguardariam” a população dos “abusos” da liberdade de expressão no embrionário regime democrático. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota de regimes totalitários pelo mundo, a palavra “democracia” foi deslocada e colocada à ordem do dia.

A polarização ideológica fomentada na órbita do embate entre capitalistas estadunidenses e socialistas do mundo soviético anexaria à defesa do regime democrático outra pauta queurgia no seio de diferentes organizações político-ideológicas: a segurança. Segundo Vieira (2017), o intercruzamento de democracia e segurança passou a dar a tônica do Brasil pós Estado Novo e pré Golpe de 1964. De um lado, a esquerda nacionalista ou comunista exaltava a identidade nacional carregada pelo homem sertanejo trabalhador formado por valores camponeses - e apontava a necessidade de defender a autonomia econômica, política e cultural do Brasil em detrimento do capitalismo imperialista de inúmeros países ocidentais, representados sobretudo pelos EUA. De outro, as elites políticas e econômicas e organizações

conservadoras anunciavam à população brasileira a “ameaça comunista internacional” a partir do fantasma da União Soviética. Não obstante, havia também, por parte da direita conservadora, a preocupação em tolher o avanço de elementos socioculturais vinculados à modernidade e supostamente prejudiciais aos “valores nacionais”. Vieira ressalta que o Serviço de Censura correspondia às expectativas e agendas políticas do segundo grupo.

Era, portanto, vital o papel das elites, que, em sua atuação “privilegiada”, “resguardaria” a “pureza” dos valores nacionais, relacionados, sobretudo, a preservação das hierarquias sociais e econômicas, a manutenção da fé católica e a continuação da hegemonia política das elites. Para estes grupos conservadores, a manutenção da identidade se dava por meio da preservação da ordem social e das instituições que a fundavam. A Censura de Diversões Públicas ia ao encontro desses grupos, que propunham a imposição de uma paz social pautada na aceitação e consenso de toda a sociedade em torno de uma série de valores tidos como “nacionais” (VIEIRA, 2017, p. 25).

O controle social vislumbrado pelos segmentos da classe dominante era um reflexo dos temores frente à então dinâmica da luta social no Brasil. Décadas de relações políticas excludentes, autoritárias e antidemocráticas, forneceram experiência, privilégio e força material para que agentes políticos tradicionais ocupassem reiteradamente o ambiente da política institucional, como lembra Vieira (2017). Desse modo, o arranjo político desenhado pelas forças políticas tradicionais em fins do Estado Novo buscou congregar a recusa aos valores de regimes ditatoriais e a ascensão dos meios de comunicação de massa com os mecanismos de garantia do ordenamento social historicamente estabelecido na desigualdade.

A apreensão acerca da participação popular nos rumos do país pós-ditadura foi direcionada à Constituição Federal de 1946 que, no texto promulgado, demarcou posições abertas, por exemplo, em favor da continuidade da Censura Federal. A incipiência dessa espécie de ação preventiva dos grupos sociais “de cima” perante os novos tempos, contudo, estava novamente datada da Era Vargas, pois o regime getulista também soube se apropriar da organização sindical e de parte das lutas da classe trabalhadora, fosse para não perder as rédeas da situação em meio ao avanço de pautas de clamor popular, ou para fiscalizar nacionalmente a difusão de informação. Tendo em vista que:

A manutenção da censura às diversões públicas, com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) 25, em janeiro de 1946, e a sua reafirmação na Constituição de setembro de 1946, demonstravam a desconfiança dos grupos conservadores sobre o papel que as “massas” tomariam. Não é coincidência que a estruturação da prática de censura de forma centralizada, tanto formal como doutrinariamente, se deu justamente no momento da eclosão do fenômeno das “massas” na política oficial, ou seja, durante o período Vargas, sobretudo com o Departamento de Imprensa e Propaganda. Essa eclosão se processou tanto com a apropriação de reivindicações do movimento operário por parte do Estado e do

discurso trabalhista, como pela ascensão dos meios de comunicação de massa e da projeção de uma indústria cultural no Brasil. Contudo, paradoxalmente, a Censura no período pós-1945 teve que se estruturar não como uma clara contestação dos valores democrático-liberais, como o DIP, mas, supostamente, como uma instituição em defesa da democracia (VIEIRA, 2017, p. 26-27).

Os valores supostamente arraigados ao projeto de democracia liberal⁴³, todavia, foram constantemente flexibilizados quando a hierarquia social, a divisão de classes e moralidade burguesa balançaram diante da disposição de seus adversários (as populações marginalizadas) para adentrar o campo de disputa política. Isso esteve posto não apenas com o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), no que se referia às artes públicas, mas também com os setores das camadas subalternizadas que organizaram sublevações em nome da própria existência e eram, por conseguinte, combatidos por órgãos como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Essas experiências históricas dão maior materialidade às indagações concernentes à natureza democrática do problema, repleto de tensões e contradições políticas, entre 1946 e 1964.

As práticas arbitrárias do poder dominante levam Vagner José Moreira (2014) a analisar que a democracia do período efetivamente vigorou mais para uns, do que para outros. Através do exemplo de repressão contra o então Partido Comunista do Brasil (PCB) e as lutas embrionárias das Ligas Camponesas na região noroeste do estado de São Paulo, Moreira retoma a discussão sobre a legitimidade do emprego do conceito de democracia para o Brasil de 1946 a 1964. Segundo o autor, a forma como o Estado lidou com a questão agrária no período denota o distanciamento de valores ditos democráticos⁴⁴. A cassação do PCB em 1945, dois anos após a sua legalização partidária, é um sintoma das circunstâncias autoritárias que envolviam sujeitos individuais e coletivos e eram toleradas no pleito do aparato estatal, no qual eram privilegiados especialmente partidos vinculados às camadas mais abastadas. Para Moreira (2014), é igualmente equivocado denominar o momento de “redemocratização”, como feito em parte da

⁴³ Segundo Pomar (2000, p. 20), “vale lembrar que o conceito de ‘democracia liberal’ é carregado de ambigüidade, como nota Aarão Reis: ‘afinal, se o pensamento democrático moderno vincula-se à liberdade e à revolução (Revolução Francesa, Guerra da Independência Americana), o pensamento liberal nada tem de democrático’. Por outro lado, sustenta ele, as democracias podem conviver com a ditadura sobre as classes subalternas, como ocorreu nos Estados Unidos e em diversos países capitalistas avançados: nesse sentido, a ‘democracia liberal’ não seria contraditória com a supressão de direitos e repressão à organização autônoma dos trabalhadores”.

⁴⁴ O caráter repressivo verificado nas relações entre governos e os movimentos sociais também pode ser observado em outras regiões do Brasil. No nordeste, as Ligas Camponesas foram igualmente importantes na organização de camponeses e trabalhadores rurais que exigiam melhores condições de vida. No Centro-Oeste, a Revolta de Trombas e Formoso é um exemplo de experiência política em torno da luta pela terra em um contexto de efervescência política dos mais pobres. No sul do país, governos estaduais contribuíram para a desapropriação de camponeses e favoreceram latifundiários e grileiros, atitude que também gerou revoltas de posseiros e trabalhadores rurais.

historiografia brasileira, pois “a rigor, havia quase nenhuma característica democrática na República Velha e mesmo nos primeiros anos da década de 1930, não havendo sentido, pois, falar em retorno à democracia ou redemocratização” (MOREIRA apud POMAR, 2000, p.27). Não se trata, portanto, de sugerir que a história política brasileira segue rota linear e permanente, mas de perscrutar como e com quais especificidades foi operado o regime do processo político em questão.

Em pesquisa a respeito da operação movida na polícia paulista contra vereadores comunistas de Ribeirão Preto no ano de 1949, Pedro Estevan Pomar (2000) percebe na democracia liberal-conservadora, anticomunista e antinacionalista do governo de Eurico Gaspar Dutra, que teve a adesão do governador Adhemar de Barros, ações de amplo e sistemático viés autoritário.

A questão que se colocou preliminarmente é se ocorreu de fato, no período dado, uma redemocratização do país. A hipótese formulada é a de que no governo Dutra não teria ocorrido uma democratização plena da vida social e política brasileira, mas um rearranjo das classes dominantes, do qual resultou um regime de caráter profundamente conservador. O novo regime, embora inscrito nos marcos da denominada democracia liberal, estaria caracterizado pelo sistemático recurso ao terrorismo de Estado, negação das garantias individuais, banalização da eliminação física de opositores, supressão da organização dos setores populares - notadamente os sindicatos e o PCB (POMAR, 2000, p. 7).

Conforme já assinalado, Pomar (2000, p. 18) afirma que as condutas baseavam-se na negação ou abolição dos direitos da classe trabalhadora historicamente conquistados, inclusive durante o Estado Novo, e, por conseguinte, através da promulgação da Constituição Federal de 1946. Em contraste com o avanço formal na garantia de direitos, o legislativo brasileiro e a nova carta magna deram respaldo ao emprego de medidas repressivas contra “os comunistas em geral, a maior parte do sindicalismo independente e também os setores socialistas não-comunistas, os nacionalistas e outros, engajados na luta pela terra ou em variadas reivindicações populares”.

O que Evaristo Giovannetti Netto, em pesquisa sobre a Constituinte de 1946, chamou de “democracia autoritária”, Pomar definiu como “democracia intolerante”, nesse caso se referindo especificamente ao período entre 1946 a 1950. O autor lembra que foi tendo em vista esse cenário que Getúlio Vargas falou em “restituir pelo menos a cidadania” na disputa das eleições de 1950 (POMAR, 2000, p. 18). Retomando ponderações anteriores, no caso de Juca Chaves, a continuidade dos aparelhos de coerção são identificados nos processos movidos pela Censura entre os governos de Juscelino Kubitschek e João Goulart. Isso se deu pois, em paralelo ao avanço da agenda política em defesa das reformas de base em amplos setores da sociedade,

sobretudo a reforma agrária, desde o último governo de Getúlio Vargas havia também o enrijecimento do liberalismo conservador. Esse era representado por instituições como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), a Escola Superior de Guerra (ESG) e, portanto, carregavam, projetos que prescindiram Juscelino Kubitschek e, como explicado, para implementá-los usavam a bel prazer os instrumentos legais da legislação brasileira (VIEIRA, 2017). É verdade, porém, que o próprio Juscelino Kubitschek se aproveitou dos mecanismos formais salvaguardados pela Constituição para blindar o seu governo de críticas (COSTA, 2013). Todos utilizavam a Censura da Constituição de 1946.

Como veremos, alguns dos maiores arquitetos de processos contra Chaves estavam situados no campo do liberalismo conservador e das elites econômicas. Todavia, identificamos também o caso de um jornalista de explícita ideologia política reacionária que se solidarizou com o menestrel em determinada conjuntura. A compreensão desse panorama auxilia a análise das indisposições geradas pelos trabalhos de Juca Chaves com o aparato estatal de controle social e demais setores empenhados na “defesa moral” da sociedade brasileira do início da década de 1960. Os impasses enfrentados pelo menestrel também levaram intelectuais e jornalistas a refletirem sobre a validade, institucional e política, das imposições resultantes de *Caixinha, Obrigado!* e outros trabalhos.

Em 23 de setembro de 1960, o colunista do Diário de Notícias, Pedro Dantas, publicou um artigo tecendo fortes críticas ao empenho da Censura em impedir a irradiação da música. Dantas dissecava o sucesso ligeiro do artista “bossa nova” a partir das sátiras e modinhas que o fizeram ser rosto cativo de emissoras de rádio e televisão. Entre os elementos sublinhados na peleja averiguada por Dantas, estava o mérito de Juca Chaves ter condensado, em seu trabalho, opiniões aventadas cotidianamente nas mais diferentes esferas populares. Para o escritor, os anseios do “povo” serviram de inspiração à canção que, por conseguinte, caiu nas graças do público.

A uma dessas, surgiu com mais uma – bomba. Chamava-se Caixinha! Obrigado!, e bolia com tudo e todos, sem injuriar a ninguém. Foi um tiro na passada. Não dava outra coisa. A musiquinha, gostosinha, facilzinha, pegava como goma de mascar: era um vício, quase. A letra maliciosa, irreverente, ferina, mesmo – não fosse a composição uma sátira – sugeria todas as críticas, as críticas que alimentam tôdas as conversas e encontraram na composição do auto-cantor bossa nova a expressão capaz de generalizá-las: é mais agradável, afinal, dizer isso cantando. Pela bôca de Juca Chaves, falou, cantou o povo inteiro, num desafôgo, numa compensação. O autor dera forma e toada a críticas, opiniões e inconformidades gerais. Caixinha! Obrigado! [...] Sem exagero, pode-se dizer que abafou. Era o que o público pedia em todas as suas apresentações. Tratava-se de libertar de censuras o subconsciente coletivo. Mais um triunfo para a bossa de Juca Chaves, que é não é nova, nem antiga: é bossa, simplesmente, autêntica (DANTAS, 1960, p. 5).

O colunista, responsável pela defesa pública (em favor Chaves) mais densa e elaborada encontrada nos arquivos da hemeroteca nacional, utilizava a ideia de que o “autor-cantor” (assim referido por ser Juca Chaves o intérprete de suas próprias letras) agia apenas como um porta-voz da revolta popular. Na tentativa de favorecê-lo, o argumento tirava de Chaves a responsabilidade integral pelo conteúdo, pois, sendo apenas um mensageiro da opinião geral, era portanto injusto que o artista pagasse por a dizer em música. Destarte, não haveria, para Dantas, qualquer trecho ofensivo que embasasse a medida do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). O êxito de Chaves com as vendas de disco, em sentido contrário, seria um desdobramento dos efeitos que a obra causou no subconsciente coletivo, o que promoveu o descontentamento da Censura.

Como se percebesse que a chave do sucesso estava justamente em libertar o subconsciente coletivo das censuras psicológicas habituais, a Censura propriamente dita, nada psicológica, muito policialesca, substitui-se às que o autor-cantor transpunha e superava: proibiu a sátira. [...] O ato da Censura, porém, é de uma arbitrariedade acima de qualquer elogio. Não se encontra, na letra de Caixinha! Obrigado absolutamente nada que impeça sua execução e interpretação da sátira, seja onde for: palco, rádio, TV, cinema, praça pública... A censura não pode apontar um único argumento em favor da manifesta ilegalidade que praticou (DANTAS, 1960, p. 5).

Em certo ponto, Dantas inicia a problematização que questionava a própria eficácia do regime político vigente, mais objetivamente a eficiência da “Justiça do país”, bem como do papel exercido pelas autoridades públicas ligadas ao episódio. Também falava sobre como a proibição fez bem a vendagem de discos, o que expressaria mais um erro de cálculo do Estado.

É um caso de abuso de poder, pura e simplesmente. O autor-cantor prejudicado não poderá deixar de ser garantido contra a violência, pela Justiça, a menos que já não funcione a Justiça nesse país. Mas, felizmente, funciona. Com altos e baixos, funciona⁴⁵ (...) Espera-se, pois, que funcione, no caso da proibição de sátira de Juca Chaves – proibição arbitrária, abusiva, ilegal e, além de tudo, nada inteligente, que passa recibo de tudo quanto Juca Chaves disse ou insinuou, e ainda de tudo quanto não foi dito, nem insinuado, mas a censura imagina. Os discos vendem-se, a música e a letra popularizam-se ainda mais intensamente, ao sabor de fruto proibido que a arbitrariedade lhe empresta (DANTAS, 1960, p. 5).

⁴⁵ Em determinado momento, Dantas utiliza como exemplo de postura sensata da justiça a revogação de um pedido de prisão contra um dos revoltosos de Aragarças, que fizeram parte do movimento golpista de militares no interior de Goiás. A Revolta ocorreu em dezembro de 1959 e buscava a derrubada do presidente Juscelino Kubitschek. O levante, contudo, não recebeu a adesão massiva que seus organizadores esperavam e terminou derrotado. Dantas assim se refere ao ocorrido: “Com os defeitos que ainda agora acaba de apontar o juiz Alcino Pinto Falcão, no despacho pelo qual revogou o mandado de prisão preventiva expedido contra o coronel Labarthe Lebre, um dos bravos de Aragarças. Sim, com êsses defeitos substanciais - mas funciona” (DANTAS, 1960). A passagem explicitava a oposição de Dantas ao presidente da república e a convivência do jornalista com interesses golpistas.

Após todas as posições arranjadas pelo extenso texto, Dantas referiu-se ao processo de censura como um atestado de que a música cômica evidenciou as situações concretas da vida pública brasileira. Ao final do artigo, disse acreditar que nem mesmo se estivessem no século anterior, essa restrição a Juca Chaves teria obtido sucesso. Dessa forma, a proibição representava “mais de um século de retrocesso”, isto é, Dantas colocava em xeque a consonância das autoridades políticas com o direito à liberdade de expressão no século XX. Logo, demonstra um descompasso entre Juca Chaves e o *status quo* engendrado por grupos hegemônicos.

A gorjeta moral - a função social da obra

Nos diálogos travados com a mídia, o satírico destrinchou a letra e seguiu conjecturando os motivos que a fizeram rejeitada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Dando prosseguimento à linha aberta por *Presidente Bossa Nova* e *Mudança de Destino*, a letra de *Caixinha Obrigado!* lançou Chaves ao debate concernente ao papel da arte humorística, mais especificamente da sátira musical e dos limites convencionados na sociedade.

A sátira sempre foi uma das mais utilizadas manifestações de críticas. Na minha música procurei satirizar os aspectos da vida brasileira, no meu entender, mais negativos. Acho engraçada a política no Brasil e considero muitos de nossos homens públicos mais ridículos ainda. Era natural, pois, que expressasse em música essa minha opinião. [...] Quis designar com a Caixinha Obrigado, a gorjeta moral, isto é, o favoritismo e as concessões ilícitas que têm se tornado o arcabouço de muitas figuras que se projetaram na vida do país (JUCA..., 1960c, p. 2).

Na declaração publicada em matéria do Última Hora, o jovem cantor demonstra ter consciência da função política do trabalho por ele desenvolvido. Os versos denunciando entoados por Chaves são endereçados diretamente ou indiretamente aos desvios de conduta, às errôneas posturas de autoridades e figuras que gozavam de prestígio social. É a leitura crítica e risível, em tempo real, de um Brasil arrolado por transformações de ordem econômica, sociopolítica e geográfica. Como já foi avaliado, para Chaves, essas transformações foram consumadas sem que governo e figuras da sociedade civil abandonassem velhos costumes e práticas por onde se firmaram: os privilégios dos mais ricos e influentes, as vantagens de quem está no poder e o modo irregular como operavam os membros do alto escalão do Estado brasileiro - inclusive as forças armadas.

Condensar a revolta e a incredulidade com a realidade em música é uma característica da obra analisada. O abalo, gerado por esse exercício, contribuiu tanto para que o sujeito

histórico em questão, quanto para que o conjunto de agentes do processo histórico, percebessem os possíveis limites da democracia gestada em seu tempo. Ao dizer ser “natural” que as suas produções fossem utilizadas como instrumento de livre expressão política, Chaves normalizava o insulto da sátira política musical, apresentando-o como constituinte de uma sociedade democrática. Quando alega espanto pela proibição ou insiste em cantar a música está se negando também a compactuar com autoridades públicas impositoras de restrições, bem como com as normas que representam uma contradição dentro do seio do próprio regime democrático brasileiro. Portanto, mais do que se opor, se pôs a desmoralizar, tornar absurdo o intento censório para que esse não se propagasse. Para tal, Chaves chegou a inverter a lógica acusatória quando afirmou ser Marino Pinto quem, subentendendo elementos ofensivos na obra, proferiu ultrajes à sociedade brasileira e suas figuras de prestígio.

Segundo o compositor, a música não é ofensiva a ninguém, porém ofensiva é a argumentação usada pelo censor para proibi-la, passando a explicar: “O censor disse que eu ofendo e generalizo a sociedade- disse – De fato, concordo quando Marino Pinto diz que há gente boa e gente má na sociedade, sendo ele, portanto, o ofensor, por ter dito que eu ofendi toda a sociedade, quando eu ataco apenas os maus. [...] Quanto à parte em que o censor, justificando a proibição, diz que o compositor ofende patentes militares, Juca Chaves atribui novamente a ofensa ao sr. Marino Pinto: “Eu não digo que qualquer patente é ladrão, e sim que há muito ladrão que se diz patente, e isso todo mundo vê nas ruas. Se ele afirma que eu ofendi patentes, é por que conhece alguma patente que é ladrão, eu eu peço me diga quem é, pois quero satirizá-la. E a medicina? Está desacreditada, sim, e os médicos sabem disso. Se não estivesse, não havia tanta gente à busca de milagres em macumbeiros e curandeiros. A medicina está, mesmo, desmoralizada (JUCA..., 1960b).

Os comentários vão novamente ao encontro da posição assumida pelo artista fluminense de enfrentamento através do humor. Na mesma toada de Dantas, o cantor tentou dirimir a sua culpa lançando (ou dividindo) a responsabilidade a terceiros. A acusação, nesse caso, foi disparada ao próprio censor do processo, o que para o menestrel tornava o argumento da proibição inválido, já que o executor burocrático da ação de censura é quem, no irreverente depoimento de Chaves, deveria se explicar. Por fim, Chaves desnudava a sua intenção a respeito do caso: a desmoralização da Censura. Esse objetivo o leva a afirmar que não desejava a liberação da música, pois a proibição vinha servindo ao seu interesse de depreciar o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

E assim Juca Chaves foi rebatendo os argumentos, afirmando, finalmente, que não deseja liberar a música (aliás só proibida no Rio), pois acha que o fato de todo mundo cantá-la e gostar dela é desmoralizante para o Serviço de Censura: “Os disco está vendendo muito bem, e eu estou faturando o bastante para comprar dois sorvetes por semana e pagar cafezinho” (JUCA..., 1960b).

A fala cumpria, como muito do que Juca Chaves disse, um papel polemizador que novamente produziu o achincalhamento da Censura. Não se tratou de uma definição de como Chaves de fato agiria. A batalha política e judicial contra a censura de *Caixinha, Obrigado!* durou até o final do ano de 1960. Em *Caixinha Obrigado!*, Chaves vituperou justamente as forças políticas guardiãs do *status quo* que se beneficiavam da enorme disparidade social, da dominação de classe. A peça, portanto, carrega a idiosincrasia de ofender as muitas figuras hegemônicas do Estado e da sociedade civil de uma só vez: forças armadas, políticos, policiais, burgueses, imprensa, cartolas do futebol e médicos. *Caixinha, Obrigado!* era, como disse Juca Chaves, “a gorjeta moral” que ridicularizava também os costumes estabelecidos com base nas relações de poder, nas tradições.

Como afirma Williams (1997), a hegemonia é um processo vivo, em movimento, que adentra os mais diferentes âmbitos da vida, constitui e é constituída pela dinâmica da materialidade, do concreto contraditório sob o qual se sustenta a luta de classes (WILLIAMS, 1997) e dessa forma pode subordinar, seja por razões políticas, seja por motivações acerca dos costumes. *Caixinha, Obrigado!* confrontava aspectos da moralidade e das relações de poder hegemônicas.

Os trechos do decreto 20.493/46 que afirmam a necessidade de resguardar o “regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”, além da passagem que enfatiza a desautorização de produções que induzissem ao “desprestígio das forças armadas”, são fundamentais para compreender categoricamente a proibição lançada sobre *Caixinha, Obrigado!* e diversas outras sátiras políticas musicais de Juca Chaves. Não por acaso lhe foi atribuída a alcunha de menestrel maldito. Todavia, nesse caso, além da crítica política específica, percebe-se na canção o acinte à esfera moral. Segundo Garcia, na atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) de 1946 à 1964 as pautas morais passaram a ter maior importância, em detrimento dos determinantes políticos⁴⁶.

A música *Caixinha, Obrigado!*, ainda, foi de fato proibida também por ser “imoral”, conforme frisado por Chaves em uma de suas entrevistas. Para tanto, a Censura havia se baseado no artigo 77 do decreto 20.493: “Fica proibido a irradiação de trechos musicais cantadas em linguagem imprópria à boa educação do povo, anedotas ou palavras nas mesmas condições” (BRASIL, 1946). Por conseguinte, Juca Chaves assim se expressa, segundo consta na edição de O Jornal de 30 de novembro de 1960: “Não é verdade! Se minha música fosse

⁴⁶ Não cabe aqui aprofundar essa discussão que já foi abordada amplamente em outros trabalhos (MARCELINO, 2006; GARCIA, 2009).

imoral, o povo⁴⁷ em massa não cantaria na rua. Já vi inclusive um padre assobiando *Caixinha, Obrigado!*. Eu acho que o censor é que está *chamando o povo de imoral*". Novamente percebe-se na retórica do artista a inversão do argumento da proibição censória, sugerindo que Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) estava atribuindo ao povo qualidades imorais, uma vez que o povo havia recebido de forma positiva a canção vetada sob o argumento de lesão à moral. *Caixinha, Obrigado!* foi, portanto, uma produção capaz de sobrepor afrontas políticas e morais para ser proibida em período de "democracia". Chaves, como é sabido, dialogou diretamente com o que seu olhar artístico político identificava. Doravante, críticas morais de grande projeção voltariam a figurar no ácido repertório do cantor⁴⁸.

Em dezembro de 1960, o juiz Vivaldo Couto da I Vara da Fazenda Pública concedeu liminar favorável ao mandado de segurança impetrado por Jurandyr Chaves, no estado da Guanabara: "contra o Sr. Pedro José Chediak, (naquela altura) ex-chefe do Serviço de Censura de Segurança Pública no sentido de ser revogada sua decisão de impedir a divulgação da obra *Caixinha, Obrigado*". No mandado de segurança Chaves alegava que *Caixinha, Obrigado!* não feria a decência e a moral públicas. Ao saber da decisão final do juiz, Juca Chaves solicitou e recebeu a permissão para cantar às autoridades e funcionários presentes no fórum, a música que deu origem ao processo censório. A notícia apareceu em nota na capa do Diário Carioca, onde explicaram:

Perante uma grande assistência de serventuários e advogados, presentes à 1 Vara da Fazenda Pública, o discutido cantor 'Juca' Chaves, deu ontem, uma audição especial para o juiz Vivaldo Brandão Couto, logo após êste haver concedido liminar ao mandado de Segurança, impetrado por aquele artista, a fim de liberar sua música "Caixinha, Obrigado", a qual executou na ocasião (JUCA..., 1960a).

Cantar dentro da Vara de Justiça a música, antes censurada, em resposta ao êxito do mandado de segurança impetrado, é por nós entendido como mais um ato de afronta aos censores e à Censura Federal instituída. Fez parte do conjunto de ações desenvolvidas por Chaves na resistência construída a despeito dos mecanismos de controle social investidos contra ele. No final daquele ano, *Caixinha, Obrigado!* fez parte do disco *A Personalidade de Juca Chaves*, mais um trabalho que explorou a versatilidade musical do artista.

⁴⁷ Quando evoca o termo, Chaves o faz referindo-se ao chamado "cidadão comum", de baixa renda, que sofre com falta de assistência social e investimento público. Essa percepção se tornará mais cristalina ao longo dos embates futuros, sobretudo em canções reunidas no disco *As Músicas Proibidas de Juca Chaves*.

⁴⁸ Entre os exemplos mais proeminentes, está *Take me Back To Piauí*, uma crítica a sujeitos da música nacional e ao cenário da MPB. Veremos no terceiro capítulo.

Até aqui, conseguimos afirmar que parte da obra satírica inicial de Juca Chaves é de oposição à conjuntura hegemônica em voga à época. Outro vestígio desse intento crítico epositor se encontra na música que mais trabalho deu a Juca Chaves devido ao trabalho da Censura e à conseqüente perseguição política. Trata-se da canção *Brasil Já Vai à Guerra*, lançada ainda no final de 1960.

Brasil já vai à Guerra: tensões políticas no quadro hegemônico

Entre 1959 e 1963, a obra de Chaves pautou diversas questões da vida sociopolítica brasileira. Retomando os percalços enfrentados pelo Brasil de Juscelino Kubitschek, na ávida busca pela modernização e estabilidade política, chegamos à canção *Brasil já vai à Guerra*, a ruptura mais sentida e profunda estabelecida pelo menestrel maldito perante o quadro político e moral hegemônicos. Foi com essa produção que identificamos o ápice da repressão exercida pelas autoridades brasileiras contra o humorista. Tanto a letra quanto o arranjo satirizaram com veemência uma das instituições resguardadas pelo Decreto 20.493: as forças armadas - além do próprio governo.

Tratava-se do caso da milionária compra do porta-aviões de Minas Gerais, material utilizado pela Inglaterra na Segunda Guerra Mundial. Em 1956, o governo de Kubitschek adquiriu o Navio-Aeródromo Ligeiro (NaeL) A11, que seria rebatizado de Minas Gerais. A compra foi ulteriormente analisada como tentativa estratégica, do presidente, de apaziguar a animosidade dos setores das forças armadas que há muito demonstravam descontentamento com os rumos do país e ameaçavam a estabilidade política do novo governo. Boris Fausto (2006) argumenta que esse descompasso acalorado se estendia desde 1954, quando a linha nacionalista e populista de Getúlio Vargas gerava paulatina insatisfação no alto escalão militar - já na esfera civil, Carlos Lacerda, jornalista dissidente do comunismo, se projetava comopositor ferrenho do getulismo⁴⁹. As acusações contra o governo varguista de flerte com o comunismo, subversão e perversão das instituições brasileiras, estavam a todo vapor (FAUSTO, 2006, p. 417). Como é sabido, o suicídio de Getúlio Vargas surge no campo da disputa político-ideológica como resposta ao agravamento do impasse, que contava também com denúncias de corrupção contra o estadista (2006).

⁴⁹ Dono do jornal A Tribuna da Imprensa, fundador da UDN e mais tarde governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda foi um dos mais proeminentes representantes da direita brasileira no século XX.

Ao indicar a ação como um desdobramento das calúnias e injúrias de seus opositores na Carta-Testamento (VARGAS, 1954) - sobre os quais pesava a acusação de entreguismo e inimigos dos mais pobres - e prenciar na Carta-Despedida que “a resposta do povo virá”, Vargas ponderou acertadamente que a sua morte inflamaria as camadas populares. As ruas foram tomadas por homenagens ao ex-presidente e reações que atacavam seus adversários, responsabilizados pelo tiro com o qual o líder gaúcho tirou a própria vida (FAUSTO, 2006, 419). Os intentos golpistas perderam força temporariamente. Após os governos temporários de Café Filho e Carlos Luz, Juscelino Kubitschek e João Goulart venceram as eleições de 1955 como presidente e vice-presidente, respectivamente. Na época, as candidaturas eram avulsas, portanto era possível eleger um presidente de um partido e um vice-presidente de outro. Em 1955, Kubitschek e Goulart faziam parte da aliança PSD-PTB, elemento que enunciava a força da candidatura herdeira do getulismo. A posse do presidente mineiro, porém, foi garantida por meio do efetivo apoio de Marechal Henrique Teixeira Lott. Wagner Costa (2017, p. 313) assinala que, ainda assim, o governo de Kubitschek seria marcado por sinuosa correlação de forças.

Eleito em outubro de 1955 com apenas 36% dos votos (pela coligação PSD-PTB), Juscelino teve sua posse impugnada e ameaçada pela oposição militar e civil (UDN), somente assumindo a presidência após o chamado “contragolpe de 11 de novembro”, desfechado pelo então Ministro da Guerra, o general Henrique Teixeira Lott, que mobilizou tropas do Exército para estabelecer o Estado de Sítio e garantir a posse. Por conseguinte, desde os primórdios, o governo JK sofreu forte oposição, mantendo-se no poder através de um complexo equilíbrio de forças, que envolvia uma instável base de apoio político e social do Congresso Nacional, da imprensa, dos sindicatos e da população em geral, além da sustentação militar, por meio dos generais Henrique Lott (mantido no Ministério da Guerra) e Odílio Denis (comandante da Zona Militar Leste/RJ).

O porta-aviões, porém, gerou uma nova crise, como advertirá Juca Chaves. Nessa produção, gravada inicialmente em disco 78 RPM, Chaves novamente se ateve ao desperdício de dinheiro público na obtenção de uma peça que não teria utilidade material para o povo operário, trabalhador. Não por acaso o título *Brasil já vai à Guerra*, que nas entrelinhas anunciava ser esse o momento concretizador da participação do Brasil em uma guerra mundial, apossar-se da sucata de outros países.

Brasil já vai à guerra,
Comrou um porta-aviões
Um viva pra Inglaterra
De oitenta e dois bilhões
Ah, mas que ladrões!

Comenta o zé povinho

“Governo varonil”
Coitado coitadinho
Do Banco do Brasil
Há há, quase faliu

Enquanto uns idiotas
Aplaudem a medida
E o povo sem comida
Escuta as tais lorotas
Dos patriotas

A classe proletária
Na certa comeria
Com a verba gasta diária
Em tal quinquilharia
Sem serventia

Porém há uma peninha
De quem é o porta avião
“É meu!”, diz a marinha
“É meu!”, diz a aviação
Ahhhh! Revolução!

Brasil, terra adorada
Comprou um porta aviões
Oitenta e dois bilhões
Brasil, oh pátria amada
Que palhaçada!
(CHAVES, 1962).

O arranjo da música possui elementos sonoros que remetem a um hino, marcado em alguns momentos por marchas típicas de execuções militares em canções oficiais. Não fosse o caso do Minas Gerais, seria possível até mesmo acreditar, sobretudo nos trechos “Brasil já vai à guerra”, “Brasil, terra adorada”, que está ouvindo uma composição de exaltação à pátria. Evidentemente, a música está muito distante do teor ufanista de construções do gênero. Em dado momento, Chaves chega a afirmar que os merecedores de parabenizações são os ingleses por venderem a sucata por uma enorme quantia (“Um viva pra Inglaterra, de 82 bilhões/ Ah, mas que ladrões!”). Os “idiotas” seriam aqueles “patriotas” que não enxergavam o quanto a medida se tratava de um exemplo de má administração do dinheiro público, favorecendo as forças armadas com uma peça inútil e obsoleta e deixando os trabalhadores à míngua (“A classe proletária na certa comeria com a verba gasta diária em tal quinquilharia sem serventia”). Não obstante, achincalha a peleja entre marinha e aeronáutica pela posse da peça, que à época criou um novo ambiente de conflito. Para esses versos, a resposta estava dada: “Ah, Revolução!”. Não causa estranhamento que essa fosse a resposta indicada por Chaves, tendo em vista que, no início da década de 1960, a palavra “revolução” fazia parte do vocabulário permanente de grupos artísticos e forças políticas ligados à esquerda brasileira (RIDENTI, 2004, p. 135). O

emprego da palavra pode significar os projetos revolucionários da esquerda para o Brasil, como também as confabulações golpistas da direita reacionária. No arremate final, um trecho do hino nacional é sucedido pela assertiva que resume o episódio: “Que palhaçada!”.

No final de 1960, segundo o *Jornal do Brasil*, a música fez com que Juca Chaves perdesse um programa de televisão. Consta ainda, na imprensa, que a canção entrou no radar da Censura quando Chaves a lançou no programa que comandava no canal 9 (ENCANTADO, 1961, p. 55). Isso ocorreu em janeiro de 1961, sendo o trabalho proibido em São Paulo pela Divisão de Radiodifusão da Secretaria de Segurança Pública. A coluna Discos, de J. Pereira, no *Diário da Noite*, que na ocasião comemorava a ação da Censura, abordou o ocorrido: “A Divisão de Radiodifusão, da Secretaria da Segurança Pública, prosseguindo na sua elogiável disposição de sanear convenientemente as letras de certas músicas, proibiu as seguintes, que não poderão ser divulgadas nem gravadas” (PEREIRA, 1961).

Além de *Brasil Já vai à Guerra*, também foram censuradas canções como *Brincadeira tem hora*, de Osvaldo Carioca e Mário Vieira; *Mais bebida*, samba de Márcio Vieira; *O biquíni de Ana Maria*, na gravação de João de Minas; *Banho de Cachaça*, marcha de Mali de Oliveira e Antônio Bruno; *Sobra do Passado*, de Horácio, Doneti e Montanha; *Crime de Avaré*, *Cururu* de Placinha e Joãozinho e *Gabriela*, de Péricles. Para Pereira (1961), dois aspectos chamavam a atenção na lista: a presença de Mário Vieira, que “não era dado a excessos”, e o nome de Juca Chaves figurando novamente “numa lista de composições que o órgão oficial encarregado de sanear as melodias brasileiras em São Paulo, veda por inconvenientes” .

A notícia do Porta-aviões, como comumente acontece em situações similares, foi analisada e criticada por outros personagens da sociedade civil da década de 1960. Esse argumento chegou a ser explorado por Chaves em entrevistas e depoimentos. O cantor demonstrava insatisfação por ser o único punido após pautar o tema do Minas Gerais. Entre textos críticos ao porta-aviões, como o do jornalista David Nasser⁵⁰: *Por que nada fez surtir efeito tão colérico quanto a marcha do menestrel?*⁵¹ A resposta retoma os norteadores da Censura de Diversões Públicas durante a confusa democracia, uma vez que as produções

⁵⁰ O jornalista paulistano David Nasser atuou nos periódicos *O Jornal*, *O Globo*, *Revista O Cruzeiro* e *Revista Manchete*.

⁵¹ “Essa, aliás, é uma das queixas de Juca Chaves que ontem, na 4ª Delegacia de Polícia, indagava por que proibiam suas músicas enquanto os artigos de jornalista David Nasser publicados em uma revista, não sofriam censura. E indagava: - ‘Será por que minha música fala mais alto ou por que têm medo de David Nasser?’”. In. Juca Chaves na Delegacia: Censura quer proibir a execução da música. “Brasil já vai à guerra” provoca processo contra o cantor “bossa nova”, criando polêmica em torno da de expressão e beneficiando o cantor com ampla publicidade (JUCA..., 1961a, p. 5).

artísticas alcançavam cada vez mais um público maior por meio do rádio e da televisão - não à toa a Censura ocupava-se das “diversões públicas”.

Enquanto, para apreender por conta própria a mensagem inerente ao artigo jornalístico impresso seria preciso o mínimo de letramento (em 1961 o Brasil ainda contava com um amplo número de analfabetos)⁵² e possuir um exemplar do jornal onde o material estava publicado, para ter contato com a reprodução de uma música, havia ao menos três distintas e poderosas mídias: o disco, o rádio e a ascendente televisão. Os riscos da mensagem “subversiva” macular o seio da sociedade cristã, liberal conservadora e anticomunista que se desejava, portanto, seriam acentuados com os materiais artísticos aptos a reproduções diárias nos meios de comunicação mais amplos, como Viera (2017) explica. Não obstante, a mensagem política, a qual a voz adocicada e não menos mordaz do artista deu vazão, foi edificada sobre a comunidade crítica comum à obra satírica de Juca Chaves, desse modo, além da crítica à negociação internacional, havia a ridicularização das autoridades envolvidas na transação. Essa é uma característica identificada sobretudo em trabalhos que se utilizam do humor para achincalhar os meandros da sociedade.

No início de março de 1961, o juiz Célio Almada, da I Vara da Fazenda Estadual, acolheu o mandado de segurança impetrado pela defesa de Juca Chaves, representada pelo advogado Luiz Carlos Bettiol. Na ocasião, Bettiol expôs um raciocínio que novamente interpelava a compra do porta-aviões:

O réu Jurandyr Chaves, o Juca Chaves, é acusado de tentar afundar um porta-aviões. Mas se um jovem de 21 anos, munido apenas de um violão, tem todo esse poder, então não vale a pena tanto investimento numa arma de defesa tão frágil, capaz de afundar com uns poucos acordes (CHAVES, 1993, p. 23)⁵³.

O tom irreverente adotado pela defesa repercutiu positivamente. No despacho final, o juiz assim fundamentou a decisão, “(a música) não se apresenta idônea como veículo de mensagem subversiva, dado o gênero artístico a que se vincula. A sátira é uma caricatura, e o público sabe interpretá-la nos seus devidos limites” (BRASIL..., 1961a, p. 2). A conclusão do magistrado fortalecia o argumento de que, ao contrário do que pregava a Censura, não havia pessoa capaz de ser má influenciado pela canção, pois se tratando de uma sátira, uma produção jocosa, o público entenderia a impossibilidade de tomá-la como fonte de informação. Dessa forma, *Brasil Já Vai à Guerra* estava livre para ser reproduzida e irradiada em São Paulo. Juca

⁵² O dado pode ser verificado através do Mapa do analfabetismo no Brasil (MEC-INEP, 2000).

⁵³ Declaração do advogado Luiz Carlos Bettiol registrada por Juca Chaves em seu livro (CHAVES, 1993, p. 26).

Chaves, em declarações à imprensa, comemorava o resultado e novamente discutia a concretude do regime democrático:

A concessão da segurança impetrada por meu advogado (...), para mim, é uma prova de que a democracia já começa a existir neste país. O público sabe compreender a minha sátira e ganharei tantas causas quanto for necessário. [...] Após informar, sorridente, que recebeu só ontem, 6 ameaças de linchamento, anônimas, prossegue Juca Chaves: “Já estou bolando outro sucesso em que preconizo a união de dois porta-aviões, que irão procriar, nascendo dezenas de porta-aviõezinhos. Lançarei mensalmente, como o tenho feito, uma música, e creio que tôdas terão o mesmo destino de Brasil Já Vai à Guerra”: recorde de vendagem. Lembrou [...] de um programa de televisão do qual participou no Rio, interpretando a música proibida. “Quando eu deixava o estúdio – prossegue – um almirante se aproximou e disse-me autoritário: - Acompanha-me”. Ao que retruquei, empunhando o violão: “Em que tom”?... (BRASIL, 1961a, p. 2).

Mais uma vez o jovem menestrel demonstrava que, arraigada à sua visão de democracia, estava a legitimidade da livre manifestação artística. Destarte, seguia se recusando a abaixar a guarda ante os novos processos censórios que se avizinhavam sobre a mesma canção, insistindo no humor, a contrapelo de seus algozes. Concomitante à postura de rechaço e desmoralização dos órgãos de controle social, Chaves continuava defrontando-se com a pressão constante exercida pelos Serviços de Censura e seus colaboradores. Um exemplo do empenho censor por agentes da sociedade civil está registrado na matéria *Querem afundar o Porta-Aviões de Juca Chaves*, de 11 de março, no Jornal lacerdista A Tribuna, que trazia o caso do advogado paulista Rogério Franco (QUEREM..., 1960). O profissional, descontente com a decisão judicial, anunciava a abertura de uma ação contra o Estado em decorrência da liberação de *Brasil Já Vai à Guerra*. Para o advogado, a letra da canção era “irreverente, desrespeitosa e caluniosa”, sobretudo no trecho que se referia às autoridades como “ladrões”. A matéria afirmava também que a Censura paulista havia decidido apelar ao tribunal responsável contra a sentença do juiz Célio Almada.

Não demorou para que problemas institucionais voltassem a surgir. Em abril, Chaves teve de lutar ao mesmo tempo contra a abertura de um processo criminal em São Paulo pelo Departamento de Radiodifusão da Secretaria de Segurança e contra o Serviço de Censura do Estado da Guanabara, em ambos casos por conta de *Brasil Já Vai à Guerra*. No mês de fevereiro, Chaves cantou a *Brasil Já Vai à Guerra* no programa Brasil 61, canal 9, na época correspondente à TV Excelsior. Após algumas semanas, houve a denúncia da apresentação pois, de acordo com o departamento de segurança local, tratava-se de um “crime de desobediência” à restrição legal (citada anteriormente) expedida pela Censura paulista (representada pelo Departamento de Radiodifusão) que impedia a irradiação da música, sobretudo

na TV. Ademais, pesava sobre o artista a acusação de outra ação irregular, já que no programa Chaves havia cantando *Caixinha, Obrigado!* incluindo o nome da deputada Conceição da Costa Neves, ao contrário da determinação legal que impôs a retirada do nome da parlamentar como condição para a liberação da obra.

O Inquérito policial instaurado em São Paulo contra o cantor Juca Chaves, por crime de desobediência, deu entrada ontem perante o juízo da 24 Vara Criminal. As complicações de Juca com a lei começaram no dia 19 de fevereiro de 1961, quando no programa “Brasil 61”, levado ao ar às 20:30 horas pelo Canal 9, ele interpretou “O Brasil já vai à guerra”, composição de sua autoria que havia sido proibida pela Divisão de Rádio Difusão. Antes de executar o referido número, Juca declarou que já havia sido preso no Rio por causa daquela música. Acrescentou, porém, que gozava de crédito na Censura. Afirmou, ainda, que obtivera segurança naquela cidade para difundir a composição de sua autoria. Ante os risos da platéia manifestou a esperança de que não houvesse nenhum almirante presente, antes de iniciar a canção que, em certa passagem, satiriza a compra do porta aviões Minas Gerais. Segundo a peça policial, naquela mesma noite Juca Chaves cometeu outra infração ao cantar “Caixinha, Obrigado” pois incluiu o nome da Deputada Conceição da Costa Neves, contrariando determinações da Divisão da Rádio Difusão (JUCA..., 1961a. p. 11).

A partir de então, Chaves foi intimado (intimação de número 203) a prestar depoimento na Quarta Delegacia de Polícia de São Paulo. Com a carreira em ascensão, o depoimento do jovem cantor foi acompanhado por diversos jornalistas e curiosos, como informou a edição de 5 de abril do jornal Diário da Noite. Na ocasião, o artista havia acabado de chegar do Rio de Janeiro e contava com o apoio de uma secretária particular e um advogado diferente do processo censório anterior (da música *Caixinha, Obrigado!*).

De camisa “balon” côr bége, calça de “shantung” azeitonada, sapatos de pele de cobra, óculos escuros, cabelos em desalinho, revelando certo nervosismo, muito cansaço, mas com bastante humor, Juca Chaves [...] compareceu na tarde de ontem ao cartório da Quarta Delegacia [...] Em uma das mãos o popular cantor carregava a sua mala de viagem [...] Como não poderia deixar de ser, a chegada de Juca Chaves no 4 Distrito provocou o mais desusado movimento. Fazia-se acompanhar de seu advogado, o sr. Jaime Paiva Buena e da secretária Sonia Prado. Cinegrafistas de televisão, fotógrafos, repórteres e alguns “sapos” também, “tomaram de assalto” a ante-sala do delegado Antenor de Castro Lelis, titular da 4 Circunscricional (BRASIL..., 1961b, p. 9).

Os repórteres da imprensa escrita, espectadores do depoimento, relataram que, em sua resposta, Juca Chaves alegou que na época (fevereiro) não tinha conhecimento da censura de seu trabalho, não tinha conhecimento de qualquer decisão formal, apenas de rumores. Alegou também que a acusação de desobediência não procedia, pois desde março havia conquistado o parecer favorável ao mandado de segurança formalizado pela liberação da música. O documento acolhido pelo juiz Celio de Melo Almada foi apresentado ao delegado Lelis e impediu que Chaves fosse qualificado e interrogado criminalmente, tendo apenas que prestar

declarações convencionais da peça processual. Chegou a dizer que, como fez outrora, tentou cantar a modinha ao delegado, mas este prontamente avisou que se o artista assim o fizesse, seria preso por desacato (BRASIL..., 1961b, p. 9), o que fez Chaves desistir da ideia. Ao término da conversa com o delegado, o compositor falou à imprensa sobre como entendia as suas sátiras e as críticas que vinha recebendo:

Eu interpreto no rádio e na televisão, a angústia popular. Ninguém pôde impedir que o povo, na voz de um seu filho, grite aos 4 cantos a degringolada administrativa do país. “O Brasil Já vai à guerra” (...) é uma sátira sobre a compra do porta-aviões “Minas Gerais”. E mais que isso (...) uma crítica contra aquele negócio das arábias (BRASIL..., 1961b, p. 9)

A reivindicação de voz ligada aos interesses do povo, de artista que está meramente ressoando as opiniões pululantes entre as camadas desfavorecidas é elemento recorrente da carreira de Juca Chaves na primeira metade da década de 1960. Não obstante, respondendo a uma pergunta sobre desigualdade social, assinalou: “com a vida pela hora da morte, com o pão como privilégio de milionários, só compondo um samba sob o título ‘Reforma cambial’” (BRASIL..., 1961b, p. 9). Em entrevista ao Jornal Última Hora, Chaves discutiu o que para ele seria uma situação arbitrária. Jaime Paiva, advogado do artista, assegurava à imprensa que a tentativa de iniciar um processo por descumprimento da suposta ordem judicial no caso de *Brasil Já Vai à Guerra* poderia ser visto como coação da parte do Estado para com o cliente, pois o mesmo já estava munido de um mandado de segurança e ainda assim corria risco de ser processado. Chaves seguiu reprovando a qualidade dos censores:

Com fatos como este, tenho até vergonha de ser brasileiro e continuarei a tê-la enquanto o governo mantiver funcionando censores medíocres como os do Rio de Janeiro”. Perguntou finalmente se o regime vigente no Brasil não era uma democracia. O seu advogado, sr. Jaime Paiva Bruna, a UH, declarou que “sendo provado que havia coação do poder público, o ato passa a ser legítimo”, isto é, JC não pode ser processado, desde que a Justiça (1 Vara dos Feitos da Fazenda Estadual, conceder-lhe mandado de segurança). “E a prova da coação – finalizou – é a própria concessão do mandado requerido (O BRASIL..., 1961, p. 11).

No mesmo dia, como de praxe, Juca Chaves atacou nominalmente um censor, que de acordo com reportagem do Última Hora seria o chefe do Serviço de Censura da Divisão de Radiofusão de São Paulo: “O *Brasil Já Vai à Guerra* não ofende a dignidade nacional nem ofende as instituições [...] Ridículo é o governo manter à frente de um órgão tão importante um censor da qualidade do sr. Ascendino Leite” (O BRASIL..., 1961, p. 11); e por fim completou: “Para ser censor é preciso que se tenha uma cultura dialética. Nesta terra não se

sabe quando é que o povo pode falar. E eu com as minhas músicas tenho falado pelo povo”⁵⁴. Já ao Correio Paulistano, Chaves definiu o censor como “ex-seminarista de ideias retrógradas”.

Ascendino Leite, ao contrário do que a reportagem do jornal carioca dava a entender, era o Chefe da Censura no Rio de Janeiro (e não de São Paulo), lugar onde *Brasil Já Vai à Guerra* acabava de entrar na lista de músicas vetadas pelo órgão estadual, a quem Chaves direcionava sua indignação ao falar em “censores medíocres como os do Rio de Janeiro”. Kushnir (2004, p. 174- 175) explica que Leite foi um jornalista e escritor paraibano que em cerca de trinta anos fez carreira nas redações de A Manhã, Diário Carioca e Diário de Notícias. Na década de 1960, foi convidado pelo primeiro governador eleito do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, da União Democrática Nacional (UDN), para comandar o Serviço de Censura do Estado. Após nove meses no cargo, deixou a função para assumir outra concessão de Lacerda, a 4 Vara de Órfãos (responsável por heranças e registros de testamentos) do Fórum do Rio de Janeiro, onde seguiu até 1986 ao completar setenta anos e ser jubilado. Trata-se, como podemos ver, de mais um caso de intelectual público que prestou serviço à Censura. Em 1989, o ex-jornalista justificou dessa forma a sua fase profissional: “Cargo já havia sido rejeitado por dois intelectuais, mas aceitei por causa das minhas ideias de disciplina. Era preciso limpar o teatro das imundices insuportáveis e dos maus costumes” (KUSHNIR, 2004, p. 175). A obra de Juca Chaves atendia aos requisitos “insuportáveis” enxergados pelo censor. Não por acaso Chaves acusou Carlos Lacerda, o padrinho de Ascendino Leite, de ser o responsável pela suspensão da música no Rio de Janeiro.

Segundo a matéria publicada pelo jornal do governador da Guanabara, Tribuna da Imprensa, dois *disc jockeys* (profissional responsável por tocar as músicas na rádio), um da rádio Tupi e o outro do Estado do Rio, foram suspensos como consequência da reprodução de *Brasil Já Vai à Guerra* (JUCA..., 1961c). Ainda que seja questionável a informação de qualquer veículo de imprensa, sobretudo quando se trata de uma organização que está deliberadamente alinhada a um projeto e um sujeito político, é fato que, desde *Caixinha, Obrigado!*, os materiais de Juca Chaves vinham impondo dificuldades a empresas do campo

⁵⁴ A avaliação negativa da gestão de Ascendino frente o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) da Guanabara voltaria a ser destacada no Última Hora em outras reportagens, como se vê em agosto de 1961, dessa vez em relação à censura no futebol: “A Censura vai agora fiscalizar também, o futebol: 48 horas antes de cada partida, os clubes terão que enviar a relação de jogadores que vão participar da peleja ao SCDP, para Ascendino Leite aprovar tudo ou não... Se, por exemplo, Ascendino achar que Pelé não deve jogar, Pelé não joga... Esta ideia não é de Ascendino. Tal tipo de censura já existia nos tempos do DIP, e Ascendino, com sua vocação totalitária, a está revivendo. Não será de estranhar se Ascendino Leite aparecer num campo de futebol, com a fita métrica em punho, para medir o calção dos jogadores, como faz com os biquínis das vedetes do teatro rebolando” (A NOVA..., 1961, p. 10).

midiático e, por conseguinte, prejuízos financeiros ao artista. Essas penalizações estão registradas em entrevistas à imprensa, autobiografias do cantor satírico e outras fontes que serão averiguadas adiante. Não obstante, jornais como A Tribuna da Imprensa dedicavam-se ao trabalho de normalização da Censura e de defesa da moralização da sociedade brasileira, chegando por vezes, como já dissemos, a exigir maior rigor no acompanhamento de obras artísticas. A edição de A Tribuna da Imprensa que aborda o processo censório contra a modinha em questão traz, inclusive, de modo conveniente e sugestivo, a enumeração das razões que de acordo com Ascendino Leite sustentavam a censura de *Brasil Já Vai à Guerra*:

1. o compositor burlou a Censura, gravando-a e fazendo-a irradiar sem submetê-la à sua apreciação:
2. a letra é ofensiva às Forças Armadas, sobretudo quando diz que “enquanto uns idiotas aplaudem a medida, o povo sem comida escuta as tais lorotas, dos patriotas”.
3. o decreto-lei 20493, art. 41, nega autorização às músicas que induzem ao desrespeito as Forças Armadas, à ordem pública e às autoridades constituídas (JUCA..., 1961c).

Em desacordo com as motivações da Censura, Chaves anunciou que também entraria com mandado de segurança para liberar a peça musical no Rio de Janeiro. Aproveitou para agradecer “a publicidade gratuita” da Censura que mais uma vez lhe proporcionaria vender “milhares de discos”. No geral, veículos como o Correio Paulistano, o Diário da Noite e o Última Hora elaboraram notas e matérias assegurando certa vantagem da postura de Juca Chaves contra as Censuras paulista e carioca e, concordando com Chaves. Chegou-se a definir o caso como “um trabalho que talvez seu escritório de relações públicas jamais pensou em promover” (JUCA..., 1961b, p. 5). No dia final de 1961, foi definitivamente encerrado o processo acerca do suposto descumprimento da lei na apresentação da música em cadeia de televisão. A censura à música, contudo, perduraria no Estado da Guanabara e seria reiterada em 1963, época do lançamento de *As Músicas Proibidas de Juca Chaves* e durante a Ditadura Militar, como veremos no terceiro capítulo.

O crítico literário Raymond Williams, um dos fundadores da *New Left Review* que se tornou nome crucial do marxismo inglês, dedicou grande parte de seu trabalho a discutir as práticas sociais e culturais das experiências humanas que não se adequavam à conceitualização acabada, quer da ortodoxia marxista, quer da crítica idealista, que se tornou promotora da ideia de arte atemporal, logo, separada da via social, isenta de disputas e tensões do universo político (CEVASCO, 2003, p. 65). Na obra de Williams, os conceitos estão, como a vida material, em constante movimento na esteira de um mundo movido pela luta de classes e pelas relações de

produção, dominação e subordinação. É a partir desta perspectiva que o autor de *Marxismo e Literatura* (1979) delinea a sua importante concepção de hegemonia.

Antonio Gramsci, com quem Williams dialoga, retomou Maquiavel para explicar o Estado do fim do século XIX e início do XX a partir da insurgente relação de coerção e consenso. O entendimento de Estado apresentado pelo autor italiano mescla: o Estado-força, visto enquanto sociedade política, que impõe os interesses de uma classe dominante através das práticas coercivas, constantemente referidas na obra marxiana acerca da classe burguesa (haja vista o Manifesto do Partido Comunista, de 1848), com os organismos da recente e pujante sociedade civil, que arrancam o consenso da classe subjugada. É tendo essa dinâmica como suporte que a classe dirigente fabrica a hegemonia, de modo que o domínio sobre os grupos da sociedade civil supere a pura e simples utilização da força. Sendo assim, os intelectuais que ocupam posições de privilégio e poder em, por exemplo, veículos de imprensa ou no mercado editorial e fonográfico, conquistam a adesão ativa dos grupos sociais dominados e explorados quando adotam a “orientação impressa pelo grupo (...) dominante à vida social” (GRAMSCI, 1982, p. 11).

Williams toma emprestado o conceito de hegemonia, defendido por Gramsci, e o emprega com uma dose maior de flexibilidade no que concerne a questões pragmáticas de uma sociedade que via os meios de comunicação, os experimentos artísticos, cada vez mais em voga ante os embates societários de seu tempo (CEVASCO, 2003, p. 114). Ao destacar a contínua construção das relações de dominação, prefere referir-se ao *hegemônico*, dadas as condições materiais que conferem movimento ao conceito, pois “a realidade de qualquer hegemonia, no sentido sempre dominante, jamais será total ou exclusiva”. Ou seja, “a qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade” (WILLIAMS, 1996, p. 116). Tal posição demarca o processo ativo que não está suscetível às elucubrações de categorias estagnadas. Sendo assim, o que entende-se aqui como hegemônico articula-se sob a absorção e superação do conceito de cultura - processo social constituinte de modos de vida - e do conceito de ideologia - sistema de significados de valores que manifesta objetivos e interesses de uma classe social.

É no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes (...) É sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular. Suas estruturas internas são altamente complexas, e podem ser vistas em qualquer análise concreta. Além do mais (e isso é crucial, lembrando-nos o vigor necessário do

conceito), não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões (WILLIAMS, 1997, p. 113).

As pressões e limites aferidos são substanciais no intento de dimensionar a maneira como organismos, experimentos ou sujeitos históricos relacionaram-se com os complexos processos hegemônicos de seu tempo. É quando a obra lança luz às contradições políticas e comportamentais de uma sociedade e de seu governo, definido por exemplo como democrático, que se verifica a contestação, o divergente no processo cultural. O consenso fabricado pela classe dominante através de instrumentos como a imprensa, a crítica artística, o mercado editorial, o mercado fonográfico, a publicidade e a indústria cultural como um todo, é um recurso característico da transformação histórica por onde foi engendrada a sociedade civil.

A classe detentora dos meios de produção tornou-se apta a subjugar as expressões dissidentes não apenas pela força estatal repressiva, mas ao naturalizar o *status quo* e as incongruências de um regime político que não combate a desigualdade social. Ao dar preferência repetidamente ao futebol em vez de noticiar questões sociais, por exemplo. O hegemônico está também na “despreocupação” de quem possui a riqueza (como em *Caixinha, Obrigado!*), na “necessária” repressão a quem importuna autoridades ao anunciar suas falhas e infrações, ou até a desnecessária utilização do dinheiro público na compra de um porta-aviões.

Caso a forjada “normalidade” seja rompida por uma ação política, volta-se a evocar o que Gramsci chamou de “Estado-força”. Dessa forma, os órgãos de censura, locais ou nacionais, e demais órgãos de controle social, agem para coibir a iniciativa. Na arte, isso acontece de maneira similar, como explica Williams.

O processo cultural não deve ser considerado como simplesmente adaptativo, extensivo e incorporativo. Rompimentos autênticos, dentro e além dele, em condições sociais específicas, que podem variar de um isolamento extremo a colapsos pré-revolucionários e atividade revolucionária real, ocorreram com freqüência. E poderemos ver isso melhor, juntamente com um reconhecimento mais geral das pressões e limites insistentes do hegemônico, se desenvolver modos de análise que em lugar de reduzir as obras a produtos terminados, e as atividades a posições fixas, sejam capazes de discernir, de boa fé, a amplitude finita, mas significativa de muitas obras de arte, como formas significativas persistentes e variáveis, é portanto especialmente relevante (WILLIAMS, 1997, p. 117).

Os rompimentos artísticos, ao desnudar os limites que o poder dominante definiu como corretos ético, político e moralmente, passam a ser cada vez mais vigiados e coibidos conforme a exposição, o respaldo público e a legislação de Censura vigente. É o que vemos com Juca Chaves no início de sua carreira. O “menestrel maldito” foi uma das vozes estridentes que

impacientaram autoridades incumbidas de impor o “consenso” na democracia intolerante. A linguagem social ativa, produzida por Chaves na contramão da normalidade, gritava o absurdo, buscava o problema por trás da falsa unanimidade. As vozes dissonantes das artes no período “entre ditaduras” sofreram repressão esparsa, mas concreta. Somente após o Golpe Civil-Militar de 1964, é que a Censura em todo o território nacional responderia a comandos mais orgânicos e localizados, principalmente com preceitos desenvolvidos pela Escola Superior de Guerra.

No entanto, a complexidade verificada na relação de Juca Chaves com os serviços de censura não se limitou aos embates, restrições e galhofas de enfrentamento. Houve também fatores comerciais alavancados a cada processo censório. Se por um lado surgiam boicotes no rádio, televisão e imprensa, por outro o nome de Juca Chaves ficaria cada vez mais conhecido em decorrência da visibilidade adquirida nos processos movidos contra o artista, entre 1960 e 1963. É por meio da miscelânea envolvendo o crescimento dos meios de comunicação, a estruturação da indústria fonográfica, o boicote imposto pela mídia e a publicidade a partir da Censura que conduziremos o segundo capítulo deste trabalho. As relações mercadológicas vinculadas às admoestações institucionais contra Juca Chaves nos são centrais neste momento.

II - A AUTOPROMOÇÃO PELA CENSURA: O MERCADO FONOGRÁFICO E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

No presente capítulo, buscaremos analisar os importantes vínculos entre as mudanças no mercado fonográfico brasileiro e a ascensão dos serviços televisivos no país. Ademais, observaremos em mais detalhes a utilização de obras proibidas pela Censura como mote de propaganda artística na carreira de Juca Chaves. De que modo os ditames do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado em 1946, serviram à publicidade de compositores? Nesse escopo são importantes as vantagens e os impasses arraigados às categorias proibido/visado nas relações artista/público e artista/Censura. Se por um lado a Censura do período “entre ditaduras” foi utilizada por muitos artistas como vitrine de títulos aos quais se dava maior atenção na medida em que lhes eram aplicadas penalizações, por outro também significou a perda de espaço midiático, contratos e outras oportunidades.

As relações entre a consolidação da TV e o mercado fonográfico

As restrições da Censura e os consequentes boicotes comerciais sofridos por Juca Chaves estiveram ancorados à complexa dinâmica econômica e social na qual a trajetória política e profissional do menestrel está circunscrita. Conforme já apontado neste trabalho, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por diversas transformações materiais em diferentes ramos da economia brasileira. Identificá-las se faz possível também nas relações de produção cultural. Seja com a difusão da sátira musical ou, mais tarde, com o experimento do show solo de humor e sua respectiva gravação e reprodução em LP, os produtos artísticos passaram por reconfigurações condizentes com os elementos concretos do processo sócio-histórico.

Williams (2000) enfatiza que os meios de comunicação de massa tiveram fundamental contribuição para o crescimento do número de profissionais assalariados trabalhando diretamente com produção cultural: “O cinema, o rádio e a televisão são exemplos mais destacados, onde organizações capitalistas e não-capitalistas organizam a produção desde o começo e oferecem emprego assalariado ou mediante contrato nessas condições” (WILLIAMS, 2000, p. 52). É por meio desse fortalecimento de novos veículos de mídia que se dão as mudanças nas condições de produção cultural, uma vez que essa passa a se situar no mercado empresarial com “grande volume de capital e dependência dos meios de produção e distribuição

mais complexos e especializados” (WILLIAMS, 2000, p. 52), em que são impostas relações de mercado e trabalho atreladas à lógica empresarial - o que dificulta gradativamente o acesso a formatos de comunicação nas antigas condições artesanais, pós artesanais, entre outras.

Numa economia capitalista moderna, com seu tipo característico de ordem social, as instituições culturais da edição de livros, revistas e jornais, do cinema, do rádio, da televisão e das gravadoras de discos não são mais marginais ou sem importância, como nas fases iniciais de mercado, porém, tanto em si mesmas, como por seu frequente entrelaçamento e integração com outras instituições produtivas, são parte da organização social e econômica global de maneira bastante generalizada e difundida (WILLIAMS, 2000, p. 54-55).

Dessa integração, também emergirá um conjunto de tensões de ordem política, moral e econômica, dentro e fora dos meios de produção cultural, que as mudanças possibilitavam. No Brasil, segundo Ortiz (1994, p. 102), existia no período de 1950 e 1960 “um público que, sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão”, portanto, “uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas médias urbanas”. Tal expansão contribuiu para lançar luz às questões sociais vistas como reverberação da modernidade, movimento que serviu de justificativa para que instituições e personalidades conservadoras cobrassem aprofundamento e reorganização da Censura Federal, sobretudo com o advento da televisão.

Todo o aparato censório precisou ser reelaborado no período em que a TV foi solidificada como a maior plataforma de comunicação do Brasil, embora órgãos estatais já viessem restringindo produções culturais sob parâmetros morais, sobretudo no cinema.

Foi a partir de meados da década de 1960 que tivemos iniciativas mais rigorosas de centralização da censura em nível nacional, do aumento do número de censores e do aperfeiçoamento daquele “serviço”, assim entendido como agência do governo que precisava ser modernizada, evoluindo para acompanhar o desenvolvimento de meios de comunicação como a televisão, por exemplo (MARCELINO, 2006, p. 27).

Com essa nova ferramenta, estende-se o mercado do entretenimento no país. A televisão ocupou aos poucos o lugar do rádio na promoção e lançamento de artistas. Desse desenlace Juca Chaves e outros humoristas também fizeram parte, haja vista que a exposição contribuía para a venda de discos e demais mercadorias artísticas. Essas modificações culturais promovidas pela TV (muitos temas vistos como tabus como sexo, drogas, são apresentados na casa dos brasileiros a partir do aparelho) exigem dos setores conservadores uma nova política de controle de conteúdo em nome da moral, dos bons costumes e do respeito às instituições políticas. O auge da organização sistematizada dos serviços de censura aconteceu durante os Anos de Chumbo da Ditadura Militar, quando a televisão recebeu atenção redobrada.

A TV proporcionou o avanço de uma nova geração de artistas. A partir da década de 1960, conforme analisam Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi (2014), a indústria fonográfica passou por crescimento sintomático e gerador de aumento da produção no mercado de bens simbólicos do país. A mudança é notória no período entre 1966 e 1979, quando há um salto positivo na produção de mais de 50 milhões de unidades de discos (VICENTE; MARCHI, 2014, p.14). Além da Odeon, que passou por uma série de mudanças administrativas e mantinha negócios precursores no Brasil desde o início do século XX - a companhia inaugurou em 1913 no Rio de Janeiro aquela que é conhecida como a primeira fábrica de discos da América Latina -, o país contava com outras filiais de empresas estadunidenses e europeias, a exemplo da Columbia, da RCA-Victor e da Brunswick, presentes em território nacional a datar do final da década de 1920 (VICENTE; MARCHI, 2014, p. 12). No encaço das transformações econômicas e à medida em que se constata a rentabilidade de um mercado cada vez mais fortalecido, chega ao país na década de 1960 a Philips, após a compra da CBD (Companhia Brasileira do Disco). Vale lembrar também que em 1969 a Rede Globo de Televisão criou a Som Livre.

Segundo Napolitano (1999, p. 74), “os interesses da indústria fonográfica, materializada no conflito Odeon (multinacional)/Philips (binacional), tinham um alvo certo: a disputa do mercado jovem, que crescia no ritmo do desenvolvimento urbano e industrial”. Nesse contexto, em estreita ligação com os incipientes valores urbanos, emerge uma nova geração de artistas que logra inserção no circuito artístico-cultural não mais através do rádio - como outrora fizeram nomes consagrados da música -, uma vez que a TV se converte na plataforma de comunicação mais atraente ao absorver patrocinadores, programas, quadros e profissionais da esfera radiofônica, além de criar os seus próprios formatos musicais, como O Fino da Bossa, Jovem Guarda e os Festivais da Música Popular (VICENTE; MARCHI, 2014, p. 16-17).

O início da trajetória profissional de Juca Chaves, no final da década de 1950, se dá na iminência do processo social a que Vicente e Marchi (2014) se referem: a ciranda artística e comercial envolvendo televisão, rádio e gravadora. A consolidação do nome de Chaves no universo do fonograma iniciou-se com a sátira musical e deu prosseguimento às investidas de artistas ligados ao humor no mundo do disco. Além do “inimigo número um da tristeza”, o cantor e humorista Gino Cortopassi, conhecido como Zé Fidelis - personagem importante do humor radiofônico que fez sucesso interpretando paródias, anedotas e foi o responsável por lançar aquele que é considerado o primeiro LP cômico do Brasil (FIDELIS, 1958) -, inserido no ramo do disco há algumas décadas e artistas da música e prosa caipira que também

utilizavam o humor em suas obras, a exemplo de Cornélio Pires e Jararaca e Ratinho (SALIBA, 2002). Como é sabido, o desenvolvimento da indústria fonográfica, que teve ampla participação do capital estrangeiro, acompanhou o processo de expansão comercial vinculada às políticas econômicas nacional-desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek.

Recordar os artistas da música caipira se faz oportuno em vista da primeira experiência profissional de Juca Chaves no universo do disco. Em 1959, quando Chaves buscava gravar o seu primeiro trabalho profissional, as portas da iniciante Chantecler foram abertas e o compositor pôde dar prosseguimento às suas pretensões. Outrora foi explicado que tratava-se de um goma-laca (disco de 78 RPM) com *Chapéu Com Peninha Preta* e *Nós, os gatos*, portanto, duas sátiras e que a voz anasalada de Jurandyr Chaves propiciou a recusa de outras gravadoras. A Chantecler, por outro lado, estava interessada em promover novos artistas, iniciativa que logo deixaria de ser eventual para fixar um caminho de ação comercial dentro da indústria do disco (VICENTE, 2017). A gravadora foi fundada em São Paulo pelo empresário Cássio Muniz, então dono da Cássio Muniz S/A, após encerrar a parceria com a empresa estadunidense RCA-Victor, à qual prestava serviço de distribuição de discos e equipamentos no Brasil. Esteve ativa entre 1958 e 1978, tornando-se importante por produzir artistas brasileiros regionais que, na incipiência de percurso, não encontravam espaço em gravadoras de maior estatura. Entre eles, estão os cantores Waldick Soriano, Teixeira e Francisco e Petrônio (VICENTE, 2017, p. 330).

Assim, a empresa promoveu sobretudo aqueles artistas ligados à música sertaneja, como Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Milionário e José Rico, César e Paulino, entre outros (VICENTE, 2017, p. 333). Para Vicente, tendo aberto espaço a artistas menosprezados pelo mercado do fonograma, a empresa funcionou em muitos momentos como uma espécie de gravadora independente, bem como a também paulista, porém mais antiga Continental, do empresário Alberto Byington Jr.

Penso que seria possível afirmar que, no Brasil, empresas tradicionais de orientação única como a *Continental* e a *Chantecler*, entre outras, acabaram assumindo, a partir dessa divisão do mercado, um papel semelhante ao das gravadoras independentes em países centrais, ou seja, vincularam-se à formação de novos artistas e à prospecção de mercados de menor interesse econômico. Enquanto isso, as grandes gravadoras – como a Som Livre e as gravadoras internacionais aqui instaladas – impunham seu controle sobre o mercado *mainstream* (VICENTE, 2017, p. 330).

Sendo assim, compreendemos que a inserção de Chaves no mercado do fonograma ocorreu às margens de grandes empresas investidoras do ramo. Entretanto, quando o produto alcançou êxito significativo, o compositor optou por trocar a Chantecler pela RGE. A mudança

se deu, segundo Juca Chaves, pois o dono da RGE vislumbrava um caminho bem-sucedido ao artista, ao contrário de muitos outros empresários e diretores artísticos, inclusive os dirigentes da primeira gravadora. Houve até mesmo ajuda da cantora Araci de Almeida.

Foi Araci a primeira pessoa que acreditou em mim. Ela me viu e me levou a Henrique Lôbo da Rádio Bandeirantes. Lôbo me apresentou ao pessoal da Chantecler, que também não acreditou em mim. Um dia, Geraldo Lacerda, da RGE, levou-me a presença de José Scatena e este imediatamente me deu o maior contrato oferecido a um artista nacional: um milhão e quinhentos mil cruzeiros por ano (EU..., 1960, p. 7).

Na declaração de 1960, fica explícita a gratidão ao apoio e investimento do empresário José Scatena, bem como o ressentimento com a antiga casa. À época, Chaves era ainda contratado da Rádio Gravações Especializadas (RGE), criada pelo primeiro. De acordo com Paiva (2010), a criação da RGE deve ser vista enquanto consequência de um contrato da Standard Propaganda com a Colgate-Palmolive entre as décadas de 1930 e 1940. A parceria buscava a montagem de dois estúdios de gravação, um em São Paulo e o outro no Rio de Janeiro com o objetivo de produzir comerciais para o creme dental Colgate e o sabonete Palmolive.

Segundo Paiva (2010, p. 9), trata-se de um período em que 10% de todo o conteúdo das rádios poderia ser consolidado a partir da veiculação de propagandas, o que levou alguns anunciantes a investirem na produção de publicidade e aprofundarem seus conhecimentos no ramo. Ao fim do contrato comercial, os estúdios perderam a sua utilidade. Foi então que José Scatena, um dos funcionários atuantes na iniciativa, propôs uma sociedade a Cícero Leuenroth, dono da Standard e residente do Rio de Janeiro, com o intuito de promover outros serviços publicitários e gravações musicais da RGE. Após mudanças de estúdio, aquisição de um gravador de fita portátil e a conquista de um lugar com espaço para orquestra e câmara de eco natural (que dava a impressão de profundidade à gravação), a qualidade das produções avança de forma notável (PAIVA, 2010, p. 11). Com base em entrevista realizada com Scatena, Paiva ponderou que a RGE nunca foi uma gravadora “no sentido exato do termo”, com capacidade para duplicação e distribuição das produções.

A RGE, antes de ser uma gravadora em seu sentido pleno, era um selo de gravações criado a partir de um estúdio de gravação que dependia de serviços terceirizados de prensagem e distribuição de discos, que acabaram sendo feitos pela RCA e pode ser chamada de “gravadora independente”. Isso já era uma tendência forte no mercado norte-americano que, em 1957, já possuía mais sucessos nas paradas de sucesso oriundos das gravadoras independentes que das *majors* (PAIVA, 2010, p. 14).

Devido ao quadro técnico limitado e levando em conta, ainda assim, a qualidade alcançada pelas produções⁵⁵, para lograr êxito comercial, a RGE soube montar uma articulação que fortalecia a divulgação de seus produtos. Para tal, contratou como divulgador Walter Silva, funcionário da Rádio Bandeirantes, localizada no mesmo prédio da sede da RGE, que possuía inserção entre os meios de comunicação em geral. O trabalho de Silva que, entre outros, ajudou a difundir em programas de rádio e jornais impressos o nome da cantora Maysa, uma das estrelas do selo RGE, foi fundamental na ascensão de artistas vinculados à empresa (PAIVA, 2010).

Evidentemente esse trabalho publicitário junto aos meios de comunicação ajuda a compreender algumas das muitas menções em jornais e revistas impressas, encontradas nesta pesquisa, quando era lançado algum disco com o selo em questão. É o caso de Juca Chaves que, como vimos, aparece em diversas edições de jornais no período em que são distribuídos os seus primeiros discos pela empresa. A popularização dos discos 33 RPM (padrão proposto pela CBS na década de 1940) é outro fator que modificou o percurso do cancionista popular, haja vista que o material propiciava a ampliação da capacidade de gravações musicais no vinil. Enquanto os discos de 78 RPM suportavam de três a quatro minutos em cada lado, o que correspondia a uma canção por face do disco, os LP's de 33 RPM estavam aptos a armazenar mais de vinte minutos de gravação (VICENTE, 1996, p. 19). Essa alteração técnica e tecnológica permitiu que Chaves gravasse as suas obras multifacetadas por sátiras e modinhas, que costumavam ocupar cerca de 12 faixas, característica constituinte de sua identidade artística. O avanço tecnológico do LP também contribuiria na difusão dos discos de show solo de humor que José Vasconcellos, Chico Anysio, Ary Toledo e o próprio Juca Chaves levariam ao mercado com apresentações de, no mínimo, trinta minutos⁵⁶.

Até mesmo o aperfeiçoamento dos microfones, como elucida Vicente (1996, p. 9), teve relevância na abertura de “novas possibilidades de gravação, além de permitir que cantores com menor potencial vocal pudessem apresentar-se profissionalmente”. Essa transformação cooperou para viabilizar, por exemplo, o ascenso da Bossa Nova e da tradição de “cantores intérpretes” (VICENTE, 1996, p. 20) que puderam ingressar no circuito musical como cantores

⁵⁵ Através de um gravador cedido pela Columbia, a RGE passou a ser uma das primeiras empresas do mercado a notabilizar-se com gravações estéreo de muita qualidade, destacando-se pela transparência sonora de instrumentos e vocais (PAIVA, 2010).

⁵⁶ Para que artistas como Chaves, Vasconcellos e Anysio auferissem essa inserção exitosa através de projetos não baseados exclusivamente em música, foi preciso, antes de mais nada, desenvolver um formato cênico e humorístico que fosse suscetível à linguagem exigida pelo disco, onde se prima pelos textos e efeitos sonoros em detrimento do gestual, do humor físico.

de suas letras, sendo que antes chegavam ao cenário cultural por meio de profissionais dedicados exclusivamente à interpretação, à performance. Isso se deu com o próprio Juca Chaves, consoante ao que já analisamos, que optou por insistir na carreira de cantor de suas composições para conquistar maior reconhecimento. As vicissitudes de grande parte desse processo social, Juca Chaves viveu no negócio de Scatena.

Em um momento em que o Brasil vivia a transição da incipiente sociedade de consumo, característica das décadas de 1940 e 1950, para a consolidação de um mercado de bens culturais dos anos 1960 e 1970 (PAIVA, 2010, p. 14), se deu o crescimento da RGE e a chegada de Juca Chaves a essa empresa, que trocou uma gravadora independente por um contrato com outra. Na Rádio de Gravações Especializadas, o menestrel gravou 9 discos de 78 RPM e 2 LP's (PAIVA, 2010).

Juca Chaves foi outro dos grandes sucessos da empresa, principalmente pelo seu primeiro LP, onde ele registrou a antológica “Presidente Bossa Nova” (...) Seu LP As duas faces de Juca Chaves “é um marco da música popular brasileira, pois retoma um de nossos mais autênticos gêneros musicais. É o primeiro disco de modinhas contemporâneas brasileiras, servindo também como marco fundado das sátiras da política moderna” (PAIVA, 2010, p. 19).

É um tanto delicado afirmar que a obra desempenhou papel de “fundadora” do estilo da “sátira política moderna”, tendo em vista o emaranhado de fontes e problemáticas históricas que tal posição envolve. Mas é fato que o disco tem ainda hoje muita importância tanto em relação à modinha brasileira, quanto à sátira musical. É também possível que a condição de contratado da RGE tenha sido valiosa para assegurar a presença de Juca Chaves na TV, o que colaborou com a acentuação dos seus muitos problemas com a Censura. No ano de 1960, Chaves destacou-se em programas na TV Tupi⁵⁷ e na TV Excelsior, sendo esses espaços importantes para difundir canções que respondiam a processos censórios, como *Caixinha*, *Obrigado!* e *Brasil Já vai à Guerra*. Dado aos frequentes impasses com a justiça, a participação de Chaves em programas de TV tornou-se cada vez mais rara às vésperas de seu exílio em Portugal em 1963.

⁵⁷ Entre os anos de 1960 e 1961 Juca Chaves comandou um programa na grade noturna da TV Tupi (HORÁRIOS..., 1960, p. 2).



Figura 2: Juca Chaves interpretando *Caixinha, Obrigado!* no Prêmio Destaques da Semana da TV Continental em parceria com a Radiolândia.⁵⁸

O segundo LP gravado com a RGE foi o já citado *A Personalidade de Juca Chaves* que reuniu músicas de considerável sucesso em apresentações em rádio, TV e gravação de discos avulsos, a exemplo de *Caixinha, Obrigado!*. O contato de Juca Chaves com o mercado do disco, no entanto, esteve envolto por estridências. Anos após a produção do primeiro disco, Chaves contaria outra história sobre a sua entrada na RGE. Há de se considerar que as seguintes declarações foram dadas em meio a um contexto de boicote generalizado. Em entrevista ao *Mundo Ilustrado*, o compositor rechaçou o lucro que as empresas obtinham em cima dos músicos e o poderio dos diretores artísticos dentro das gravadoras pois, segundo ele, consideravam-se “os donos da música brasileira”, julgando-se os únicos capazes de definir o que poderia ou não ser gravado e exterminando artisticamente quem ousava “se insurgir contra a espoliação”.

Contava também que após o sucesso de seu primeiro disco na Chantecler, o diretor artístico da gravadora, que ele chama de “Palmeira” (de acordo com Chaves, fizera parte de uma dupla caipira), dissera-lhe para mudar o seu estilo musical, do contrário fracassaria na carreira de artista que pretendia trilhar. Por não ter concordado, mudou-se então para a RGE, como vimos, mas dessa vez revela que a mudança ocorreu “apesar de já ter sido rejeitado pelo

⁵⁸ “Entrou então no palco, violão ao ombro, o discutido Juca Chaves. Sentou-se num tamborete, pegou o violão e cantou ‘Caixinha, Obrigado’, número que seria gravado em disco na segunda-feira com garantia judicial: sua letra satiriza impiedosamente os costumes. Com o bom humor habitual, Juca recebeu o troféu de (Francisco) Milani e Joana e disse que, segundo as mais recentes pesquisas, ele acaba de chegar ao top de sucessos, como recordista de vendas no Brasil” (PROGRAMA..., 1960, p. 22).

Scatena várias vezes”. Não obstante, “a importância que ele deu ao contrato foi tão grande que ele não apareceu no dia da assinatura” (MAIA, 1963).

A narrativa, muito diferente do apoio que Chaves alegava ter recebido de Scatena anteriormente, mostra algumas das tensões atreladas às relações de trabalho na emergente indústria fonográfica. O compositor ainda afirmou que o sucesso de *Presidente Bossa Nova*, um de seus primeiros sucessos pela gravadora paulista não havia recebido o empenho financeiro de nenhum setor da empresa em se tratando de divulgação. O tratamento mudou apenas quando a obra deu um retorno positivo.

O divulgador e, oficialmente, “diretor artístico” da fábrica Benil Santos, quando descobriu que o disco começava a “pintar” resolveu “trabalhar”, começando, também a exploração. Nas duas únicas vezes que participei de “shows” da “RGE”, o diretor artístico ficou com a “parte do leão”, embolsando setenta por cento do que me coube como pagamento. Não concordei com isso e passei a ser boicotado. Cada vez que era solicitado para participar de um “show” da RGE, Benil Santos mandava outro cantor, alegando que eu era louco. Tive a prova disso, quando, disfarçando a voz, pedi o comparecimento de Juca Chaves em um espetáculo. A resposta era aquela mesma. Mas, como Benil Santos, que tem pretensões a compositor, nunca vai chegar a Vinícius de Moraes, não dei importância ao fato (MAIA, 1963).

O conflito com a direção da RGE se agravou por conta da exploração do trabalho, quer nos shows pelo selo, quer nos discos gravados: “Apesar do sucesso de meus discos, passei a receber muito pouco sobre eles e, quando fui reclamar ao Scatena, veio de nôvo a acusação de loucura”. Chaves ainda provocava, “mas quem já esteve internado num sanatório para doentes mentais foi ele”. A experiência comercial problemática levou Juca Chaves a defender com veemência o aumento da renda oriunda de direitos autorais para os compositores e a regulamentação da numeração do disco, pauta que até os anos 2000 foi uma das bandeiras profissionais do artista. Em entrevistas na televisão no final da década passada, Chaves afirmou que não deixa seus discos em lojas de gravadoras, preferia fazer ele próprio a venda em shows. Chegou até mesmo a defender a pirataria como forma de causar prejuízo às grandes gravadoras (RECORD, 2000).

Um dia resolvi botar ordem na zona. Consultei quase todos os cantores e autores que conhecia no Brasil e eles concordaram comigo de que a solução do disco seria a numeração das cópias. Assim como nos livros, nas cédulas, nas carteiras de identidade. Evidentemente, nenhuma gravadora tem interesse nisto. Elas afirmam ser “impossível” pois não há máquinas para tal. Máquina há! É que ela se chama honestidade e muita gente não a conhece [...] Corri todas as gravadoras. Sem exceção. Em todas me disseram a mesma coisa. *Não!* Aí fiz sozinho. Numerei o Disco Yaralá-Yaralando que gravei em Los Angeles e imprimi algumas milhares de cópias com número nas capas [...] Soube por um espião, que a Associação dos Produtores de Disco numa reunião. “O menestrel é um inimigo. Vamos colocá-lo num campo de concentração!” [...] A máfia é poderosa! Nenhuma rádio tocou o disco em sua

programação. Uns diziam que o disco “se perdeu por aí”. Outros que “estava com defeito” (CHAVES, 1983, p. 18-20).

A música *Yaralá-Yaralando* consta no disco compacto *A vez do dono*, lançado pela Sdruws Records em 1982. Trata-se de uma homenagem à Yara, esposa do compositor. Anos mais tarde, com o fim da Ditadura Militar, a canção também faria parte do disco *Juca Chaves, o menestrel do Brasil: Enfim (quase) livre*. A Sdruws é o selo criado na década de 1970 por Juca Chaves precisamente para conquistar maior liberdade artística e retorno econômico na produção e comercialização de seu trabalho. Como veremos, a marca tinha como único empregado o próprio artista e realizava parcerias para utilização de estúdios e equipamentos de produção fonográfica. O disco numerado gravado no exterior, no entanto, prosseguiu gerando problemas ao menestrel. Concretizado mais um boicote a Chaves, o jornalista Ferreira Neto, na Folha da Tarde, assim o defendeu:

A partir do momento em que o Juca Chaves resolveu numerar o seu mais novo elepê, a APDL (Associação dos Produtores de Disco) decidiu acompanhar esse trabalho e as suas consequências. Afinal ele fazia uma coisa que há muito tempo cantores e compositores desta terra vinham buscando para normalizar o mercado fonográfico brasileiro. A numeração no disco, fatalmente determinaria uma prestação de contas mais sensata e honesta, entre os artistas e as várias produtoras. O Juca Chaves resolveu levantar essa bandeira, evidentemente, com muita coragem e sabendo que algumas dificuldades seriam encontradas. (...) Não deu outra: as consequências não poderiam ser piores. O bom trabalho do Juca, inteiramente preparado nos Estados Unidos, não foi aceito por aqui e sua promoção dificultada nos mais diversos setores (CHAVES, 1983, p. 20).

A numeração do disco possibilitava que o artista tivesse maior controle sobre a produção, de modo que fossem coibidas práticas fraudulentas das *majors* como a falsificação do número de tiragens e vendas, no intuito de repassar aos autores valores menores do que os verdadeiramente devidos. Essa sub-remuneração alimentaria “uma espécie ‘legal’ de pirataria”. De acordo com a socióloga Mariana Lima (2013), a luta pela numeração dos discos ganhou força nos anos 1980, já que o pagamento dos direitos de cada disco vendido continuavam a “critério dos números que a gravadora apresentava ao artista”, não havendo “segurança nenhuma de que aquilo era verdadeiro, visto que os discos não eram numerados”. Outro elemento que aumentou o impasse entre autores e gravadoras nas décadas de 1960 e 1970, foi a fita cassete que, por ter uma produção de menor custo, facilitava o comércio ilegal, semelhante ao que aconteceria com o CD, anos mais tarde (LIMA, 2013, p. 4).

Esse conjunto de experiências no mercado do disco impôs inúmeros e continuados percalços continuados ao compositor. Retomemos o impasse com a RGE na década de 1960, quando percebeu que estava sendo lesado, o compositor tentou rescindir o contrato com

Scatena, segundo conta. O empresário, entretanto, não aceitou e manteve o artista até o fim do prazo, mas sem gravações. Após o término da querela, Chaves assinou contrato com a então poderosa Odeon, selo pelo qual desenvolveria *As Músicas Proibidas de Juca Chaves*. Mais uma vez, o disco de 1962 e o significado político-cultural da obra dentro da conjuntura em vigor, ajudam a identificar os matizes autoritários que impulsionaram a perseguição ao compositor, fossem eles oriundos do Estado ou de organismos da sociedade civil.

As Músicas Proibidas de Juca Chaves

O Serviço de Censura proibiu o samba de Juca Chaves (...) o que deve ter deixado supinamente delirante de alegria o cantor de nariz sensual, uma vez que nada pode mais ajudar um samba a fazer sucesso do que a proibição do Serviço de Censura. Dizem até que êsses cocorocas da música popular, tipo Adelino Moreira, sempre que lançam uma música de sua contundente lavra correm a um pai-de-santo, para pedir a Ogun que interceda junto aos Censores e êstes proíbam o bagulho. A isto – no Brasil – dá-se o nome de valor artístico (PONTE PRETA, 1960, p. 13).

Foi Sérgio Porto, conhecido escritor, jornalista, teatrólogo e humorista que fez carreira com o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, quem elaborou a referida constatação em sua coluna “Morro, mas não me entrego”, veiculada no carioca *Diário da Noite*. O samba da vez era o já discutido *Caixinha, Obrigado!*. A irreverência de Ponte Preta descrevia uma problemática bastante conhecida quando se trata de práticas censórias sobre as artes no Brasil: a ocasião em que a Censura provoca o efeito reverso de seu objetivo fundamental quando, na ânsia de impedir o acesso à obra, o serviço contribui para a sua popularização. O escritor traz como exemplo de análise não apenas Chaves, como também o compositor luso-brasileiro Adelino Moreira, um dos maiores parceiros de trabalho do cantor Nelson Gonçalves. É verdade que, em diversos momentos da história brasileira, os mecanismos de controle social utilizados a fim de proibir um material artístico foram demasiadamente distintos dos procedimentos adotados por autoridades contra Juca Chaves na década de 1960 em São Paulo e Rio de Janeiro, todavia, a reação indesejada, aos olhos da Censura, era por vezes similar.

Não custa lembrar o caso do humorista e escritor gaúcho Aparício Torelly, o Barão de Itararé, que, em resposta à sua militância política e escrita humorística iconoclasta, foi intensamente perseguido pelo Estado brasileiro na primeira metade do século XX (FREITAS, 2017). Por inúmeras vezes, ao investirem de modo repressivo contra o jornal carioca *A Manhã* - produto satírico no qual o Barão destilava críticas às autoridades políticas e comentava aspectos da sociedade -, o poder executivo colaborou para a difusão das edições do periódico.

No Brasil dos anos 1920, à medida em que atacava o presidente Júlio Prestes e era consequentemente censurado e levado à prisão, o Barão vendia mais exemplares de *A Manhã* (FREITAS, 2017). Foi também vítima de empastelamento.

A relação dialética entre censura e propaganda também permeou o trabalho e a vida pessoal de Juca Chaves. O disco de 1960 (78 RPM), pelo qual foi divulgado *Caixinha, Obrigado!*, teve sucesso de forma simultânea à proibição da música em rádio e televisão. O mesmo aconteceu com *Brasil Já Vai à Guerra*⁵⁹ que, paralelamente à censura empreendida pelo Estado - com respaldo de agentes da sociedade civil -, alcançou o topo da lista de discos (78 RPM) mais vendidos no período. Como já vimos, a incompetência do Serviço de Censura era anunciada pelo próprio Juca Chaves como fator importante para a atenção voltada a suas sátiras e o correlato sucesso angariado pelos trabalhos. Foi possivelmente essa percepção que levou o cancionista de modinhas, em mais um de seus métodos promocionais, a desenvolver a obra que, de modo resoluto, buscava usufruir do papel ambíguo da censura institucional.

No efervescente Brasil de 1962, surgiu através da Odeon um LP com canções críticas que abordavam o caótico cenário político instalado. Em *As Músicas Proibidas de Juca Chaves*, o cantor relançou seis sátiras políticas autorais que enfrentaram processos censórios no início da década. Não obstante, a produção contava com outras seis sátiras inéditas, sendo estas, segundo disse à época Juca Chaves, canções que em breve a Censura também proibiria⁶⁰. Além de contestatórias, as declarações estabeleciam um chamado. Chamado à Censura, ao público, à imprensa. Chamado esse que, destarte as finalidades políticas, ambicionava atrair olhares e ouvidos dispostos a pagar para conhecer o conjunto de músicas proibidas do jovem Juca Chaves.

Em 1961, Chaves já havia anunciado que logo mais lançaria “duas novas ‘bombas musicais’, ‘Contrabando’ e ‘Bilhetinho’” e ainda provocou dizendo que seria melhor a imprensa não publicar nada a respeito, ‘senão a censura não deixa as músicas saírem’” (CORREIO PAULISTANO, 1961). Das novas “bombas”, como chamou o cantor carioca, apenas *Contrabando*, com nome modificado, fez parte do novo disco. Já *Bilhetinho*, que

⁵⁹ Em pesquisa realizada na edição de n. 352 da Revista Radiolância, o 78 RPM de *Brasil Já Vai à Guerra* aparece em quarto lugar no ranking de discos nacionais 78 RPM mais vendidos de São Paulo. O estudo era realizado pela coluna Discolândia (PESQUISA..., 1961).

⁶⁰ Em edição do Jornal do Brasil, o disco era assim anunciado: “Juca Chaves fará nova temporada no Rio de Janeiro. Está gravando um elepê para a Odeon, e já está pensando em outro, cujo título êle mesmo sugeriu: *12 Músicas Proibidas*. Seis que já foram vetadas pela Censura e seis que, provavelmente, serão” (MOVIMENTO, 1962).

satirizava Jânio Quadros, não entrou nas faixas da produção, possivelmente por conta da renúncia do ex-presidente em agosto do mesmo ano.

A arte do disco esteve esteticamente alinhada ao projeto artístico em curso, pois apresentou uma série de recortes de jornais (alguns já analisados aqui) abordando as represálias por Chaves sofridas em decorrência de sua obra. Os títulos das publicações impressas trazem termos recorrentes em se tratando dos embates profissionais, políticos e jurídicos do artista: “justiça”, “delegacia”, “polícia”, “proibida”, “censurado”, “processado”, “ameaça” são algumas das palavras consubstanciadas à figura de Juca Chaves nos jornais e revistas do período. Nota-se também a presença da cor vermelha, dessa vez sem o incisivo contraste com a cor azul, ao contrário do que ocorre no primeiro disco de Chaves. O vermelho novamente apresenta o aspecto simbólico do imoral e proibido. Já no quadro azul onde foi inscrito o título da obra, um “X” grafado em discreto tom avermelhado faz lembrar a ordinária ação manual operada através de uma caneta e sugere que a peça já havia sido desaprovada, reforçando o conceito de insubordinação presente no conjunto de elementos estéticos. Destarte, o nome de Juca Chaves apresenta as maiores letras do encarte, detalhe que já de início contribui para promoção do artista.

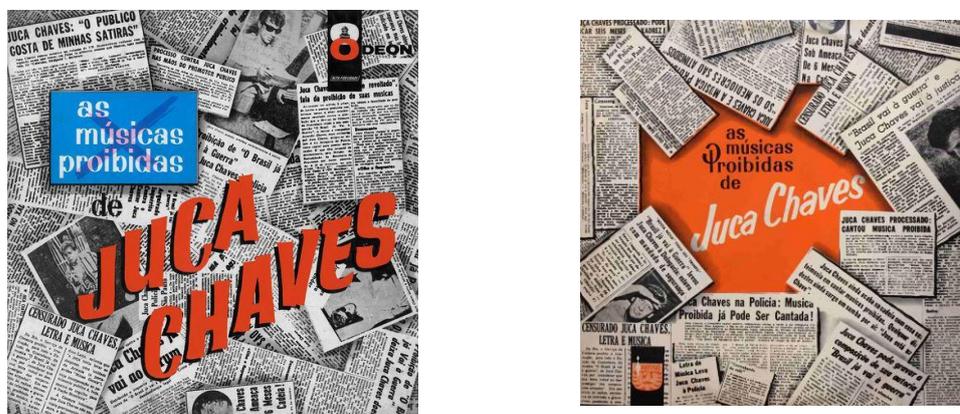


Figura 3: LP As Músicas Proibidas de Juca Chaves, Odeon, 1962.

Entre as canções já conhecidas do público estavam *Pena Preta de Urubu*, *Presidente Bossa Nova*, *Atraso e Solução*, *Legalidade*, *Caixinha*, *Obrigado!* e *Brasil Já Vai à Guerra*. Apesar de Chaves afirmar que todas já teriam passado por admoestações censórias, nossa pesquisa não encontrou materiais na imprensa escrita ou documentos oficiais que corroborem a posição do artista em relação à *Atraso e Solução*, *Legalidade* e *Pena Preta de Urubu*. Já entre

os títulos novos estavam *Dona Maria Tereza, Contrabando de Café, Lembretes, Crítica das Críticas, Retorno e A Situação*.

Em 1961, Juca Chaves engajou-se na defesa da posse constitucional de João Goulart após a renúncia do ex-presidente Jânio Quadros em 25 de agosto daquele ano - ação que até hoje gera dúvidas, mas foi tida como uma tentativa de Quadros incitar mobilizações populares em sua defesa, para que ele então voltasse com mais força e poderes políticos (FICO, 2014). Em *Legalidade*, Chaves fez coro aos civis e militares que se opuseram ao plano golpista liderado por setores das forças armadas, com destaque ao ministro da guerra, marechal Odílio Denys, ao ministro da Marinha, Sílvio Heck e ao ministro da aeronáutica, Gabriel Moss, articuladores da intervenção⁶¹. Esses, junto a lideranças civis de direita - destaque novamente ao jornalista Carlos Lacerda -, buscavam impedir a posse do então vice-presidente, João Goulart, que, na deflagração do episódio, encontrava-se fora do Brasil pois, designado por Jânio Quadros, cumpria visita diplomática à China, vista como país inimigo por estar sob a liderança do Partido Comunista Chinês (FICO, 2014).

Desde a aliança com o Partido Social Democrático (PSD) em 1955, na eleição da chapa Kubitschek-Goulart, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) causava assídua desconfiança na grande burguesia e nos setores liberais, conservadores e antinacionalistas das Três Armas e da União Democrática Nacional (UDN), por ser o partido herdeiro do getulismo - empostando um programa reformista de bandeiras nacionalistas, com apelo aos trabalhadores, camponeses e sargentos. Escolhas essas conflitantes, em certa medida, com os interesses da burguesia nacional e estrangeira. Aproveitando-se da conjuntura polarizada da Guerra Fria, os militares, de modo falacioso, associavam o trabalhismo petebista ao comunismo para acusar a periculosidade das aspirações políticas do partido (FICO, 2014) - a prática do “entrismo” no PTB contribuía para acirrar os ânimos, uma vez que esta permitia a entrada de militantes do cassado Partido Comunista Brasileiro (PCB) (DELGADO, 2003, p. 143-144). Havia, portanto, severa rejeição à figura de Jango (apelido de João Goulart), liderança gaúcha que chefiou o ministério do trabalho de Vargas (na década de 1950) e destacou-se como negociador por estabelecer vínculos com agentes do movimento sindical. A escalada à presidência de Goulart

⁶¹ O historiador César Rolim destaca que os três ministros, escolhidos pela presidência da república, demarcaram o caráter reacionário do contraditório governo Jânio Quadros. O trio representava o segmento ultradireitista da Escola Superior de Guerra dentro das Forças Armadas. Naquela altura, afluíam-se os embates desse setor reacionário em relação a ala legalista e progressista, de oficiais como o Marechal Teixeira Lott (ROLIM, 2009, p. 143).

representava às alas militares golpistas o início de um período de “agitação” e “desordem social”.

Já em tempo em que exercera o cargo de ministro do Trabalho, o Sr. João Goulart demonstrara, bem às claras, suas tendências ideológicas, incentivando e mesmo promovendo agitações sucessivas e frequentes nos meios sindicais, com objetivos evidentes políticos e em prejuízo mesmo dos reais interesses de nossas classes trabalhadoras. No cargo de vice-presidente, sabido é que usou sempre de sua influência para animar e apoiar, mesmo ostensivamente, manifestações grevistas promovidas por conhecidos agitadores. E, ainda há pouco, como representante oficial, em viagem à URSS e à China comunista, tornou clara e patente sua incontida admiração ao regime desses países, exaltando o êxito das comunas populares. Na Presidência da República, em regime que atribui ampla autoridade e poder pessoal ao chefe do governo, o Sr. João Goulart constituir-se-á, sem dúvida alguma, no mais evidente incentivo a todos aqueles que desejam ver o país mergulhado no caos, na anarquia, na luta civil (DENYS apud ROLIM, 2009, p. 149).

As palavras do ministro Odílio Denys condensavam temores, suspeitas e projetos políticos por trás da formação da junta de ministros militares que buscava inviabilizar a posse de Jango. A presidência, seguindo o curso institucional, estava sob o comando do deputado paulista pelo PSD, Pascoal Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara legislativa. O plano dos militares envolvia romper com o trâmite constitucional que indicava o vice-presidente na sucessão de Jânio Quadros. Como lembra Carlos Fico, João Goulart “estava longe de ser comunista” (2014):

Era um fazendeiro, dono de boa quantidade de terras no Rio Grande do Sul. Mas também era um político popular, sobretudo desde que aumentara em 100% o salário mínimo, em 1954, enquanto estivera no Ministério do Trabalho, aspecto que os ministros militares não mencionaram diretamente, mas que se pode antever em seu manifesto. Era um homem simples, acostumado ao convívio com o povo, com os trabalhadores, inclusive por sua atuação no Ministério do Trabalho, quando estreitou laços com os sindicatos. Era estimado pela população até mesmo por ter sido adotado como afilhado político pelo mítico presidente Getúlio Vargas – e boa parte dos militares era antigetulista [...] Mas se Jango não era comunista, o que seria? Ele padecia de certa definição, titubeava não apenas em discursos e transparecia, algumas vezes, uma imagem vacilante, embora também fosse reconhecido como habilidoso negociador (FICO, 2014).

Ficava claro, então, que um político prestigiado com pautas meramente reformistas (e não revolucionárias) já era o suficiente para causar o assombro do militarismo reacionário. Destarte, o Marechal Lott, aliado de Goulart, Brizola e ex-ministro da Guerra de Juscelino Kubitschek, que no contexto já era oficial reformado, lançou um manifesto conclamando militares, operários e outros grupos sociais a insurgirem contra Denys e em favor da Constituição de 1946. Por tal ação, Denys ordenou a prisão de Lott (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 145).

A estratégia de ruptura institucional, todavia, enfrentaria a forte resistência de Leonel de Moura Brizola, então governador do Rio Grande do Sul, e de trabalhadores por todo o Brasil. O político gaúcho impulsionou o movimento nacional em defesa da posse de Jango, conhecido como Rede da Legalidade. Durante semanas, o Palácio Piratini, sede do governo riograndense, foi transformado em forte de guerra. Barricadas foram montadas, armamento distribuído a apoiadores e uma cadeia de rádio foi construída a fim de conectar o movimento com a população Brasil a fora. Já no início da crise política, Mauro Borges, o governador de Goiás, uniu-se à frente que lutava pela legalidade democrática (essa que, ao contrário do que afirmavam os militares reacionários, seguia burguesa) e lançou também um manifesto expondo a posição tomada pelo poder executivo do estado (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 182). Milhares de pessoas juntaram-se à campanha, o que dificultou gradativamente o planejamento do militarismo entreguista. Fato político crucial foi a posterior adesão de Machado Lopes, General do III Exército, que possuía o mais numeroso contingente do país e, após muita pressão, optou por ficar ao lado do que determinava a Constituição de 1946 (FICO, 2014).

Na iminente instalação integral de um regime de exceção, inclusive com ameaças de bombardeio contra as forças legalistas (ROLIM, 2009), os órgãos de controle social logo tiveram papel significativo, sobretudo quando considerada a batalha de comunicação instaurada pela disputa da opinião pública e das forças sociais. Se de um lado o golpismo militarista justificava o impedimento de Jango e por conseguinte empenhava-se para proibir, a partir do Serviço de Censura e demais instituições repressivas, a veiculação de produções (escritas ou não) que fossem contra a manobra burocrática, do outro lado, nas frequências dos transmissores da Rádio Guaíba (realocada com muita precariedade no porão do Piratini), Brizola comandava a Cadeia da Legalidade ao lado de profissionais da imprensa solidários à causa legalista que, além da estação gaúcha, contou também com rádios oficiais e rádio amadoras espalhadas por Santa Catarina, Goiás e outros estados (ROLIM, 2009), além de emissoras internacionais (FICO, 2014).

Nesse período, houve o recrudescimento da Censura Federal instado pela junta militar que se apossou da presidência da república. Isso aconteceu principalmente em relação à imprensa que, com o fim do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), havia deixado de sofrer restrições sistemáticas (FICO, 2002, p. 254). No estado da Guanabara, voltou a figurar, entre as peças singulares na compreensão desse processo político, o nome do censor Ascendino Leite, funcionário de Lacerda. Há que se considerar novamente a canção de Juca Chaves que fora responsável por abarrotar o artista de processos, restrições e ameaças: o lançamento de

Brasil Já Vai à Guerra fez do primeiro semestre de 1961 um dos mais turbulentos da carreira do artista fluminense em razão das ações censórias contra ele movidas por censores, a exemplo do que dissemos outrora, como o próprio Ascendino Leite.

Portanto, a tentativa de Golpe Militar iniciada no mês de agosto hidratou o fazer censório, haja vista que profissionais do ramo passaram a perscrutar transmissões de rádio e TV ocupadas por aliados de Jango. De acordo com Dulles, a Guanabara, com a participação de seu governador Carlos Lacerda, teve atuação destacada nas medidas restritivas à circulação de conteúdo:

O coronel Golbery do Couto e Silva, secretário-geral do Conselho Nacional de Segurança, que pediu ao secretário de Segurança da Guanabara, general Sisenio Sarmiento, que instaurasse a censura no Estado. Lacerda estava de acordo, pois considerava a censura “absolutamente indispensável”. Para evitar que fossem divulgadas notícias que pudessem “pôr em perigo a ordem pública”, soldados do Exército e da Polícia Militar exerceram uma “censura rigorosa” do rádio e da televisão. (...) A Guanabara se destacou entre os estados pela severidade da repressão (DULLES, 2000, p. 60).

À vista disso, foi convocado Ascendino Leite, desafeto de Juca Chaves e um dos principais detratores da música sobre o Porta Avião Minas Gerais: “o comandante da 1ª Região Militar, general Nestor Souto, mandou chamá-lo. Ascendino disse ao militar que a censura era ilegal, já que o Congresso não fora fechado nem havia sido decretado o estado de sítio”, contudo, “não se recusou a fazer sua parte nem pediu demissão (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 122). A descrição de Markun e Hamilton está amparada pela visão posterior (registrada em entrevista) de Ascendino Leite sobre os acontecimentos de agosto de 1961 que esclareceu tratar-se de uma perspectiva de apaziguamento dos serviços de proibição prestados em concordância ao regime de exceção que pretendia se instalar. Até onde se sabe e pelo que ele mesmo assume, Leite participou dessa guinada repressiva dentro dos órgãos de censura, bem como ocorreu com agentes públicos de outras categorias.

Ulteriormente, por conta dessa intervenção inconstitucional, Lacerda, que fez carreira como jornalista e era proprietário de um estabelecimento do ramo, teve de se explicar à Comissão de Liberdade de Imprensa da Associação Interamericana de Imprensa. Em defesa da posição adotada por ele e sacramentada por seus funcionários, justificou que, ainda que fosse contra a censura, “em fins de agosto, com o Brasil à beira da guerra civil e com o governo em Brasília ‘praticamente isolado dos estados’, cada governador fora obrigado a tomar as medidas

que considerava necessárias” (DULLES, 2000, p. 73)⁶². Como fazia comumente, culpou os comunistas, afirmando que na época eles estariam nas ruas promovendo agitações em vários jornais, incluindo o de seu comando. Os documentos finais da Comissão condenaram o apelo à Censura de Imprensa, mas ao então governador da Guanabara, que recebeu apoio de nomes como o jornalista Júlio de Mesquita Neto, não foi aplicada punição (DULLES, 2000, p. 73).

Em relação a Ascendino, outras acusações que lhe pesaram os ombros são as que o apontam como colaborador da repressão ao jornal comunista *Novos Rumos* e a edições de jornais matinais de domingo, por terem publicado o manifesto do Marechal Henrique Teixeira Lott em defesa da posse de Jango. Não obstante, de acordo com jornalistas, quando o *Diário de Notícias* foi invadido por policiais civis e militares, Ascendino Leite havia telefonado ao jornal minutos antes no intento de questionar a redação sobre o recebimento do manifesto de Lott (FALCÃO, 1961, p. 7). Leite negou as acusações tanto à época, quanto em entrevistas nos anos 2000 (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 122). Tendo ou não participado do fortalecimento do controle arbitrário e violento da informação nos casos elencados, a Censura de fato agia com acentuada intransigência.

Com ou sem a participação de Ascendino, o *Jornal do Brasil*, o *Diário Carioca*, a *Gazeta de Notícias*, o *Correio da Manhã* e *O Dia* tiveram parte de sua circulação apreendida na manhã de domingo, por causa do manifesto. As redações dos jornais que publicaram o texto assinado por Lott ficaram sob a vigilância de um censor, com direito a radiopatrulha na porta de cada prédio. Os censores queriam que se veiculassem apenas as notas fornecidas pela Agência Nacional, segundo as quais reinava a mais absoluta ordem na Guanabara e em todo o Brasil. Boa parte da imprensa tentou resistir, manifestar algum tipo de protesto. A partir do domingo, a *Rádio Jornal do Brasil* suspendeu todos os seus informativos, passando a transmitir apenas música (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 123).

Todavia, como já averiguamos neste trabalho, se antes desse ensaio de Golpe as obras artísticas já sofriam com a Censura, não seria estranho encontrar produções musicais proibidas ou modificadas conforme a sua temática. Nessa crise histórica engendrada pelo acirramento da

⁶² Não parece ter sido a primeira vez que o político instrumentalizou a Censura a partir de seus interesses político-ideológicos. De acordo com *O Jornal*, em maio do mesmo ano Lacerda já havia utilizado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) para outra ação política ocorrida em meio a uma crise com o Encarregado dos Negócios de Cuba, sr. Hélio Hermenteros, que em visita ao Brasil tentava exibir na Guanabara um filme sobre “a invasão de Cuba” (palavras do periódico). A exibição aconteceria na sede da Associação Brasileira de Imprensa, mas foi impedida sob o argumento de que o documentário tinha caráter “antidemocrático e perigoso”. Para tanto, o governador acionou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) baseando-se no Decreto 2º.493, mais especificamente nos artigos 15, que proibia a exibição de filmes, anúncios ou trailers de fitas “julgadas impróprias” para crianças e menores, e 42, que apenas assinalava quais eram os espaços de exibição para as produções artísticas. As explicações foram externadas em reunião com a imprensa no gabinete do governador, sendo ele mesmo o responsável por convocar o encontro. A matéria de *O Jornal* ainda relata que o governador ordenou que o filme fosse apreendido, o que acabou não acontecendo dado a *expertise* do cubano (LACERDA..., 1961).

luta de classes no Brasil, Juca Chaves defendeu a posse de João Goulart e “cantou a legalidade” (CHAVES, 1990, p. 38). Em seu livro cômico e biográfico sobre a história política do país, Chaves narrou a crise:

Com a renúncia de Jânio e o vice Jango Goulart na China, naturalmente fazendo um negócio da própria, assume provisoriamente a presidência Ranieri Mazzilli, que, sendo jovem na política, gozou rápido demais – apenas treze noites no governo. Ensaia-se então um parlamentarismo à brasileira. Mas esse regime não era a dieta preferida dos golpistas, comensais glutões e esfomeados que babavam pelo prato principal do banquete da nação: o poder.

Mas nesta festa gaúcha penetra não entra, chê! - disse Brizola, cunhado de Goulart. (Sabe como é, cunhado é cunhado, exclamaria anos mais tarde Collor de Mello). Assim sendo, de Machado em punho (o general Machado Lopes, do III Exército), lidera a Rede da Legalidade. Tomando de assalto a Rádio Guaíba, exorta o povo a defender a Constituição e a garantir a posse de Jango. Eu estava lá, armado de violão, soldado do talento pela causa da liberdade (CHAVES, 1990, p. 37-38).

As piadas arraigadas à escrita impõem dúvidas acerca da precisão da análise do humorista, porém, o fragmento é necessário para compreender a visão de Chaves no que concerne à luta contra o Golpe Militar em 1961. Embora esse apoio, ao que parece, não tenha se resumido ao campo artístico, somente se desenvolveu no ano seguinte. No espectro político do início da década de 1960, o artista solidificou relação de proximidade com setores da esquerda nacionalista e frações da esquerda comunista. Na sua autobiografia de 1968, Chaves relata a formação comunista que recebeu na juventude, quando chegou a desenvolver ações de trabalho de base do PCB ao lado de Calvino Filho:

As noitinhas, antes do baile do Saquarema FC, ensinava alguns pescadores a ler e a escrever numa escolinha improvisada. A ideia era de Calvino Filho, homem inteligente e culto, proprietário de uma editora de livros comunistas. Ele tinha grande amor pelas coisas do mar e pelos pescadores. Sendo seu hóspede, dava aulas aos pescadores como pagamento simbólico, uma vez que meu pai era seu grande amigo. E que o DOPS não saiba disto... Êle obrigou-me a ler muito, do escolástico Maritain a Karl Marx. Num ano apenas engoli “O Capital” (CHAVES, 1968, p. 37).

Além da formação sociopolítica comunista⁶³, o jovem Jurandyr Chaves, em seus primeiros anos de carreira, e a esquerda brasileira, possuíam em comum alguns inimigos importantes. A ojeriza que as sátiras políticas de Chaves despertavam no alto escalão das forças armadas eram suficientes para que militares e agentes da reação lançassem-no ao mesmo balaio de outros personagens vistos como “subversivos”, além de outras denominações sintomáticas

⁶³ Para mais sobre o importante papel desenvolvido por Calvino Filho na produção e circulação da literatura marxista no Brasil entre 1930 e 1959, ver o trabalho de Vinícius Juberte, *José Calvino Filho: A Trajetória de um editor comunista no Brasil (1930-1959)* (JUBERTE, 2018).

de um período em que, no Brasil e no mundo, o discurso dos grupos sociais dominantes fomentava infatigável o anticomunismo.

Carlos Fico (2014) lembra que, não obstante a aversão ao comunismo pululante nas Forças Armadas e outros setores da sociedade brasileira sintomática da Guerra Fria, havia um sentimento político que se estendia desde 1935, quando dos levantes comunistas vinculados à chamada Intentona Comunista, que contou com sublevações de militares em Natal, Recife e Rio de Janeiro. Entre o objetivo da insurreição estava a derrubada de Getúlio Vargas e a eclosão de uma ruptura revolucionária. O movimento foi derrotado e o episódio serviu para insuflar de modo permanente o anticomunismo no imaginário coletivo, sendo utilizado inclusive para reforçar a narrativa do Plano Cohen na época da implementação do ditatorial Estado Novo varguista em 1937 (FICO, 2014).

Portanto, além do entendimento pela constitucionalidade da posse do vice-presidente, após a renúncia de Jânio Quadros, motivos não faltavam a Juca Chaves para atemorizar-se com a possível ascensão ao poder da extrema direita brasileira. A avaliação conjuntural fez o cantor de modinhas partir em direção a Porto Alegre para integrar a Legalidade, chegando a inscrever-se como participante do Comitê de Resistência, ao lado de milhares de pessoas, entre elas operários, estudantes, lideranças de sindicatos, da União Nacional dos Estudantes (UNE), União Estadual dos Estudantes (UEE), e inúmeras outras forças políticas (MARKUN; HAMILTON, 2011). O Comitê, que buscava certa independência em relação ao governo do estado, era sediado no edifício conhecido como Mata-Borrão.

As filas na porta do estranho edifício cresciam cada vez mais. Jovens e idosos, anônimos e famosos tinham orgulho em assinar as fichas improvisadas. O folclórico deputado Tenório Cavalcanti esteve lá e preencheu uma ficha, cercado de admiradores e curiosos. O cantor e compositor Juca Chaves, no auge do sucesso, também (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 174).

Ao citar o controverso político alagoano Tenório Cavalcanti, o enxerto dos jornalistas Hamilton e Markun ressalta a poderosa dimensão auferida pela Campanha da Legalidade, capaz de reunir diversas personalidades da vida pública brasileira. No caso de Juca Chaves, a consideração mais notável endereçada à temática do movimento, entretanto, aconteceria posteriormente, quando o enlace político alcançou a saída da emenda constitucional, o ato adicional, arquitetada pelos golpistas e conspiracionistas, que permitiu a posse de Jango com poderes limitados.

À revelia do cunhado Leonel Brizola, que se opôs com veemência à via do parlamentarismo, João Goulart, sempre mais moderado que o seu defensor, assumiu a

presidência da república em 7 de setembro de 1961. Para Brizola e grande parte da esquerda brasileira, a alternativa conciliatória imposta ao presidente, encaminhada pelo Congresso, era um acinte à Constituição Federal e pretendia estorvar as reformas sociais de base (ROLIM, 2009). Na canção *Legalidade* de 1962, Chaves demonstra comungar da posição do governador gaúcho, com quem mantinha relação de amizade. Não se furta, porém, de exaltar o papel exercido pela Legalidade no impedimento do Golpe de Estado.

Constituição, constituição
Acabou-se que tormento
Já temos o parlamento
Falta o rei, que papelão.

Que papelão, que papelão
O canhão foi superado,
Pois Brizola com Machado
Foi fazer Revolução

Revolução, revolução
Foi às armas, o gaúcho
O Lacerda deu o repuxo
E o Dennys ficou na mão.

Ficou na mão, ficou na mão
Pois prendia todo mundo
O regime foi pro fundo
Marechal foi pra prisão.
Hehehehe

Foi pra prisão, foi pra prisão
E o Brizola nem deu bola,
O Jango botou cartola
E acabou a Revolução.
E viva a Constituição!
(CHAVES, 1962)

No arranjo instrumental da gravação de 1962, a percussão se assemelha, em alguns momentos, a marchas cívicas comumente executadas por fanfarras. Na interpretação de cada estrofe, o primeiro verso (que a partir da segunda estrofe é sempre o último verso da passagem anterior) é cantado arrastando as vogais de “constituição”, “que papelão”, “revolução”, “ficou na mão” e “foi pra prisão”. Com esse recurso, Chaves produz inflexões que expressam a visão sarcástica do humorista dos eventos políticos transcorridos. O tom crítico de início anuncia o fim da Constituição devido à manobra do Congresso que culminou na aprovação do parlamentarismo: "Constituição, constituição. Acabou-se, que tormento, já temos o parlamento. Falta o rei, que papelão". O "tormento" vivido pelo fim da Constituição expunha a situação de insegurança causada pela proposta de atropelo da carta magna. As experiências parlamentaristas no século XX diziam respeito a regimes de governo em que o rei ou a rainha

mantinha funções figurativas no ordenamento político, a exemplo da Inglaterra. Para Juca Chaves, após instituir o regime parlamentar, ao Brasil, "Falta o rei, que papelão". Além disso, Chaves também dedica grande parte da canção a reconhecer o valor da Campanha da Legalidade, impulsionada por Brizola, na detenção do Golpe Militar.



Figura 4: Juca Chaves e Leonel Brizola, imagem retirada do livro *O Incrível Juca Chaves* que acompanha o LP homônimo de *show solo* de humor lançado em 1983.

A Leonel Brizola e ao General Machado Lopes, do III Exército, era conferido, nas palavras do cantor, o papel central na “revolução” que fora realizada quando inviabilizado o plano golpista dos ministros militares. Indo “às armas, o gaúcho” causou um “repuxo”, isto é, gerou o recuo do governador de Guanabara Carlos Lacerda, histórico inimigo dos governos nacionalistas e organizações de esquerda. Destarte, o governador sulista deixou “na mão” o marechal capitaneador do Golpe, Odílio Denys, que, por prender “todo mundo”, viu o regime ir “pro fundo”. Já no final da música, Juca Chaves dá a entender que Odílio Denys teria sido preso, “marechal foi pra prisão”, e demonstra satisfação com o fato esboçando uma risada. Contudo, a prisão de Odílio Denys, após a chegada de Jango à presidência, não ocorreu, pelo contrário, o marechal reuniu-se com Jango em encontro tido como “pacificador”. Posteriormente, foi somente destituído do cargo de ministro da guerra (MARKUN; HAMILTON, 2011, p. 255).

A letra é então encerrada com a palavra que foi também a primeira a ser proferida: “E viva a Constituição!”. O verso simboliza a perspectiva política que Juca Chaves também

aparentava compartilhar com Leonel Brizola, o “aperfeiçoamento da Constituição, e não a sua supressão”⁶⁴. Exemplo disso é que Chaves não defendia o fim da Censura, regulamentada pela Constituição de 1946, e sim o seu aprimoramento - posição com a qual o artista prosseguirá inclusive durante parte da Ditadura Militar, o que veremos doravante.

Analiseemos, então, a música que Juca Chaves dedicou a João Goulart, pois nela fica evidente tanto o contínuo descontentamento do menestrel, alinhado à inquietude de outros setores da esquerda com o parlamentarismo, quanto as rugas com a Censura:

Tais lembretes, em verdade
De quadrinhas, tinham seis
Censura cortou metade,
Vou cantar somente três.

Parlamento nesta terra
É artigo de autoluxo
Pra rainha da Inglaterra
Não pro jango que é gaúcho.

Temos novo presidente
Já foi vice, não é segredo,
Deu-se um golpe de repente
Foi ser vice do Tancredo.

Do Lacerda que é tão fino
Diz o povo na glozada
Que ele sofre do intestino
Pois há um ano não faz nada.
(CHAVES, 1962)

A melancolia melódica do instrumental de *Lembretes* somada ao vocal irônico, oferecem um produto que mescla frustração, humor e ironia. O arranjo é característico das modinhas luso-brasileiras. Como em outras canções do músico, em cada estrofe há uma quadrinha, ou seja, quatro versos com rimas na segunda e na quarta linha. Outro detalhe que ajuda a entender o rigor formal utilizado por Chaves em suas composições é a quantidade de sílabas de cada verso: quase toda a letra é formada por versos octossílabos. *Lembretes* é a única canção do disco *As Músicas Proibidas de Juca Chaves* que cita e caçoa diretamente a Censura. Logo de início, o menestrel afirma em verso que sua peça original continha seis quadrinhas, porém, o Serviço de Censura alijou metade do material, ação que tornou impossível a

⁶⁴ “O Governo do Estado do Rio Grande do Sul cumpre o dever de assumir o papel que lhe cabe nesta hora grave da vida do País. Cumpre-nos reafirmar nossa inalterável posição ao lado da legalidade constitucional. Não pactuaremos com golpes ou violências contra a ordem constitucional e contra as lideranças públicas. Se o atual regime não satisfaz, em muitos de seus aspectos, desejamos é o seu aprimoramento, e não sua supressão, o que representaria uma regressão e o obscurantismo”. Trecho do discurso de Leonel Brizola em defesa da posse do vice-presidente João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros (ROLIM, 2009, p. 144).

apresentação integral da obra. A informação sobre o veto de partes da peça parece não ser real (nesse caso) e cumpriu apenas o objetivo poético e satírico, o que nos sugere as dificuldades impostas pela Censura ao trabalho do artista como um todo.

No restante da produção vemos novamente Chaves inconformado com os rumos da política institucional no que se refere à presidência. Para o cantor, o parlamentarismo era “artigo de alto luxo” na Inglaterra e não no Brasil de Jango que, por ser presidente em um regime parlamentarista, havia se transformado novamente em vice (o gaúcho foi vice-presidente durante a gestão de Juscelino Kubitschek), dessa vez de Tancredo Neves, que ocupava o cargo de primeiro-ministro do Brasil após o “golpe” repentino. A última parte traz a provocação ao alvo nominal preferido do menestrel maldito no disco: o governador Carlos Lacerda⁶⁵. O líder conservador nunca serviu de inspiração para uma composição exclusiva de Juca Chaves, como ocorreu com outras personalidades da política institucional brasileira, porém, no disco em voga, foi lembrado em quatro das doze faixas, sempre com menções deletérias. Uma delas é *Situação*.

Se *Legalidade e Lembretes* são baseadas em reflexões sobre o processo político que buscou a destituição de João Goulart e logo, têm como foco os desdobramentos institucionais de 1961, *Situação* é obra filha do ano de 1962, data de lançamento do polêmico, provocativo e intensamente comercial LP de músicas censuradas. Em pauta estão as dificuldades enfrentadas por um Brasil que respirava crises políticas, econômicas e societárias, onde programas políticos reformistas, revolucionários, liberais e conservadores se defrontavam a partir de diferentes métodos e propostas de intervenção. O maior sufoco, vivido pelo povo, era consequência da carestia da vida, com destaque ao exorbitante preço do feijão.

Política confusa, ninguém chega a conclusão,
Um lado diz que sim, e o outro diz que não.

Feijão aumenta o preço,
COFAP tem razão
Governo diz que sim,
O povo diz que não.

Se continuar assim haverá revolução,
O povo diz que sim
Governo diz que não.

O parlamentarismo, é útil pra nação,
Governo diz que sim,
O povo diz que não.

⁶⁵ No disco *Juca Chaves em Portugal* (1967) o compositor define Carlos Lacerda como o seu “maior inimigo” no Brasil.

Sairá vitorioso Francisco Julião,
O povo diz que sim,
Lacerda diz que não.

Aqui não há problemas, pra que tanta confusão?
O povo passa fome, mas Brasil é campeão!
(CHAVES, 1962).

Inspirado pelo clima conflituoso no Brasil, Chaves demonstrou como eram antagônicos os interesses do povo e do governo. Com “governo” Chaves se refere não ao presidente João Goulart, mas sobretudo ao parlamento, afinal, tratava-se de uma “democracia parlamentarista”. Como sabemos, apenas em 1963 Jango antecipará o plebiscito e, em 6 de janeiro, 85 por cento (9,5 milhões de votantes) dos votantes decidirá pelo fim do regime parlamentarista (WESTIN, 2018). O plebiscito seria efetivado em um contexto de extrema turbulência que se liga ao que ocorreu depois em 1962. Além de afirmar que, ao contrário do governo, o povo reconhecia tanto a necessidade de uma revolução quanto a inutilidade do parlamentarismo, Chaves chama a atenção para outros aspectos das dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora.

A Comissão Federal de Abastecimentos e Preços (COFAP), subordinada ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio foi criada em 1951. Segundo Ribeiro (2015), a partir de tal evento, as lutas reivindicativas por melhores condições de vida, principalmente em pautas que diziam respeito à alimentação, conquistaram cada vez mais força. A iniciativa era uma tentativa do Estado de controlar a alta do custo de vida do brasileiro, que ascendia vertiginosamente no pós-guerra. O órgão chegou a ser disputado por sindicatos de trabalhadores que buscavam propor tabelas com índices de preços justo (RIBEIRO, 2015, p. 13). Em 1961, com o impasse inflacionário, acontecia a elevação exorbitante dos preços de alimentos básicos no prato diário do brasileiro, problemática que o próprio Jânio Quadros prometia resolver em seus discursos.

Com o aumento da carestia da vida, o feijão tornava-se cada vez mais inacessível aos mais pobres. Entre as saídas propostas estava o controle dos preços tabelados na Comissão Federal de Abastecimentos e Preços (COFAP). O Congresso, todavia, dominado por liberais, dissentia. Chaves apontava que o povo estava insatisfeito com o aumento do preço do feijão, ao contrário do que dizia o governo. Na mesma toada, apontava que o pernambucano Francisco Julião, advogado que se tornou conhecido por ser uma das principais liderança das Ligas Camponesas, seria vitorioso nas eleições que se aproximavam, ao contrário do que desejava Carlos Lacerda. A imprensa liberal e conservadora, bem como outras instituições civis de semelhante ideologia política, atacavam o papel desempenhado por Julião, a existência das

Ligas Camponesas e a luta em prol da Reforma Agrária.⁶⁶ Contudo, o prenúncio de Chaves e do “povo” se mostrou acertado, tendo em vista que, nas eleições de 1962, Francisco Julião conquistou a cadeira de deputado federal pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB), organismo pelo qual já havia sido deputado estadual em Pernambuco duas vezes (PORFÍRIO, 2015, p. 217).

Ao fim da letra, como vimos, a crítica é novamente dirigida ao mau uso do recurso público, investido em futebol em vez de custear políticas públicas voltadas aos mais pobres. A ampla indignação era levada a cabo através da voz suave e anasalada do Menestrel Maldito. Sobre essa letra e momento político, Juca Chaves contextualiza:

Estamos em julho de 62. O Brasil é bicampeão mundial, o que muito contribui para a nossa cultura. Mané Garrincha se casa com Elza Soares [...] Francisco Julião, que liderou as Ligas Camponesas de 1955 a 1964, encontra-se comigo num programa de tevê, o que não agradou nada a censura. Até aquela data, mesmo já tendo conhecido três presidentes, eu já possuía no meu cartel 14 músicas censuradas, 2 shows proibidos e duas vozes de prisão [...] Enquanto nas rádios ouvia-se samba, nas fábricas as greves aumentavam e começava a era do quebra-quebra e da caça às bruxas. O DOPS -Departamento de Ordem Política e Social - montou uma operação pente-fino e adotou-se a deduração. Dizem que a polícia paulista prometeu:

1 fusca pra quem denunciasse um comunista.
2 fuscas pra quem denunciasse dois comunistas.
3 fuscas pra quem denunciasse três comunistas.
E quem denunciasse quatro comunistas ia preso, pois conhecia muito comunista (CHAVES, 1997, p. 42).

A conjuntura de anticomunismo (tema frequente no disco em si) e a consequente perseguição política instaurada são trazidas à tona no fragmento bem-humorado de Juca Chaves⁶⁷. No texto redigido já na década de 1980, vemos que para o artista era perceptível o clima de instabilidade vivenciado também à nível pessoal, em razão de suas escolhas artísticas e políticas. Não encontramos nenhuma fonte que nos auxiliasse na análise da reação da Censura

⁶⁶ De acordo com Porfírio (2015), tanto setores da esquerda, líderes sindicais, quanto parte da historiografia sobre 1964, atribuíram à liderança pernambucana significativa responsabilidade pelo Golpe de 1964. Segundo a narrativa histórica majoritária, o temor decorrente da presença “incendiária”, “radical”, do advogado junto às Ligas Camponesas, representada pelo jargão “reforma agrária na lei ou na marra!”, foi determinante na efetuação da ruptura institucional - impingida pelos militares com o apoio da elite econômica do Brasil. Ainda que, na volta do exílio, Julião tenha tentado desconstruir essa imagem e promover uma releitura de suas memórias no movimento camponês, negando ter comandado invasões de terras ou incêndios de canaviais, não foi capaz de desvencilhar-se da figura de agitador social que representava perigo ao latifúndio e à institucionalidade. Por conseguinte, mesmo filiado ao PDT, se viu incapaz de concretizar a sua reinserção na política institucional conciliatória da redemocratização. Conforme afirma Porfírio (2015), voltou ao México, país de seu exílio, e viveu lá, pobre e esquecido, até 1999, quando veio a falecer.

⁶⁷ A mesma piada está presente no disco *Juca Chaves em Portugal (Ao Vivo)*, de 1967. Na gravação em voga é possível escutar as risadas da plateia portuguesa, que à época vivia o regime ditatorial estadonovista, onde adversários políticos, inclusive comunistas, eram perseguidos.

ao citado encontro de Chaves com o líder das Ligas Camponesas. Ainda assim, é plausível que a relação estabelecida pelo artista com mais um inimigo das forças liberais conservadoras, sobretudo na televisão, tenha agravado uma reputação já maculada.

A efervescência política entre operários e trabalhadores de diferentes áreas de serviço (indústria, comércio, transportes terrestres), igualmente mencionada por Chaves, é verificada nos números da época. Segundo Fausto (2006, p. 449-450), se em 1958, durante o governo de Juscelino Kubitschek, foram registrados 31 movimentos grevistas no país, em 1963 o número subiu para 172. Nesse ínterim o PTB conquistou enorme capilaridade em meio ao movimento operário, apoiando chapas para direção de centrais sindicais e vice-versa. Essas relações políticas gestaram correntes sindicais ancoradas ao governo João Goulart que assumiram posturas, compreendidas por estudiosos do período, com matizes pelegas e populistas, ainda que nem sempre sob uma ótica pejorativa (FERREIRA, 2001). Um dos elementos dessa dinâmica de apoio político e cooptação foi o conjunto de greves políticas em favor da gestão de Jango, ou seja, que se pautaram não na defesa das garantias e direitos trabalhistas, mas na adesão às posições do poder executivo.

Sobre esse momento há também *Dona Maria Tereza*, produção que possui a melodia típica de uma valsa e na qual Chaves construiu versos que utilizavam a figura da esposa de João Goulart com o intuito de estabelecer uma relação de intimidade com a primeira dama, útil na tentativa de fazer coro às cobranças de melhoria no custo de vida. O contexto obviamente ainda era de crise, então a temática da carestia continuava pertinente. Vale destacar as greves e outros instrumentos de pressão de movimentos sociais na cobrança das reformas de base para resolver o problema da alta dos alimentos e de outras tensões econômicas. A forma composicional traz um padrão característico da linguagem de cartas, portanto, trata-se de uma carta-canção imbuída por exortações à primeira dama e ao presidente: “Dona Maria Tereza, diga a seu Jango Goulart/ Que a vida está uma tristeza, que a fome está de amargar/ E o povo necessitado, precisa um salário novo/ Mais baixo pro deputado, mais alto pro nosso povo” (CHAVES, 1962).

Por trás da reverência “dona”, há a verve escrachada e humorística de Juca Chaves que pretendia, na verdade, traçar um panorama do que o Brasil, sobretudo os mais pobres, enfrentavam em 1962, data da criação da letra (MOTTA, 2006, p.114-117). O autor ainda atacava importantes capitaneadores golpistas, a exemplo das citações a Carlos Lacerda e ao jornal O Globo que, assim como a maior parte da grande imprensa do período, contribuía na difusão de acusações falaciosas contra os comunistas: “Dona Maria Tereza/ assim o Brasil vai

pra trás/ quem deve falar, fala pouco/ Lacerda já fala demais/ Enquanto feijão dá sumiço/ e o dólar se perde de vista/ o Globo diz que tudo isso/ é culpa de comunista”.

É perceptível que, mesmo que os nomes de Maria Tereza e João Goulart sejam o mote dos gracejos sonoros, as críticas mais contundentes são empregadas contra inimigos políticos do presidente, arquitetos da emenda do parlamentarismo, não somente a imprensa opositora e Carlos Lacerda, como ao próprio parlamento, “Dona Maria Tereza, diga a seu Jango porque o povo vê quase tudo, só o parlamento não vê/ Dona Maria Tereza, diga a seu Jango Goulart/ lugar de feijão é na mesa/ Lacerda é noutra lugar háháhá!”. O trato amistoso com Tereza e Goulart não gera espanto quando averiguado o vínculo mantido com a família do político gaúcho, de acordo com Juca Chaves. A relação assim foi descrita:

Uma chuvosa manhã vou à Granja do Torto em Brasília almoçar com o presidente. Maria Tereza Goulart me recebeu com o seu sorriso e sua simpatia. Apresentou-me seus filhos ainda crianças. O João Vicente, o tempo todo do meu lado, pedia: - Toca aquela música que você fez pra minha mãe. Vai ser gozado! - então lhe respondi, pegando a sua mão: - Mais gozado é quando eu lhe contar a que eu fiz pro teu pai. Muitos políticos e alguns militares reuniram-se para ouvir “as últimas do Juquinha” (CHAVES, 1989, 40-41).

A música em evidência era *Lembretes*, uma sátira sobre a manobra realizada por forças conservadoras e adversários políticos que já foi tratada acima. A amizade com João Goulart e Maria Tereza demonstra novamente a inserção do compositor entre o círculo de lideranças do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

Ademais, outra canção responsável por singular reboliço foi *Contrabando de Café* (CHAVES, 1962). A canção abordava as relações de poder envolvidas no comércio/transporte não regulamentado de café nas fronteiras do Paraná, além das disputas em torno da posse de terras no início da década de 1960. A região do Paraná, desmembração da província de São Paulo, viveu intensos conflitos fundiários desde o século XIX. Segundo Serra (2018)⁶⁸, as terras devolutas (pertencentes ao Estado, mas sem finalidade específica, estando aptas a disputas); a prática de grilagem, a marcha colonizadora (oficial ou empresarial) e a política coronelista (de favorecimentos, compadrio) impingida pelo próprio governo do estado, insuflaram embates violentos entre posseiros, colonos e grileiros. Estado e a União lidaram com a questão da terra na situação.

⁶⁸ Elpidio Serra (2018, p. 58-74) traça um panorama analítico sobre a questão da terra no Paraná desde o século XIX, passando por Lei das Sesmarias, Revolução de 1930, Constituição de 1946, organização das Ligas Camponesas no sul, até a criação do MST e a ocupação de terras que historicamente foram retiradas à força de posseiros através da grilagem e da violência física.

Em parte desse contexto, Moysés Lupion, do PSD, esteve à frente do governo do estado de 1946 a 1950 e de 1956 a 1960. Lupion era vinculado às oligarquias rurais e aos falseadores de títulos de propriedade que se aproveitavam da marcha colonizadora para investir contra camponeses no intuito de tomar territórios muitas vezes ocupados há anos. Durante a sua gestão, o governador distribuiu uma imensidão de terras para correligionários e aliados políticos, sempre como moeda de troca por apoio recebido nas campanhas ou favores ofertados (SERRA, 2018, p. 65). Dois mandatos depois, os jornais noticiavam que pelo um terço do estado já havia sido vendido nessas criminosas relações de compadrio, capitaneadas pelo governador, o que transformava a máquina pública em ferramenta de favores.

Já o contrabando de café também foi muito comum na região Oeste do Paraná, onde pelo menos desde a década de 1940, segundo Fiorotti (2017), existia uma circulação de mercadorias que cumpria importante função no abastecimento das populações fronteiriças de Brasil e Paraguai. A letra de Chaves, como de costume, é interpretada por seu vocal irreverente que transborda sarcasmo e esboça algumas risadas. A introdução é feita por uma flauta doce a partir da mesma melodia que marca o fim de cada uma das três estrofes. A modinha apresentava a receita para alcançar o sucesso como contrabandista no Brasil: “Vamos fazer contrabando, contrabando de café/ Vou montar um novo bando, vou dizer como é que é/ Basta ser homem de idade do ex Distrito Federal/ Frequentar a sociedade e a coluna social!” (CHAVES, 1962). A composição destaca uma figura da alta sociedade carioca que se beneficiou do mercado irregular, conquanto, o trabalho de Fiorotti (2017, p. 157) analisa que muitas pessoas, presas e acusadas no contexto do comércio não regulamentado da época, eram trabalhadores pobres, inseridos desde a infância no trabalho rural ou em experiências de migração que buscavam outro meio de garantir o seu sustento. Isso se dava pois a venda da sua força de trabalho em atividades rurais não bastava para garantir a própria sobrevivência. Contudo, Fiorotti demonstra que essa argumentação utilizada pelos trabalhadores nos processos de defesa, fora capciosamente apropriada por empresários da região envolvidos nos trâmites do contrabando. Há casos em que, em decorrência de artimanhas jurídicas auferidas pela posição de classe do sujeito, conseguia-se ser absolvido dos crimes, enquanto trabalhadores rurais, que respondiam a processos semelhantes, terminavam presos (FIOROTTI, 2017, p. 139). Isso comprovava, portanto, que havia de fato um tratamento seletivo na escolha dos responsáveis.

É possível que Juca Chaves não estivesse ciente das específicas contradições de classe avultadas na região, ainda assim, o autor carioca compreendia o *modus operandi* da repressão no país. É o que notamos na acusação de conivência e morosidade por parte do poder público

e da força policial, mais uma vez associada às incoerências na escolha dos culpados, tendo em vista o vigor do anticomunismo na época: “Contrabando, nesta terra, é negócio de colher/ A polícia sempre erra, isto é, quando ela quer/ Brasileiro de malícia/ Pode ser contrabandista/ Quem apanha da polícia/ É estudante ou comunista!”. Segundo a edição do jornal O Globo de julho 1961, os quatro últimos versos haviam sido o motivo para a Censura de São Paulo ter vetado integralmente a música comporia o disco de 78 RPM, no qual estava incluída a canção *Por Letícia*⁶⁹.

Novamente, Chaves achincalhava a força policial brasileira e sua atuação seletiva que via estudantes e comunistas como seus principais inimigos. Por outro lado, no trato com os contrabandistas da alta sociedade, imperava a leniência e a impunidade. A música era então finalizada com uma citação direta ao alvo precípua dos gracejos, o que colaborou com os impasses enfrentados: “Se, porém o Presidente descobrir a situação/ É fugir urgentemente para a Europa de avião!/ Foi assim, com tal pretexto/ Lupion voou pra lá/ Depois de vender um sexto do estado do Paraná”. Sobre a música, Juca explicou:

Em 1960, no Estado do Paraná, o governador Lupion entrou para os anais da “Lei de Gerson” por uma falcatrua que faria o juiz que fraudou o INSS um aprendiz. Enquanto isso, um coroa da alta sociedade carioca contrabandeava café e, ao contrário dos contrabandistas atuais, não só enviava os dólares para a Suíça, mas ia junto! Segundo a imprensa local, o dublê de governador e corretor de imóveis estatais vendeu um sexto de todo o Estado e se mandou, mas, sendo um sujeito gentil, deixou a família na cidade, talvez como vingança. Os educados herdeiros descontaram aqui no pobre menestrel (que naqueles duros tempos era pobre mesmo!), com direito a linchamento e tudo após um espetáculo no clube, onde cantei pela primeira – e última – vez a sátira sobre o assunto. Eram cinquenta contra um. Minha carreira sempre foi assim: como versejava Gregório de Matos: “Sou um só, e eles são tantos...” (CHAVES, 1993).

Para além de certa dose de dramaticidade e da veneração de sua própria história, comum a autobiografias, o texto trata de uma dura empreitada com a qual o compositor se envolveu. O coronelismo paranaense da época, como vimos, tinha muito poder político e influência no estado, tanto que mesmo após a fuga de Lupion para a Suíça (LUPION..., 1961), sua base de apoio seguia forte no Paraná. O linchamento a que Chaves se refere foi pauta da filial Paraná do Jornal Última Hora. O episódio ocorreu no final de 1961, quando o menestrel foi até o Teatro Guaíra, em Curitiba, seguindo a sua agenda de shows pelo Brasil (LUPIONISTAS..., 1961, p. 3). A matéria indicava que Chaves estava relutante em cantar a canção endereçada ao ex-

⁶⁹ Na matéria, o jornal anunciava também que, “em face da (mandato de) segurança”, o promotor Armando Gonçalves de Oliveira, da 24 Vara Criminal, pedira o arquivamento do processo contra Juca Chaves. No texto não fica claro do que se tratava, mas pela data supomos que seja o processo de *Brasil Já Vai à Guerra* (PROMOTOR..., 1961).

governador, pois haviam suspeitas de que grupos de lupionistas fossem ao local visando agredi-lo. Segundo o jornal, o artista somente entoou a composição após a insistência do público presente na apresentação e os correligionários de Lupion não se manifestaram: “Embora preparados com tomates e ovos podres para jogar no cantor, no Guaira os lupionistas não se manifestaram. Segundo eles, qualquer coisa que houvesse geraria um tumulto de grandes proporções, uma vez que havia muita gente ao lado de Juca Chaves” (LUPIONISTAS... 1961). A contenda, entretanto, não havia terminado. Após o show, Chaves teria sido perseguido quando adentrou, junto de uma mulher e seu empresário, uma confeitaria.

Quando entrou na confeitaria Fontana de Trevi, foi se reunindo o grupo “anti-Juca”, passando individualmente por sua mesa e provocando uma reação. Como esta não veio, resolveram tirar Juca a força do interior do estabelecimento, tendo como única finalidade cortar seus cabelos. Tesoura já estavam nas mãos e até uma máquina de barbeiro apareceu não se sabe de onde. E Juca saiu. Esperneando, dando e levando pontapés, defendido por alguns companheiros, enquanto outros saíam correndo para chamar a polícia. Surgiu muita gente. A torcida para que os cabelos de Juca fossem aparados era grande (LUPIONISTAS..., 1961).

O jornal encerra matéria explicando o modo como se deu a interferência policial do episódio. Segundo o relato, os provocadores lupionistas não teriam recebido maiores punições além da advertência também aplicada a Juca Chaves:

Quando o ato ia se consumir, tal como em filmes americanos, chegou a polícia, representada por três viaturas da Radio Patrulha. Muita gente inclusive Juca, foi obrigada a dar um passeio até a Rua Barão do Rio Branco onde, após explicações e justificativas, tudo terminou em ordem. Os rapazes foram soltos e Juca conseguiu conservar seus cabelos. Para finalizar, prometeu uma sátira aos moços, dizendo que nunca fora tão maltratado como em Curitiba (LUPIONISTAS..., 1961).

A obsessão dos lupionistas em cortar os cabelos de Juca Chaves traz à tona, além do peso político mantido pelo ex-governador e o ultraje avaliado na música, questões vinculadas ao comportamento do artista. Os cabelos longos do jovem artista mostravam que a postura provocativa não se resumia às suas produções artísticas, sendo assim observada também no modo de se portar esteticamente. Ao tentar impor-lhe o corte, os aliados de Lupion buscavam não somente se vingar do músico, mas também discipliná-lo, desfigurá-lo para corrigir a imagem transviada apresentada por ele. Esse desinteresse em seguir os protocolos sociais do mundo artístico uniu princípios éticos a visões comerciais do compositor. Averiguar o conjunto de tais aspectos se faz necessário para compreender os rumos tomados em sua carreira.

Um agitador de obras proibidas

Já tratamos do conteúdo e das condições históricas postas quando o disco *As Músicas Proibidas de Juca Chaves* chegou ao mercado. Cabe então analisar mais detalhadamente o que essa espécie de *index* pessoal de Juca Chaves significou para o próprio mercado do fonograma brasileiro. Isso se faz necessário pois, por meio das tentativas, sinais de proibição e dos processos de censura, o compositor loquaz desenvolveu uma eficaz estratégia de propaganda. Entretanto, essa comercialização de um produto que anunciava o contraste do autor à visão política e moral da Constituição de 1946, do Estado (em disputa) e das forças sociais conservadoras, não foi exclusividade de Juca Chaves. Situação similar viveu a autora paulistana de romances eróticos Odete Rios, famosa sob o pseudônimo de Cassandra Rios. Vale debruçar-se brevemente sobre a sua trajetória e perscrutar o papel editorial por trás desse tipo de publicidade. A escritora, que era lésbica, desenvolveu uma densa literatura erótica, através da qual explorava, sobretudo, as pressões morais e os dilemas culturais enfrentados por personagens diante de temas tabus como o sexo e a homossexualidade feminina. Cardozo, que analisa o percurso profissional da autora entre as décadas de 1950 e as décadas de 1970, afirma que, dos cinquenta livros publicados neste período, cerca de trinta e seis obras foram censuradas, entre novelas e livros de poema (CARDOZO, 2018, p. 61).

Assim como Juca Chaves, desde cedo Cassandra Rios aprendeu a lidar com a Censura, tendo seus primeiros problemas judiciais já em 1952, quando ainda era uma jovem de vinte anos (CARDOZO, 2018, p. 48). De modo paralelo, seus livros bateram recordes de venda e popularidade no Brasil - foi a primeira autora brasileira a vender mais de um milhão de exemplares. Na década de 1950, *A Volúpia do Pecado*, *Carne em delírio*, *A sarjeta*, *Eudemônia* e *O gamo e a Gazela* estiveram entre os mais vendidos do ano, já no decênio seguinte, *A sarjeta* (novamente), *Lua escondida*, *Muros Altos* e *Tara* conquistaram enorme êxito comercial (CARDOZO, 2018, p. 24-25).

O caso de Cassandra Rios é emblemático para a análise do quanto a Censura institucional se impôs mesmo antes do regime militar, mas também da prática de coerção no âmbito dos costumes oriunda quer dos serviços de Censura, quer das organizações/indivíduos da sociedade civil que entendiam a abordagem de temas relacionados à sexualidade como lesões à moral e aos bons costumes. Contando com grande tiragem e inseridos no mercado editorial a

um preço popular⁷⁰, uma das razões que ajudam desnudar o interesse coletivo despertado pelos livros foram as escolhas editoriais realizadas desde as capas. É o que Londero (2015) averiguou ao tratar desse gênero literário pois, para o autor, a “onda de erotismo” denunciada pelo Estado e pelos setores conservadores da sociedade se tratava de um “fenômeno editorial”. Isso ficava explícito já na primeira imagem que irrompia do encontro do público com os livros de Cassandra em livrarias, bancas de jornal e afins. As ilustrações eram marcadas por nudez, cores fortes, expressões voluptuosas de personagens, ou seja, elementos visuais “que forçavam uma leitura pornográfica das obras” (LONDERO, 2015, p. 75). Em todo esse processo foi fulcral a figura do editor que cumpria um papel de mediação entre autor e público, sendo o primeiro responsável por desenvolver a construção iconográfica e dialética entre o erótico, o pornográfico, logo, o proibido, imoral, subversivo com o interesse e a inquietação estimulados através de aparatos discursivos, simbólicos e materiais por onde obras de autoras como Cassandra Rios e Adelaide Carraro estiveram alicerçadas.

Segundo Escarpit, sem o editor, “a obra concebida elevada aos limites da criação não anuiria à existência” (Escarpit, 1969: 99). Em outras palavras, é o editor quem transforma a obra em livro, em objeto de consumo. Para Escarpit (1969: 106-107), as funções dos editores resumem-se em três verbos: escolher, fabricar e distribuir. Primeiro os editores selecionam quais obras serão publicadas, depois determinam como elas serão impressas e, por fim, buscam os canais de distribuição (anúncios, livrarias, bancas de jornal, etc.). Sobre a primeira função (escolher), o editor “tenta agir sobre os autores em nome do público e sobre o público em nome dos autores, numa palavra, conseguir um público e autores regulados uns pelos outros” (Escarpit, 1969: 108). Nesta tarefa de regulador, o editor acaba criando hábitos de leitura: “Estes hábitos podem tomar a forma de modas, de esnobismos e até mesmo de predileções passageiras pela personalidade de um autor” (Escarpit, 1969: 109). Este é o caso dos editores de Cassandra e Adelaide, devido tanto à promoção do gênero pornográfico quanto à celebração da imagem de maldita e proibida conferida às autoras (LONDERO, 2015, p. 74-75).

O minucioso trabalho descrito na passagem de Londero revela como as estratégias comerciais, afiançadas por editores, fizeram escritoras perseguidas e criminalizadas (como resposta ao seu trabalho artístico) se tornarem mais populares a partir de dois pontos: a exaltação do universo simbólico arraigado ao gênero literário em voga - visto por intelectuais como “gênero inferior” - e o enaltecimento das restrições acarretadas pela opção mercadológica

⁷⁰ Existem divergências concernentes à análise que indica os valores da literatura erótica de autoras como Cassandra Rios e da também paulistana Adelaide Carraro, nos anos 1970, como “acessíveis”. Enquanto Marcelino (2006, p. 185) argumenta que as obras de Rios eram “baratas, de caráter assumidamente popular”, publicadas “em edições pouquíssimo sofisticadas”, para Londero (2015, p. 79), “mesmo os best-sellers de Cassandra e Adelaide que, devido à grande tiragem e à sensibilidade popular, poderiam parecer acessíveis a todas as classes, não os eram: ‘Com certeza, a procura desses livros, por parte do proletariado, é insignificante visto que o preço de cada volume está em torno de Cr\$ 70,00, inacessível ao seu poder de compra’ (Caldas, 1978: 7)”, portanto, “verificado este preço em abril de 1978, o exemplar representava 6,3% do salário mínimo da época (Cr\$ 1106,40)”.

e, por que não, comercial, da publicação do estilo literário em si. A imagem de escritora “maldita”, “proibida”, “a mais censurada do Brasil”, nunca agradou Cassandra Rios, mas foi sem dúvida um recurso valoroso para a sua popularização e, por conseguinte, para que as edições tivessem um retorno financeiro mais do que satisfatório (CARDOZO, 2018, p. 26).

Guardadas as devidas proporções e compreendendo as idiossincrasias que distinguem o mercado editorial do mercado fonográfico, notamos que as vicissitudes da carreira de Cassandra Rios nos ajudam a compreender os caminhos adotados por Juca Chaves⁷¹. Não estamos aqui inferindo o êxito profissional dos autores enquanto efeito único e direto das investidas repressivas. Como indicado, as obras abordavam temas de clivagens morais e políticas inadmitidas pelos órgãos de controle social que testavam os limites ideológicos impostos pelo conservadorismo e foi esse um dos principais motivos pelos quais os livros e canções estiveram no centro do debate público.

Outrora indicamos que a auto publicidade através da censura, essa *expertise* de ganhar dinheiro sobre a repressão, foi também um método utilizado por Juca Chaves, no mercado da música popular, para combater a Censura e o que ela representava. Isso se deu em meio a um emergente mercado de discos; a diversas mudanças tecnológicas; a relações de contrato com gravadoras; ao acirramento da luta de classes no Brasil; e às prerrogativas legais que instituíam a Censura no território nacional, ainda que de forma desorganizada e descentralizada. Ademais, essa propaganda às avessas se deu também com a colaboração dos editores das capas de LP 's, como ocorreu com Cassandra Rios. Não custa lembrar a capa de *As Músicas Proibidas de Juca Chaves*, repleta de recortes de jornais anunciando os processos contra Chaves, bem como as letras em vermelho escarlate acusando o material insidioso. Há que se levar em conta, portanto, que os profissionais responsáveis pela produção, distribuição e circulação do disco, ou seja, empresários, produtores, diretores, editores e locutores de rádio também participaram da construção de produtos que evocavam “o proibido” segundo uma perspectiva de mercado. Todavia, houve um momento na década de 1960 em que o próprio Serviço de Censura da Guanabara se deu conta do quanto as admoestações se tornaram lucrativas para o projeto de carreira de alguns artistas.

Antes de prosseguir, cabe destacar a iniciativa do governo João Goulart, quando, na figura do ministro da justiça Alfredo Nasser, buscou retirar a autonomia dos estados em

⁷¹ O escritor Jorge Amado, que passou por diversos entraves com a Censura brasileira e teve livros queimados durante a ditadura do Estado Novo, foi um dos defensores mais conhecidos de Cassandra Rios (CARDOZO, 2018, p. 81), bem como do próprio Juca Chaves. Esse foi apenas um entre os muitos elos históricos que aproximam as trajetórias da escritora maldita e do menestrel maldito.

censurar as diversões públicas. Em telegrama oficial ao governador da Guanabara, Carlos Lacerda, Nasser agradeceu a cooperação dispensada aos serviços da União e anunciou a mudança definitiva do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) para Brasília. Estados como Rio de Janeiro e São Paulo, contudo, recusaram-se a seguir a determinação e seus agentes censórios continuaram agindo sem considerar as orientações do órgão central. O mesmo se deu a partir de 18 de setembro de 1963, época em que Edísio Gomes de Matos assumiu a chefia do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e empenhou-se na centralização do órgão, novamente a despeito de São Paulo e Rio de Janeiro, onde os censores não aceitavam os ditames da instância central (GARCIA, 2009, p. 40).

Na matéria *Em um ano a Censura vetou duzentas composições: obscenidade e mau-gosto*, do início de 1963, o jornal O Globo⁷² levou aos seus leitores uma entrevista com o diretor do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) Elpídio Reis (EM UM ANO..., 1963, p. 7). Para investigar o conteúdo da matéria, nos atentemos brevemente à figura de Elpídio Reis, outro caso de intelectual que ocupou cargo na direção de um serviço de censura entre as décadas de 1950 e 1960 (NETO, 2013, p. 33). O escritor sul-mato-grossense foi, além de censor, advogado, procurador e, entre outros, jornalista, trabalhando inclusive como diretor-superintendente no Tribuna da Imprensa, periódico de Carlos Lacerda⁷³ - o que nos faz suspeitar que a função desempenhada no Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) no início da década de 1960 tenha sido uma indicação do político carioca, então governador do estado da Guanabara.

A peça jornalística de O Globo trazia a informação de que Elpídio Reis havia montado um extenso dossiê a partir de composições populares com “versos interditados”: “Não estamos sendo drásticos nem Intolerantes (...) Mas não podemos fugir ao dever de interditar letras obscenas, de mau gosto e que ferem a dignidade das autoridades constituídas, seja o atingido o Governador Carlos Lacerda, seja o Sr. Brizola”. Referindo-se nominalmente a políticos de

⁷² Eduardo Zayat Chammas destaca que o jornal carioca viveu um salto de tiragens no final da década de 1950 e início da década de 1960. O Globo somente assumiria o primeiro lugar no mercado dos impressos do Rio de Janeiro durante os anos 1970, a partir do monopólio comercial aventado. A linha política do conservadorismo liberal guiou a atuação política do folhetim carioca no contexto pré-golpe. O Globo, ao contrário de jornais como o Correio da Manhã, prestou contínuo apoio à ditadura militarista instalada no Brasil (CHAMMAS, 2012, p. 32).

⁷³ Neto (2013) explica que, em paralelo ao trabalho na Tribuna, Elpídio Reis manteve um vínculo profissional com Darcy Vargas, a mulher de Getúlio Vargas, o grande inimigo político de Carlos Lacerda. A partir de 1949, passa a advogar e a escrever no Tribuna da Imprensa, jornal fundado por Carlos Lacerda, grande inimigo político de Getúlio Vargas. Simultaneamente, Elpídio Reis trabalha com Darcy Vargas, esposa de Getúlio e fundadora da Legião Brasileira de Assistência (LBA). Com grande habilidade, consegue servir com igual destreza a dois declarados adversários. Na LBA, permanece por nada menos que 32 anos, ocupando cargos como Diretor Superintendente e Procurador Geral.

campos antagônicos, Elpídio Reis tentava passar a ideia de ação censória imparcial, que não escolhia lado político e seria, portanto, signatária de um rigor técnico. A matéria então prossegue com outra fala do censor, que de novo buscava defender as ações de seu trabalho:

Compreende-se - prosseguiu - que certas letras tenham uma dose de malícia, como é natural que a crítica política sirva de tema a certas composições. Não se pode, entretanto, conceder registro a uma letra que é obscena, a partir do título, como várias que vetamos, destinadas ao próximo carnaval, ou a outras que se baseiam em temas escabrosos ou uma que exalta a figura de um famoso bandido. No caso do cantor Juca Chaves, cumpre registrar que seu último disco intitulado “As Músicas Proibidas”, só contém, na verdade, as canções liberadas pela Censura. O título é mero artifício publicitário, pois as seis músicas que realmente interditamos não figuram no LP (EM UM ANO..., 1963, p. 7).

O discurso chama a atenção por algumas razões. Como não foram transcritas as perguntas que possivelmente os repórteres de O Globo podem ter feito ao diretor, é difícil saber em virtude de quê o nome de Chaves veio à tona. Seria através de uma menção do próprio censor ou em decorrência de uma indagação do repórter? Notamos que a fala de Reis pretende exprimir a conotação moral da censura empreendida na ocasião, a ponto de colocar como tolerável a crítica política servindo de “tema de certas composições”, ao contrário das produções que recorriam à obscenidade. O fato é que, além de novamente os meses que antecedem o carnaval se mostrarem como os mais trabalhosos aos censores (vimos que o mesmo ocorreu em 1961), o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), aprovado em 24 de janeiro de 1946, seguia norteando as ações do órgão, haja vista que a exigência de respeito às autoridades e a proibição de atitudes consideradas obscenas continuavam impondo a linha de controle. Há também, entretanto, a evidente proposta de deslegitimação daquela que era a obra mais recente de Juca Chaves. Se durante 1960 e 1961 Chaves utilizou inúmeros recursos cômicos e jurídicos para resistir às pressões e limites oriundos do Estado e soube se aproveitar dos longos processos movidos contra as suas músicas para vender mais discos e ampliar o seu espaço de ação na mídia, em 1963 a Censura demonstrou ter aprendido definitivamente a lição.

Quando Reis acusava o título do LP de ser “mero artifício de publicidade”, ele o fazia no intento de dirimir a relevância da peça, pois já havia se tornado comum que as obras vetadas pela Censura gerassem maior interesse. Para isso, contudo, o sul-mato-grossense distorceu algumas informações (possível que propositalmente), sobretudo quando deu a entender que as músicas registradas no disco eram aquelas liberadas pelo órgão de controle social. Levando em conta que ele estivesse se referindo, por exemplo, a *Caixinha, Obrigado!* e *Brasil Já Vai à Guerra*, tratava-se não de músicas que a Censura liberou, mas de canções que só tiveram a sua

irradiação permitida em rádio e televisão com decisão de instâncias judiciais, após longo processo jurídico (com mandado de segurança) e a contrapelo do Serviço de Censura.

Outro elemento interpretado na investigação dessa matéria, não propriamente pelo que está escrito, mas pelo modo como está redigido e pelos pontos ausentes, é a adesão do jornal O Globo à conduta do chefe da Censura. O texto em questão, além ser praticamente uma transcrição da fala de Elpídio Reis, com raras intervenções da redação do periódico, não apresenta o depoimento de qualquer cantor, compositor ou diretor responsável por uma das 200 canções censuradas. É preciso ressaltar que um dos alvos mais visados de *As Músicas Proibidas* é a própria imprensa, sobretudo O Globo. O jornal da família Marinho era oposição ao Presidente João Goulart (sujeito com quem Chaves mantinha boas relações) e à agenda reformista em curso. Assim sendo, seria também interessante para o jornal que a peça não obtivesse sucesso. Lembremos o trecho de *Dona Maria Tereza*:

Enquanto o feijão dá sumiço
E o dólar se perde de vista
O Globo diz que tudo isso
É culpa de comunista
(CHAVES, 1962).

O excerto traz justamente a posição do jornal de tentar enxergar subversão em diversos âmbitos da sociedade brasileira quando grupos sociais clamavam por dignidade e justiça social num contexto de crise e carestia. Retomando a análise da matéria, vemos que o tema é encerrado no tópico Liberdade de Defesa, onde o diretor Elpídio Reis apresentou as facilidades de pleitear o registro de uma canção do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), não sendo necessárias manobras para fugir da fiscalização.

Disse mais o Sr. Elpídio Reis que muitas composições são gravadas sem que suas letras sejam, previamente, submetidas à Censura:
- E não há razões para que isso ocorra, porque não opomos quaisquer dificuldades ou entraves burocráticos. O compositor que submete suas letras à Censura pode obter solução no mesmo dia, e tem pleno acesso à direção do serviço para defender sua criação, no caso de interdição (EM UM ANO..., 1963, p. 7).

Novamente Reis buscava desvencilhar o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) das atribuições autoritárias ou burocráticas que, como vimos, conjecturaram o *modus operandi* nos embates anteriores de Juca Chaves. Ademais, apontava que o não comparecimento ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) seguia sendo um mecanismo usado por artistas para driblar as imposições institucionais. É o desfecho da matéria, porém, que elucida definitivamente a função da peça jornalística. Nas linhas finais ficou

perceptível a alternativa de combate ao desprestígio da Censura, isto é, a desmoralização defluente de compositores que transformaram a instituição em um trampolim mercadológico.

Apesar disso (das facilidades no processo de registro), a Censura continua a servir de instrumento de publicidade para certos autores, como a Sra. Tabira Mendes, que deu entrevista queixando-se de que uma sua composição para o carnaval não fôra liberada. Na verdade, só tomamos conhecimento dessa música através da entrevista, pois as originais nunca estiveram no serviço (EM UM ANO..., 1963, p. 7).

Sublinhando apenas nomes de artistas que, ao contrário do que declaravam, não teriam sido censurados pelo serviço, Elpídio Reis, em conjunto com O Globo, dedicou-se a não acentuar a propaganda de peças artísticas, não fazer do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) uma válvula de impulsão para carreiras de artistas brasileiros, como já havia ocorrido. A enunciação do nome de Tabira Mendes não deixa dúvidas quanto ao incômodo causado pela habitual estratégia publicitária de compositores brasileiros. Por suposto, ao contrário de outras passagens da imprensa escrita analisadas em nosso trabalho, onde os censores vinham a público justificar exclusivamente as restrições direcionadas às produções musicais anteriores, Reis utilizou a imprensa para defender o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e apontar a suposta ficção no discurso de vítimas do órgão, pelo qual arvoravam-se compositores do país.

O perfil dos periódicos que aderiam à posição do censor⁷⁴, os casos (já vistos aqui) em que Lacerda utilizou a Censura por interesses políticos (Golpe de 1961 e a peleja com a embaixada cubana), além do entendimento que Juca Chaves apresentou acerca da situação, como veremos a seguir, nos levam a considerar que, mais uma vez a Censura, quando legalmente deveria se restringir às pautas morais, foi instrumentalizada por objetivos políticos. Em outro jornal conservador, o lacerdistista *Tribuna da Imprensa*, encontra-se uma matéria de temática idêntica e datação próxima, embora com argumentos mais pontuais de Elpídio Reis a respeito do disco de Juca Chaves. O título *Censura cortou só 6 músicas de Juca* evidenciava que o texto tomaria caminho semelhante ao artigo de O Globo: minimizar a interferência da Censura na circulação do disco (CENSURA..., 1963, p.10). Na busca por tal objetivo, o periódico cometeu um equívoco, superestimando o número de músicas do disco. As doze músicas do LP foram transformadas em dezesseis, de modo que o ato da Censura parecia ainda

⁷⁴ A posição conservadora do jornal O Globo em relação a produções que misturavam humor e política é explicitada em um comentário crítico sobre o humorístico *Chico Anysio Show*, na época veiculado pela TV Rio: “Achamos também que os cada vez mais frequentes apelos à política, internacional e doméstica, como fonte de inspiração humorística, devem ser evitados: política é sempre triste... Pode servir às vezes para a sátira ferina, mas nunca para o bom e saudável humor, como a gente gosta” (O GLOBO, 1963, p. 13).

menos prejudicial ao compositor carioca, sendo este, portanto, possuidor de dez canções para a livre circulação. É plausível acreditar que o erro se trate em verdade de parte da estratégia defensiva do A Tribuna em relação ao Serviço de Censura. Não à toa, assim como no caso anterior, apenas Elipídio Reis foi ouvido na reportagem.

O Serviço de Censura do Estado da Guanabara não proibiu que fôssem tocadas composições de Juca Chaves, declarou ontem à Tribuna o chefe daquele serviço, o sr. Elpidio Reis. “Músicas Proibidas” é o título dado por Juca ao seu novo LP composto de dezesseis músicas, das quais apenas seis foram cortadas pelo Serviço de Censura. Juca Chaves é um bom compositor e eu o admiro muito, mas o que ele devia ter feito, era ter procurado um outro título para as suas músicas ou para o LP a fim de evitar interpretações maliciosas, culpando a censura por aquilo que não fez. O que houve foi o seguinte: “no disco de Juca havia seis “letras” que feriam normas da Constituição Brasileira e ofendiam a pessoas e autoridades” (CENSURA..., 1963, p. 10).

A fala de Reis demonstra o transtorno que o título do disco causou à Censura, atribuindo a ela, proibições infundadas. Conquanto, em seguida o censor confirma que metade do disco estava de fato proibido pois, “além de imorais, comprometiam a honra de pessoas” (CENSURA..., 1963, p. 10). A meia dúzia de músicas censuradas eram, segundo o jornal, *Legalidade, Lembretes, Caixinha, Obrigado!, Brasil Já Vai à Guerra, Dona Maria Tereza e Contrabando de Café*. Portanto, a iniciativa coloca sob novo processo censório duas músicas que já haviam enfrentado semelhante imposição: *Caixinha, Obrigado!* e *Brasil Já Vai à Guerra*. Dessas seis, como explicado alhures, três desferiam gracejos ácidos contra o governador Carlos Lacerda, proprietário do periódico em questão, o que ajuda na interpretação da maneira como a matéria foi disposta.

Na passagem posterior, Reis explicou que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) nada poderia fazer em relação à continuidade das vendas da obra de Chaves, colocando no debate a função exercida pelo Juizado de Menores junto à Censura. Segundo o censor, o Juizado era o órgão a ser cobrado quanto aos impedimentos cabíveis para a circulação do disco com as músicas proibidas. A contenda, por sinal, foi característica das disputas em torno dos atos censórios no período. Garcia (2009), a partir do depoimento do censor Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, identifica entre 1962 e 1967 os anos de “consolidação da centralização censória”, marcados pelo “total desentendimento entre as instâncias federal e estadual” (GARCIA, 2009, p. 25).

Ao tratar dos desdobramentos históricos vinculados à censura cinematográfica, Fagundes conta que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) tentava se impor enquanto único órgão com competência para efetivar a censura. Na contramão, as polícias estaduais, “especialmente da Guanabara e São Paulo, depois imitadas pelas do Rio Grande do

Sul, Goiás e outras”, não permitiam a veiculação de produções que não tivessem sido liberadas pelos respectivos serviços locais. Isso se dava pois, segundo os profissionais da segurança pública, a Constituição estabelecia que o poder de polícia era atribuído ao estado-membro. Não bastasse a celeuma jurídica, ainda havia os Juizados de Menores, liderados pela Guanabara e por São Paulo, que também se empenhavam no exercício do controle sobre as artes (GARCIA, 2009, p. 25). De acordo com a fala do diretor do Serviço de Censura do Estado da Guanabara, Elpídio Reis, o Juizado também tinha conquistado poder nas decisões a propósito da comercialização de produções musicais. Embora admitindo a ação que estava fora de sua alçada, o texto é encerrado com uma posição categórica do escritor-censor:

Uma coisa, porém, quero deixar bem claro: nenhuma casa de discos, ou outro meio qualquer de propaganda comercial, poderá fazer divulgação para venda das letras que foram proibidas do disco de Juca, ou outro qualquer autor que se encontre nas suas condições. Quem tiver sua radiola ou toca-discos em casa e quiser ouvir tôdas as dezesseis músicas de Juca, pode ouvi-las, pois neste caso não é proibido. O que é proibido, entendam bem, é tocar as seis letras proibidas do disco “Músicas Proibidas” em rádio, televisão, teatros, bares, clubes, circos ou quaisquer outros meios de diversões públicas (CENSURA..., 1963, p. 10).

As restrições concernentes à utilização das canções proibidas em divulgações do disco, a exemplo do que acontecia em anúncios pagos da imprensa escrita ou mesmo na publicidade das casas de disco, reafirmam a dimensão pública do aparato censório da época. Como já explicado, a Constituição de 1946 criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), possuidor de aval para a censura de materiais artísticos que tramitavam nos chamados espaços de diversões públicas. No Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), de 1946, havia uma tentativa de indicar quais espaços eram esses:

Ao Serviço de Censura de Diversões Públicas compete censurar previamente e autorizar:

- I – as projeções cinematográficas;
- II – as representações de peças teatrais;
- III – as representações de variedade de qualquer espécie;
- IV – as execuções de pantomimas e bailados;
- V – as execuções de peças declamatórias;
- VI – as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;
- VII – as exibições de espécimes teratológicos;
- VIII – as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos;
- XIX – as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;
- X – a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores dêste artigo;
- XI – as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;

XII – as exibições de televisão (BRASIL, 1946).

O compilado pretendia abarcar todos aqueles lugares em que a comunicação entre artista e público fosse menos restrita, ou seja, todos os espaços que ultrapassassem as instâncias da vida privada, pois quanto mais pessoas alcançasse a manifestação artística tida como atentatória aos desígnios constitucionais, mais riscos a ordem pública correria. Por isso, a única saída àqueles interessados em ter acesso às canções proibidas de Juca Chaves seria estar em posse do disco e ouvi-lo em casa. Veira (2016, p. 89) lembra que essa questão estava umbilicalmente ligada a “uma preocupação presente desde pelo menos o início do século de regular o espaço urbano e controlar a população urbana, limitando e prescrevendo os fluxos e os usos dados aos espaços”, sobretudo em relação às camadas menos favorecida. Contudo, ao indicar que a canção poderia ser ouvida em espaço privado, o censor insinua a possibilidade de livre-escolha alheia, em vista de reforçar a ideia de que a Censura era parte da democracia, portanto legítima.

Logo no início do ano de 1963, coube a Juca Chaves defender mais uma vez o seu trabalho nos espaços disponíveis. Em entrevistas, Chaves afirmava que já esperava a censura do disco, pois teria sido avisado pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, com quem havia passado o *réveillon* em Porto Alegre (JUCA..., 1963a, p. 5). A imprensa escrita afirmava que entre as sátiras mais severamente analisadas pela Censura estavam *Dona Maria Tereza* e *Lembretes*, conseqüentemente algumas das quais mais apresentaram motivos para a proibição (JUCA..., 1963c, p.5). Para o menestrel, algumas das razões que levaram às restrições foram as piadas com o governador Carlos Lacerda, o que explicaria serem aquelas “as mais visadas, boicotadas pela Censura por conterem críticas ao governador e a um vespertino carioca”. Ante essas acusações, ele se defendia novamente e dizia estar apenas ecoando aquilo que já era dito pelo povo: “Não podia deixar de musicar as piadas já consagradas pela população carioca, como, Lacerda está sofrendo do intestino, há dois anos que não faz nada” (JUCA..., 1963c, p.5). Fez o mesmo nos conflitos pela liberação de *Caixinha, Obrigado!* e *Brasil Já Vai à Guerra* sob a replicação de que a música seria apenas um retrato desnudado do que já se ouvia dizer pela cidade do Rio de Janeiro. O compositor pretendia se colocar como um mero mensageiro dos interesses populares: “Não terei agora a oportunidade de levar à Dona Tereza as queixas do povo”- o que faz lembrar a frase do poeta Ezra Pound, “o artista é antena da raça”, fiadora da noção de artista que faz da sua arte a emissora dos anseios humanos de seu tempo.

A personalidade histriônica do compositor, contudo, gerava sempre desconfiança em setores da imprensa, dos meios de comunicação, das gravadoras e demais espaços de atuação profissional e política. Para Caldas, as canções de Juca Chaves:

Tinham, ao mesmo tempo, um tom satírico e sarcástico. Era a denúncia bem humorada e com grande receptividade junto ao público. Não tinha afinidade com os propósitos do movimento de esquerda e era tratado até com certa reserva por seus participantes. De outra parte, era muito malvisto pela maioria dos políticos, que o abominavam (CALDAS, 2005, p. 69).

É verdade, contudo, que no início da década de 1960, ainda que de forma difusa, Chaves esteve alinhado à esquerda, sobretudo ao espectro trabalhista mais radicalizado, que tinha Brizola como capitaneador - como visto no início do presente capítulo. Não bastasse isso, Juca Chaves teve uma formação comunista na juventude que ajudou a formular a consciência social expressa em muitos de seus trabalhos do início da década (CHAVES, 1968). Esse foi, portanto, um período em que o compositor colecionou desafetos por adversão e perseguição políticas. Contudo, há outro aspecto nas muitas dificuldades que Juca Chaves enfrentava em virtude do lançamento de seu último disco desde 1962. Em se tratando de Juca Chaves, o conteúdo das músicas intoleradas se juntava às condutas pessoais e profissionais tidas como inconvenientes por instrumentalizarem verdadeiros ataques à moral. Não eram apenas censores, agentes do poder público e figuras da alta sociedade que sofriam com a escrita ferina do compositor, o mesmo se dava com desafetos dentro do circuito musical e representantes da imprensa.

As fissuras no pacto social midiático

Beatriz Sarlo (2005, p. 56) evoca o olhar político dentro da crítica para tratar de temas que abarquem o divergir, a dissidência, as frestas alternativas e oposicionistas abertas por atores e sujeitos históricos dentro de um quadro hegemônico. A partir dessa perspectiva, podemos analisar os requerimentos que recaem sobre as convenções estéticas no campo artístico em geral. Esses questionamentos históricos estão aptos a insuflar “pactos culturais situados nas laterais, nas margens, no subsolo ou nos limites dos pactos legitimados”, isto é, a efervescência de distintas propostas estéticas e condutas artísticas, colocam à prova os arranjos de mercado responsáveis por padronizar as produções desenvolvidas no ramo cultural, tendo em vista que o parâmetro principal desse modelo unitário para a viabilidade de um projeto é o sucesso

comercial. Esse *mainstream* trabalha com imperativos comportamentais, temáticos, estilísticos, composicionais e discursivos de modo geral.

O caso de Juca Chaves está alinhado a essa análise, haja vista as fissuras por ele abertas a contrapelo de empresários e mandatários políticos. Fissuras que afetaram, nos termos de Sarlo, o pacto social midiático de sua época. Durante todo o início da década de 1960, o jovem compositor assumiu, segundo veículos de imprensa, um comportamento “excêntrico”, “discutido”, “irrequieto”, “polêmico”, “rebelde”, “agressivo”⁷⁵ que exprimia a intersecção entre obra e postura profissional. A isso somavam-se os cabelos longos - num período em que os papéis tradicionais de gênero ainda definiam rigorosamente vestimentas, visuais -, o costume de cantar descalço em programas de TV e apresentações públicas - rompendo com as exigências normalizadas do ramo televisivo, radiofônico, entre outros, onde era preciso se vestir de modo formal - e um estilo de vida marcado pela bonança material, principalmente de carros luxuosos que indicavam o bom retorno resultante de três anos no circuito musical.

Segundo o compositor, o contraste estético foi sentido desde o início da carreira. Após aproximar-se do famoso estilista brasileiro, Dener Pamplona, do cronista Caio Furtado e da cantora Araci de Almeida, Chaves conheceu Henrique Lôbo, então diretor da Bandeirantes, onde Araci tinha um programa musical. A estreia na TV, contudo, trouxe-lhe uma difícil experiência: “Estávamos em 1958 (...) e o público nunca tinha visto homem de cabelo comprido e calça colorida, ainda mais cantando com a voz pequena e anasalada. Foi um tal de ‘bicha! Bicha!’ que eu nem quero me lembrar” (CHAVES, 1968, p. 105). Nota-se, portanto, que a linguagem cancional de Chaves não pode ser dissociada de suas experiências de enfrentamento ao padrão comportamental, faziam parte do mesmo construto artístico que o artista moldava em meio às mudanças da segunda metade do século XX. Às críticas que recebia, Chaves retrucava:

Quanto às (...) emissoras, seus produtores, que querem ser endeusados, não se conformam com a minha independência e, porque não quero ser ‘teleguiadado’ de suas ‘miraculosas cabeças’, cortaram meu nome de suas ‘produções’, sob a alegação de que não obedeco à etiqueta social durante os meus programas. Eles entendem que um sambista tem de entrar em cena de casaco para cantar música e isto é uma

⁷⁵ Muitos desses termos estão presentes no incisivo texto de Oziel Peçanha no Correio da Manhã, já em setembro de 1960. Na ocasião, Peçanha considerou desabrida uma declaração de Chaves, na TV, sobre a crítica especializada no ramo artístico: “Mais uma vez, com aquela irreverência que lhe é peculiar, estive lá, através do canal 6, o menino Juca Chaves. Felizmente já estamos nos acostumando com ele. Não temos mais aquele desejo de mandá-lo para uma camisa de forças porque já o sentimos inofensivo. Afinal de contas, cada um vive como sabe e pode. Juca Chaves preferiu fingir-se louco para tornar-se famoso. Tornou-se um moço agressivo; fala mais que canta e não canta; fala mesmo quando pensa que está cantando. Ataca gente importante para forçar publicidade” (PEÇANHA, 1960, p. 5).

palhaçada a que não me sujeito. O artista, principalmente o cantor de música popular, deve ser espontâneo, humano, igual aos que ouvem, nunca um ‘mascarado’ como êsses introvertidos que têm a estulta pretensão de serem produtores (MAIA, 1963).

Eles querem um boneco de smoking e gravata borboleta para dizer um amável boa-noite aos telespectadores. Mas essa época já passou. Antes de ser cantor e compositor, eu também assistia a programas de televisão. Se agrado é porque me conduzo como o senhor, que está sentado em frente a seu aparelho gostaria que fosse (JUCA..., 1963a, p. 5).

Para alguns críticos, a postura do cantor popular seria dosada de imaturidade típica da juventude. Em 1963, Juca Chaves tinha 23 anos. Esse conjunto de problemáticas, tendo como eixo principal a ação dos serviços de Censura, levaram o artista a um revés artístico concretizado em inúmeros boicotes nos meios de comunicação. Fazia-se valer novamente, dessa forma, os desdobramentos mercadológicos da capacidade repressiva dos serviços censórios. Nesse período, o cantor buscou alternativas para resistir aos impedimentos e mais uma vez o fez se promovendo por conta própria. Simultâneo aos boicotes e às proibições, a imprensa escrita registrou a ocasião em que, impedido de interpretar parte de seu repertório satírico nos meios de comunicação de massa, o menestrel dirigiu-se ao Arpoador, no Rio de Janeiro, e por lá cantou as faixas censuradas. O episódio aparece na edição 393 da Revista Radiolândia, em 1963. Sob o título *Juca Chaves, o proibido*, a matéria deu destaque ao cantor de modinhas autodenominado “o bobô da corte do século XX” (JUCA..., 1963b). Abaixo de imagens onde Juca encontrava-se rodeado de mulheres em carro luxuoso, todos de roupa de banho, lia-se:

Revoltado com o Serviço de Censura, que proibiu a divulgação de seu disco “Músicas Proibidas de Juca Chaves”, o cantor agarrou seu violão, colocou-o debaixo do braço e foi cantar em praça pública, diretamente ao povo, pois afirmou que “esta é a única maneira de extravasar a minha sensibilidade, proibida pelos poderosos.” Diz Juca que é um “menestrel do século XX”. E explica sua teoria: “Tal como os bobos da côrte diziam entre piadas, o que a plebe pensava nas suas conversas íntimas, através da minha música retrato de uma maneira simples aquilo que realmente o povo pensa e deseja. Por isso êles vivem me perseguindo. Mas não me importo. Sou um homem rico e posso perfeitamente sair por aí, cantando minhas músicas, de graça, enquanto o povo quiser ouvi-las” (JUCA..., 1963b).

Conforme vimos ainda no primeiro capítulo, durante todo o início de carreira, Juca Chaves reivindicou-se mensageiro do povo. Mesclando o *ethos* medieval trovadoresco-satírico com a tarja de vítima dos serviços de censura, colocou-se como antítese do *mainstream* artístico e da alta sociedade, embora carregasse notórias semelhanças com os costumes burgueses, vide o próprio estilo de vida opulento que desejava publicizar. Em Juca Chaves, a ação política se consubstanciou à ação publicitária. Essa publicidade de si desafiava os limites outorgados pela

Censura e engendrava táticas político-culturais que vislumbravam o horizonte estratégico do enfraquecimento institucional censório. O aparato estatal por trás da censura era, como vimos, um caldeirão de disputas ideológicas, exercendo pressão de modos distintos em veículos de comunicação vistos como alternativas de informação e entretenimento. O texto da revista prosseguia dizendo:

Em cerca de 17 emissoras de rádio de todo o país os programadores estão proibidos, pela direção, de executar as suas músicas. [...] E em várias emissoras de TV do Rio e de São Paulo o cantor não tem permissão para se apresentar (JUCA..., 1963b).

O regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas continha seção dedicada especificamente aos procedimentos que deveriam ser impostos às emissoras de rádio em caso de veiculação de produções musicais impróprias. O material em questão nos orienta na interpretação dos dispositivos legais que justificavam as barreiras erigidas por direções de rádio - contra a presença de Juca Chaves em seus estúdios de gravação - e demais espaços de diversões públicas:

Art. 40. Dependirão de censura prévia e autorização dos S.C.D.P.:

(...)

II - as irradiações, pela radiotelefonia, de peças teatrais, novelas, canções, discos cantados ou falados e qualquer matéria que tenha feição de diversão pública.

(...)

V - as execuções de discos cantados e falados;

(...)

§ 2º A violação das determinações consignadas neste artigo será punida pelo Chefe do S. C. D. P. com aplicação das seguintes penas:

I - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00 quando a responsabilidade fôr do empresário ou diretor da casa de diversões públicas;

II - multa de Cr\$ 500,00 a Cr\$ 1.000,00, ou exclusão do artista da representação da peça ou número de variedades, quando a responsabilidade fôr do artista (BRASIL, 1946).

Os pontos trazem luz ao prejuízo econômico decorrente das apresentações de conteúdos censurados, tanto aos donos dos espaços de diversões públicas quanto aos autores das produções. Embora enfrentando tais impasses, a insistência de Juca Chaves na defesa de suas sátiras é um fator importante no imbróglio. Em todas as fontes analisadas nos embates de Chaves com o Estado, bem como com os empresários dos mercados da fonografia e da comunicação, nada encontrou-se sobre um possível arrependimento da parte do compositor entre 1960 e 1963. Juca Chaves demonstrava ter um compromisso com a sua obra satírica, com as pautas nela evocadas e com a sua liberdade de expressão democrática:

Cantar é uma coisa natural. A gente deve cantar quando e como tem vontade. O resto é artificialismo (...) não me importo que proibam a minha presença nas rádios e

televisões. Vestirei meu “short” e irei cantar para o povo, nos locais em que o povo vive: Cantarei nas praias, nos campos de futebol, nas favelas, nas ruas e praças, onde tiver povo, cumprindo minha missão de menestrel do século XX (JUCA..., 1963b).



Figura 5: Juca Chaves cantando no Arpoador as suas músicas vetadas pela Censura, 1963.

Novamente, Chaves caçoava da Censura e se erguia para desagregar o cerco que lhe era imposto. Os planos de Juca Chaves, entretanto, não encontraram terreno para germinar em um Brasil de conflitos internacionais e nacionais. A crise econômica e as tensões políticas entre o governo Goulart e seus opositores liberais-conservadores agitavam o país e a ruptura democrática tornava-se cada vez mais iminente. Segundo o que relata Chaves, dentro das forças armadas a sua imagem era tributária de um desgaste crescente, tendo em vista as nesgas deixadas por *Brasil Já Vai à Guerra* e a postura contínua de afronte às Três Armas - não somente através das sátiras, mas em razão de piadas e comportamento do artista em relação aos setores que em breve seriam responsáveis pela derrubada do governo de Jango. A situação tornou-se insustentável para o compositor carioca e este logo foi avisado que seguia sendo malquisto, sobretudo, pela Marinha e Aeronáutica, estando, portanto, em perigo real.

As TV's Record, Excelsior e Tupi me fecharam as suas portas e as rádios pararam de tocar as minhas músicas. Era o medo que tomava conta da comunicação. Um medo político, diferente do atual, que é econômico. Mas é medo: o pior inimigo da liberdade,

o melhor amigo da ignorância (...) Manoel da Nóbrega, criador da Praça da Alegria e do filho Carlos Alberto, meu camaradinho, avisa meu pai que seria mais prudente eu viajar para bem longe, pois estava na mira do DOPS e do Senimar (Serviço Informações da Marinha) Logo eu, que sempre sonhei ter um iate (...) O dono da TV Exelcior, Wallinho Simonsen, entendeu meu problema e me presentou com uma passagem pela Panair para (...) Portugal (CHAVES, 1996, p. 44).

Juca Chaves explicou em entrevista a Antônio Abujamra, no programa *Provocações*, que soube de sua possível prisão, pelo Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), através de seu pai José Chaves que era Grão Mestre da Maçonaria e, portanto, recebeu informações privilegiadas. Manoel de Nóbrega, amigo do pai de Chaves, também era maçom.

Ainda que de fato tenham havido algumas aparições do cantor em canais de TV e rádios ao longo de 1963, a conjuntura era cada vez mais desfavorável política e profissionalmente. Nessa narrativa, Juca conecta as recusas que sofria nos meios de comunicação com o clima de instabilidade política de 1963. Em nosso entendimento, esse é de fato um elemento importante para análise da perseguição política sofrida por Juca Chaves, mas não é possível considerá-lo de forma isolada. O gênero discursivo, por meio do qual Chaves cantou o Brasil do início da década, teve considerável responsabilidade nas sanções a ele dirigidas. De modo dialético, a sátira musical (política, moral, social) constituiu o quadro político-cultural de então e foi por ele constituída. O gênero levou à crítica, dialogou com matizes da população brasileira, fez ressoar piadas e jargões ditos por camadas populares, testou os limites da Censura e colaborou na construção da “publicidade proibida”. Dito isto, cabe reconhecer que, por estarem entremeadas por questões conturbadas, as produções musicais arrebutaram a malha de Juca Chaves.

Fazendo um retrospecto de sua carreira artística nos anos que antecederam o Golpe Civil-Militar de 1964, Juca Chaves, a partir de publicações e entrevistas no pós 1980, tece algumas considerações preciosas para nosso estudo. Ao relatar de maneira geral os problemas com a Censura, ele afirma que ela apresentava um viés “moralista e policial”, destarte, “virgem, olor, sensual e amante soavam como palavras imorais e com elas se foram muitas de minhas modinhas” (CHAVES, 1983, p. 7). Haja vista que muitas das modinhas do cantor adentravam o âmbito do lirismo e erotismo, é compreensível que Censura da época tenha imposto dificuldades também a essas temáticas tão recorrentes na obra de Chaves.

No lastro do que já apresentamos, o relato do artista sublinhando o caráter moralista da Censura Federal no início da década de 1960 vai ao encontro de análises caras aos trabalhos de Garcia (2009) e Marcelino (2006) - que afirmam a prioridade da censura moral em relação à censura política na época. É verdade, contudo, que não nos deparamos com quaisquer menções

mais detalhadas sobre esses imbróglios, entre 1960 e 1963, com as músicas líricas em nossas fontes, seja nos arquivos da imprensa escrita ou nas próprias obras impressas de Juca Chaves. Apesar da passagem em análise, os livros escritos (autobiográficos) sobre sua carreira não identificam quais foram as músicas censuradas por conta das palavras enunciadas. Entre algumas músicas possíveis do repertório, temos *Nasal Sensual* - sátira que já no título apresenta uma das palavras vetadas, segundo o que disse Juca Chaves. Contudo, não foi encontrado processo censório contra a obra.

O cômico, o jocosos, o humorístico influem em todo o processo histórico averiguado. Os aforismos de Juca Chaves que desafiaram a Censura Federal estavam alicerçados no humor, agente do riso. O filósofo Henry Bergson (1987), um dos nomes mais lembrados nos estudos sobre o risível, afirmou que para compreender o riso, “impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade” (BERGSON, 1987, p. 10). Como vimos, o exame das circunstâncias sociais e temporais em voga no Brasil de 1960 colaboram na interpretação do fazer humorístico de Chaves. A verve cáustica apresentada pelo compositor carioca nos primeiros anos de sua carreira profissional, não obstante, vai ao encontro de uma natureza risível fortalecida no século XX. Para Minois (2003, p. 558), o riso de humor do período é tanto de compaixão, quanto de “desforra” em razão de “reveses acumulados pela humanidade ao longo dos séculos e das batalhas contra a idiotia, contra a maldade e contra o destino”. Aquilo que Chaves alegava ser a sua função social, a ideia de artista que dava vazão aos anseios populares, é um entendimento amplamente respaldado pela realidade da época em questão - ainda que houvesse também colorações publicitárias. O que Minois chama de “humor sociológico”,

requer a participação ativa do ouvinte, sua cumplicidade. Ele gera uma simpatia, vinda da solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano. É então que se percebe a dimensão defensiva do humor, arma protetora contra a angústia (MINOIS, 2003, p. 559).

Ainda que se trate de uma posição em muito distinta daquela assumida por artistas ligados, por exemplo, ao Teatro de Arena, ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) - vinculados efetivamente a projetos nacionais de transformação política e societária -, Juca Chaves ergueu seu humor em diálogo com as muitas “desgraças”, usando os termos de Minois, do século XX (MINOIS, 2003, p. 559). Especialmente, como vimos, em relação ao que ocorria no Brasil. Essa imagem de mensageiro popular, entretanto, será reconfigurada com as mudanças no comando político do país e na carreira do compositor.

Esse capítulo serve para finalizar parcialmente o nosso estudo sobre a trilha político-cultural tomada por Juca Chaves de 1960 a 1963. Durante esse período, notamos que o compositor, cantor e já humorista, fez sucesso mesclando humor e lirismo, em busca do riso ou das lágrimas do público. Esteve ao lado de posições anti-golpistas e, ainda que não de forma rígida, identificado sobretudo na corrente do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) do qual Leonel Brizola fazia parte. Nessa fase, suas composições pautaram a vida pública, os conflitos políticos, a moralidade burguesa, as discrepâncias sociais, entre outras.

Com a instauração da Ditadura Militar, uma censura mais sistematizada, foi colocada diante das produções artísticas. Juca Chaves, que desde o governo de Juscelino Kubitschek foi censurado satirizando presidentes e diversas situações da sociedade brasileira, tinha pela frente um quadro conjuntural deliberadamente arbitrário. É interessante notar, dentro de toda essa problemática, que o posicionamento de Chaves sobre a existência da Censura Institucional no início de 1960 tendeu à defesa do seu aperfeiçoamento e não supressão - o constante ataque aos censores exemplifica essa posição. O mesmo se verá na luta contra a Censura da Ditadura Militar. Nesse período, no entanto, a sátira passará a constituir a linguagem artística que aprofundará a fusão da música com o humor. Esse quadro guiará a nossa análise no capítulo seguinte.

III - O SHOW SOLO DE HUMOR E A CENSURA NA DITADURA

A Ditadura Militar sentou-se à plateia

Após o Golpe Militar de 1964, a Censura brasileira sofreu diversas transformações que visavam a sistematização e a centralização do seu modo de operar. Esse processo, entretanto, não aconteceu de imediato. Provou-se resultado do acúmulo político do governo militar e do empenho de organismos intelectuais que deram substância teórico-metodológica à truculenta repressão política de experiência autoritária - é o caso da Escola Superior de Guerra, responsável pela implementação da Doutrina de Segurança Nacional que norteou o trabalho do órgão censor a partir de 1968. Ademais, muitas mudanças se deram em meio a um conjunto de pressões de organismos conservadores da sociedade civil (VIEIRA, 2016).

Diferente do ocorrido entre 1946 e 1964, na Ditadura Militar, sobretudo a partir de 1967, a Censura fez parte de um arranjo sistematizado que congregou os órgãos responsáveis pela repressão institucional do período. Como Fico (2002) recorda, não se tratou, entretanto, de um arranjo homogêneo, de modo que cada organismo cumpriu uma função específica no processo de combate às ideias, indivíduos e grupos vistos como adversários do regime. Essa estrutura era composta por instâncias como a polícia política, a espionagem, a propaganda política e a própria Censura. Por suposto, havia distinções claras entre os órgãos de informação e os órgãos de segurança, “bem como grandes conflitos entre o Serviço Nacional de Informações (SNI) e o Centro de Informações do Exército (CIE), ou entre a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável pela propaganda política, e toda a ‘linha dura” (FICO, 2002, p. 253). Essa última⁷⁶ levada a cabo por oficiais que desde o início exerceram pressão sobre o governo de Castelo Branco para a intensificação das punições.

Para Fico (2002), delinear a existência de particularidades funcionais entre os meandros do regime de exceção contribui para compreender as minúcias da própria Censura. O autor destaca, por exemplo, que a já muito estudada leniência das instâncias censórias com setores da imprensa brasileira, nos primeiros anos do regime, conectava-se às posições de colaboracionismo golpista, majoritárias de início nos periódicos do país e, sobretudo, à memória temerosa da censura à imprensa no Estado Novo, na vigência do Departamento de

⁷⁶ O segmento teve o seu desbunde na subida ao poder de Costa e Silva (1967) e na concretização do Ato Institucional Número 5 em 1968.

Imprensa e Propaganda (DIP). No período “entre ditaduras”, a censura à imprensa esteve longe do vigor da exceção estadonovista, exceto em episódios com a natureza da tentativa de golpe militar em 1961, conforme tratado outrora. É por essa razão, segundo Fico, que a censura à imprensa, diferente da censura às diversões públicas, será implementada inicialmente de modo “envergonhado”. Isso se manteve até uma publicação do jornal Opinião em 1973, quando o general Médici anula uma decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) acatando o mandado de segurança impetrado pelo jornal contra a censura prévia do governo (FICO, 2002, p. 255-256).

No caso das diversões públicas, como vimos nos capítulos anteriores, desde a Constituição de 1946 havia o aval para o seu exercício ainda que, em muitos momentos, a partir de circunstâncias adversas, como o desprestígio público, a falta de recursos e contingente para dar conta do trabalho e os dilemas instalados na vigência de serviços censórios num regime classificado democrático, o que gerava a necessidade de transparecer a imagem de instância justa e pertinente para “os novos tempos”. Todavia, essa mesma Censura foi capaz de propiciar entraves financeiros e comerciais a inúmeros artistas, inclusive Juca Chaves.

No presente trabalho não serão aprofundadas tais discussões sobre a violência ditatorial, não obstante, já existem inúmeros e consistentes estudos que reconstróem a longa e permanente truculência do aparato repressivo da Ditadura Militar (GINZBURG, 2010). O que buscamos, portanto, é compreender as especificidades de alguns momentos e passagens do regime ditatorial em que os sujeitos históricos estiveram presentes e envolto por contradições e para isso, cumpre averiguar como se deu a racionalização dos procedimentos de controle social, especialmente se tratando da Censura Federal. Antes, cabe destacar que as divisões funcionais referentes à Censura, utilizadas a seguir, baseiam-se na já consolidada literatura sobre o tema logo, não pretendem de modo algum atenuar o horror empregado pelo regime de exceção brasileiro⁷⁷.

Retomemos Carlos Fico. O historiador analisa a chegada da corrente definida por “linha dura” dos golpistas como pedra angular no desenvolvimento estrutural da Ditadura, sendo através dessa mudança que a Censura passa a figurar entre as atividades que correspondiam a um comando centralizado.

(A chegada da “linha dura”) criou a polícia política, instituiu um sistema nacional de “segurança interna”, reformulou e ampliou a espionagem, estabeleceu um procedimento de julgamento sumário para confiscar os bens de funcionários

⁷⁷ Sobre isso ver o livro organizado por Demian Bezerra de Melo, *A miséria da Historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo* (2014), obra que aponta os perigos e fragilidade do revisionismo sobre a Ditadura Militar realizado em parte da historiografia brasileira.

supostamente corruptos, implantou a censura sistemática da imprensa, instrumentou a censura de diversões públicas para coibir aspectos políticos do teatro, cinema e TV (FICO, 2002, p. 256).

Desde 1964 já se ensaiava a centralização censória, conforme indica Rafael Vieira (2016, p. 70). No ano foi aprovada a lei 4.483 de 16 de novembro que reformulava o Departamento Federal de Segurança Pública, instância a qual a Censura estava vinculada e que passava também por transformações de ordem racionalizadora. Vieira indica, entretanto, que foi com o decreto 56. 510, de 1965, que a lei 4.483 foi regulamentada e instituiu que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) passaria a “coordenar, em todo o 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” (VIEIRA, 2016, p. 70). Dessa forma, haveria a partir de então um contato mais orgânico entre Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e instâncias locais, sendo elas subordinadas à União. A centralização da Censura se firmaria apenas com a Constituição de 1967. Nesse processo, reafirmou-se a Censura de Diversões Públicas, mas com um direcionamento mais esquemático.

Com base nas modificações transcorridas durante Ditadura Militar, portanto, a Censura no Brasil do século XX passou por fases distintas: o predomínio da descentralização e das longas batalhas judiciais de 1946 até os primeiros anos do regime; o processo de recrudescimento e comando centralizado a partir de 1967/68; o período de instabilidade atrelado à tímida abertura política em fins da década de 1970, quando o rigoroso ministro Armando Falcão deixa a pasta da Justiça; a retomada repressiva de 1980 a 1984, na gestão de Ibrahim Abi-Ackel; e o final burocrático e fragilizado que durou até a promulgação da Constituição de 1988 (GARCIA, 2009).

Garcia mostra, contudo, que nas artes essa conjuntura ainda esteve sob diferentes clivagens. No caso do teatro, por exemplo, destacou-se a mudança do caráter censório, que a partir de 1967/1968 adquiriu uma tonalidade predominantemente política, ao contrário do longo período de censura com viés comportamental que vigorou sobre as diversões públicas. Isso foi agravado em dezembro de 1968 a partir do AI-5, como já foi dito acima. Garcia ainda ressalta que posteriormente aconteceu a formulação de outras normas da Censura, a exemplo do decreto-lei n 1.077, em janeiro de 1970, além da reorganização do organismo censório quando, em 1972, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) é transformado em Divisão de Censura de Diversões Públicas. Houve também, entre 1975 e 1978, a tentativa de adequar o aparato censório aos desdobramentos da abertura política, o que acarretou na descentralização

da Censura Teatral e, em 1979, na desativação do decreto n 1.077 e no desenvolvimento do Conselho Superior de Censura (GARCIA, 2008, p. 21). Miliandre Garcia (2008) ressalta que, como já dissemos, em 1981 ocorreu o fortalecimento do fazer censório e o resgate da Censura política, também um conjunto de especificidades no modo como a censura cinematográfica e a censura musical funcionaram. As nuances fundamentaram algumas periodizações por parte de estudiosos dos temas.

No setor de cinema, a pesquisadora Leonor Souza Pinto analisou 79 processos de censura de filmes nacionais e dividiu a censura cinematográfica em três etapas. Na primeira fase, de 1964 a 1967, a preocupação da censura voltou-se para as questões morais dos filmes brasileiros. A partir de 1967, a intervenção militar acrescentou base político-ideológica à censura de filmes. De 1975 em diante, o processo de abertura política propiciou a liberação de filmes vetados. A pesquisadora Maika Lois Carocha, por sua vez, estabeleceu três etapas da censura musical. Dos anos de 1964 a 1968 houve “um processo de centralização da censura em Brasília e de adequação das normas censórias já existentes às especificidades do regime militar”. No período entre 1968 e 1973, ocorreu um “processo de adequação da censura através da profusão de leis que visaram garantir uma maior uniformidade à censura”. A fase final, de 1973 a 1984, é considerada emblemática “na medida em que o número de vetos aumentou drasticamente, destoando da abertura política em vigor naquele momento, e também da criação do CSC (Conselho Superior de Cultura), medida que visou atenuar o número de vetos” (GARCIA, 2008, p. 21).

Entre 1965 e 1966, Juca Chaves voltou ao Brasil e teve de lidar com a modificada estrutura censória, assim como os outros artistas em atividade no momento. Enfrentou desde as restrições censórias mais duras até as distensões do período de abertura e, evidentemente, a guinada repressiva já no final do regime. As formas de arte por onde ele levaria a cabo seu humor, suas letras, suas piadas e, por conseguinte, sua visão do processo político, seriam diversificadas. Se antes Chaves utilizava a modinha e a sátira musical, ou seja, sobretudo a música como meio de comunicação e trabalho, a partir de 1966 o compositor apostaria em outro gênero que lhe traria excelentes resultados. A partir daí, Juca Chaves passará a exercer espetáculos que o farão ser conhecido também como um humorista. Desse modo, as admoestações aplicadas ao artista carregavam as propriedades de cada minúcia da atividade censória, tanto com o teatro, quanto com a música. Essa incursão profissional, porém, foi ulterior a seu exílio que, por ter-lhe rendido importantes experiências políticas e profissionais, será analisado nesta etapa do trabalho.

Exílio: expulsão em Portugal, sucesso na Itália

Essa falta de liberdade
que existe entre nós, entre nós dois
é por culpa desse ditador

de teu amor
que entre o nosso amor se pôs

É baixinho e feio o presidente
eleito pelo teu sorriso em flor
Por ele tão somente
fui cassado, ilegalmente
do país de teu amor
Não, não, não
farei greve no teu coração (CHAVES, 1993, p. 50).

Nos anos em que estive em seu autoexílio, Juca Chaves passou por impasses que também giravam em torno de sua postura artística e de sua obra satírica. Em texto do final dos anos 1980, o autor descreveu a transferência a Portugal como consequência direta da perseguição política e profissional a que estava submetido no Brasil. O escrito a seguir nos mostra ainda as dificuldades financeiras que Chaves atravessava no período, que foram colocadas como desdobramento dos boicotes comerciais.

Foi em setembro, no outono, quando desembarcava em Portugal trazendo um violão, 100 dólares e a mágica da mediocridade que me exilava política e artisticamente do Brasil (...) Os censores, da Polícia Federal – apenas há poucos anos que deixou de ser assim – eram aqueles que molhavam o lápis na boca antes de rabiscar o nome (...) Oito de minhas sátiras políticas foram proibidas e eu fui detido três vezes por “desrespeito à autoridade” (...) As rádios e TV’s tinham medo de me contratar. Passavam o recibo de ser o que sempre foram ou sonharam ser – *a censura da censura* – ou realistas que sabem mais do que o rei, num país culturalmente monárquico para os meus ideais artísticos republicanos (CHAVES, 1983, p. 7 - grifos nossos).

O ressentimento explícito especialmente em se tratando dos diretores e empresários dos meios de comunicação dá a tônica não apenas a esse relato, mas a muitos outros que Chaves ainda faria ao longo de sua vida. Em grande parte deles, torna-se perceptível em suas palavras a aversão maior aos meios de comunicação coniventes com as diretrizes autoritárias do Estado brasileiro, do que com os próprios órgãos públicos provedores da censura ao artista.

A estadia de Chaves em Portugal, sobretudo Lisboa, também foi marcada por enfrentamentos de ordem política e moral, segundo relatos do compositor. A passagem que recebeu do amigo Walinho Simonsen, dono da Panair do Brasil⁷⁸, o levava justamente a um país europeu que vivia a experiência de exceção: “Troquei de ditadura. De uma amadora provinciana para uma ridiculamente profissional. Fui para Portugal, a bunda da Europa onde

⁷⁸ Companhia aérea que teve suas atividades encerradas pela Ditadura Militar em 1965. A Panair fazia parte do Grupo Rocha Miranda-Simonsen que possuía também a TV Excelsior (que também definhou por pressões do governo federal) como componente. Mário Wallace Simonsen, pai de Walinha Somonsen, foi o maior acionista do grupo e tinha ligação política com João Goulart, o que contribuiu para prejudicar não apenas a sua imagem perante o regime militar, mas também de seus negócios. A Panair teve suas linhas aéreas cassadas pelo Ministério da Aeronáutica com base em falsas alegações do governo militar (KUNSCH; BONVENTTI, 2020).

entrei como um supositório desajeitado mas bem-intencionado” (CHAVES, 1983, p. 7). As piadas desqualificando Portugal enquanto país são constantes nas autobiografias do artista, bem como outros inúmeros gracejos. Fazem coro a tradição humorística do Brasil de tratar o português como intelectualmente incapacitado. Chaves, no entanto, deixou o Brasil no final de 1963, portanto, apesar do acirramento político e social, ainda não havia uma Ditadura Militar no Brasil.

Os relatos do artista sobre as suas apresentações em Portugal apresentam algumas informações conflitantes, mas em suma indicam que ele esteve em cartaz em grandes teatros, sempre com as suas sátiras e modinhas. Inserido no meio universitário, conquistou seguidores que o acompanhavam e, tendo em vista a ditadura salazarista, vibravam quando ouviam piadas ou canções de cunho político.

Era um personagem único em Lisboa. Roupas coloridas, calças justas e cabelo comprido muitos anos antes de todo mundo. Chamavam-me de “maricas” (...) Sozinho realizei meu primeiro espetáculo no Teatro Tivoli, o mais importante da época. Falei de amor e política para uma platéia assustada e sequiosa de novidade. Ao final, subi numa escada e disse - “para a crítica não escrever amanhã que foi um espetáculo de baixo nível...” (CHAVES, 1981, p. 9)

Na visão do artista, os estudantes portugueses estavam perdidos e tomados pela tristeza em meio a conjuntura política repressiva. Os seus shows levavam um frescor cômico que conseguia permitir a catarse coletiva. Na coluna mantida no jornal O Globo na década de 1960, Alves Pinheiro, o correspondente da empresa de Roberto Marinho em Lisboa, dedicou a Juca Chaves inúmeras passagens de sua coluna Lisboa Todos os Dias. Ao contrário da linha editorial do periódico, que por diversas vezes desfavoreceu o humorista carioca, Pinheiro sempre deu atenção especial e respeitosa ao trabalho de Chaves no país europeu. Isso fica evidente na crítica sobre a estreia do compositor no Teatro Tivoli.

O Tivoli estava cheio. Havia muitos brasileiros. Tôda a colônia parecia presente. E em cada um de nós um receio, uma dúvida: será que o público português entenderá o Juca? Só no exterior é que se pode ter uma ideia do vigoroso sentimento de solidariedade dos brasileiros. Todos nós torcíamos pelo sucesso de Juca. Êle apareceu no seu jeitão, o cabelo comprido, o blusão, todo o aspecto do “teddy Boy”. E logo agradou. Depois foi uma sucessão de palmas, de aplausos, de bravos até o fim. Os portugueses pareciam compreender bem as suas sátiras e houve mesmo momentos culminante em que a excelente platéia, uma das melhores de Lisboa, fazia verdadeira consagração ao jogral brasileiro. As modinhas também agradaram e comoveram. E a crítica foi tôda unânime em exaltar as qualidades de Juca Chaves. “O Século” escreve: “há nêle qualquer coisa de Triboulet”, o que agredia com verdades Francisco I, da França. Parabéns ao Juca e a todos nós que nos sentimos nos aplausos que êle recebeu

(PINHEIRO, 1963, p. 8)⁷⁹.

A repercussão positiva da empreitada no Tivoli, como vimos acima, garantiu que Chaves conquistasse gradativamente um espaço no cenário artístico português. O humorista fez incursões na televisão, chegando a cantar ao lado da artista Amalha Rodrigues e outras figuras renomadas da música portuguesa. Entre as relações importantes construídas em Lisboa, Porto e outras cidades do país, está a amizade com o comediante lusitano, Raul Solnado. O artista participou de programas de TV no Brasil e foi uma dos humoristas a se posicionar contra o regime salazarista em Portugal, trabalhando em rádio, TV e teatro no país natal. Quando o humorista carioca foi expulso de Portugal, coube a Solnado enviar as roupas do amigo para a Inglaterra, país para onde foi levado (CHAVES, 1993, p. 46).

As contendas de Chaves influíram também sobre os contratos de trabalho angariados. No início de 1964, o empresário Vasco Morgado, responsável por agenciar artistas brasileiros em terras lusitanas, incluindo Grande Otelo e outros tantos, rompeu o contrato que tinha com Juca Chaves (JUCA..., 1964, p. 2). O impasse se deu após o show de *réveillon* no Teatro Monumental, quando o humorista respondeu a um pequeno grupo inserido na plateia que, segundo o compositor, atrapalhavam o seu espetáculo. O humorista, então, lamentou que o público não tivesse educação suficiente. Parte da imprensa viu nisso uma atitude intolerante e Chaves teve de vir a público explicar o contexto do episódio. Lançou um comunicado repudiando a fala de Morgado, e que havia se desculpado pelas cenas no Teatro Monumental.

No rol de músicas e piadas, canções como *Contrabando de Café* foram, segundo Chaves, ressignificadas em apresentações e geraram aplausos especialmente no trecho: “Quem apanha na polícia/ É estudante ou comunista”. A escolha de temas políticos em shows e programas de TV, entretanto, causou a sua prisão pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), braço armado da ditadura salazarista responsável por grande parte da repressão aos opositores do regime. Algumas das situações que, segundo Juca Chaves, justificavam o banimento estão descritas a seguir:

No Teatro São Paulo, na cidade do Porto, o mais importante do país, fui proibido de voltar para a segunda parte do meu espetáculo por ter atuado descalço, atitude insólita que consideraram ofensiva a seus costumes. A imprensa local deu destaque ao episódio, para incômodo de nossa embaixada e alegria dos estudantes português. Uma semana depois, convidado de um programa ao vivo da RTP – Rádio de Televisão Portuguesa -, contei a anedota sobre as filhas do presidente, almirante Américo Thomás, que de tão feias foram apelidadas de “Os Canhões da Armada”. Uma delas

⁷⁹ O show ocorreu em novembro, segundo consta no texto, a publicação no Brasil, porém, aconteceu em dezembro (PINHEIRO, 1963, p. 8).

namorava um rapaz que lhe perguntou: - Que planta é esta? - Vinha virgem – respondeu ela ao namorado, que retrucou: - Vinhas e vais!... Foi um escândalo (CHAVES, 1993, p. 45-46).

Fosse pelo comportamento irrequieto ou pela piada insultando as filhas do último ditador salazarista, as pressões e limites do regime ditatorial novamente fizeram de Chaves um inimigo político. É plausível considerar que o humor do artista serviu outra vez de plataforma do dissenso, impondo um rompimento artístico com o autoritarismo do Estado Novo português. Não à toa, Batista Custódio, conhecido jornalista português, o apelidaria de Menestrel da Liberdade (CHAVES, 1993). Em 1964, o cancionista foi obrigado a deixar o país a bordo de um navio que o extraditou para a Inglaterra. Após o impasse, chegaria à Itália, lugar onde traduziu suas músicas e lançou discos como *Piccola Marcia Per Un Grande Amore* (1965) e, mais tarde, *Juca Chaves... Senza Complessi* (1970). Os trabalhos aprofundaram o interesse de Chaves por arranjos de características renascentistas. Através de entrevistas concedidas em sua estadia na Itália encontramos a percepção que Chaves tinha do exílio e da conjuntura política brasileira.

Em edição da coluna O show da cidade, veiculada pelo impresso do Globo, o jornalista e dramaturgo Henrique Pongetti (1965, p. 7) apresentou matéria analisando uma entrevista dada pelo compositor brasileiro a um jornal Italiano. Intitulado *O Perigoso Juca Chaves*, o texto é uma resposta a outro de nome *O Menestrel brasileiro que perturba o sono dos ditadores*. O material data de 30 de junho de 1965 e, na maior parte do texto, caçoa do fato de Chaves alegar ser exilado político do Brasil. Apesar de ter claramente um viés político de menosprezo a um adversário do jornal carioca, o jornalista registrou um interessante contraponto aos materiais autobiográficos (repletos de idealização de si) pesquisados neste trabalho e permite que vejamos o discurso oposto, a posição daqueles que o menestrel chamava de “a censura da censura”:

Vejamos o que diz ele numa entrevista a certo semanário italiano com aquela coragem de mentir que é perfeitamente secundada pela necessidade de acreditar do entrevistador, empenhado apenas em fornecer algo diferente ao seu público gasto pelo sensacionalismo. (...) ‘Sou Juca Chaves, o moderno menestrel do Brasil. Não me chamem de cantor, por obséquio, eu sou autor de sátiras políticas. E sou também exilado do meu País por motivos políticos’.

A Revolução expulsou do País o Juca Chaves? E eu que não sabia! Também era justo. Expulsar o Brizola, e não expulsar o Juca Chaves, seria pôr em risco a nova ordem, pois são mais perigosas onze notas ou onze palavras do menestrel do Brasil do que os onze cem mil onze maquis do grande guerrilheiro teórico (PONGETTI, 1965, p. 7).

Não encontramos a entrevista tratada por Pongetti, mas a linguagem identificada na transcrição, a atitude de negação ao não se apresentar como cantor e a piada com Castelo

Branco, enfatizando os aspectos físicos do general, assim como fez na música *Greve no Coração*, na qual a letra abriu este capítulo, leva-nos a acreditar que seja de fato uma entrevista transcrita de Juca Chaves. Chama a atenção o modo como o jornalista se utiliza de inversões cômicas para desautorizar as falas do compositor:

‘Não me agradam os generais: de um deles eu disse que era o homem mais honesto do Brasil porque jamais poderiam enforcá-lo. Com efeito, isso seria impossível, visto que sua cabeça era de tal modo encaixada nas costas a ponto de não deixar espaço para passar a corda’.

Como vocês vêem, o Juca é muito mais mordaz e corajoso quando está longe da pátria: aqui suas canções políticas não passam daquelas alfinetadinhas musicais, como a que dedicou a D. Maria Tereza Goulart e que segundo a sua entrevista fez um tremendo rebuliço na esfera governamental, obrigando-o a fazer depressa as malas e a deixar o País (PONGETTI, 1965, p. 7).

Na comparação com Brizola, que o colunista deixa claro ser de fato um inimigo perigoso da “Revolução”, ou na citação da piada sobre Castelo Branco, acompanhada da mensagem intimidatória assinalando que o gracejo foi proferido apenas por estar Chaves fora do país, ou seja, sugerindo que estando no Brasil ele não diria (nem poderia dizer) o mesmo, Pongetti pretende deslegitimar a fala do músico. Essa postura era perfeitamente alinhada à linha editorial do *Jornal o Globo* que apoiou o Golpe e a Ditadura Militar enquanto ela durou. Ao final do artigo, Pongetti ainda o chamou de “narigudo mentiroso” e disse que suas músicas davam sono, sendo, portanto, muito adequadas para contribuir com o descanso dos militares.

No final daquele ano, Juca Chaves ensaiava uma volta ao Brasil: ficou no país natal por alguns dias ao final de 1965. A volta definitiva se concretizou apenas no ano seguinte. Nas primeiras entrevistas dadas após o regresso, o menestrel percorreu a rota inversa de todos os caminhos que já havia tomado até então, assumiu uma postura amena, que visava, segundo ele, evitar novos problemas e garantir a sua volta aos programas de rádio e TV. Em pergunta sobre a sua opinião a respeito do momento que vivia a televisão brasileira, respondeu sem deixar de lado a verve sarcástica: “Não respondo. Estou chegando agora, não quero xingar ninguém” (JUCA..., 1966, p. 14). Na volta de Chaves, a Censura, como vimos, estava aos poucos sendo reestruturada. O aparente retorno comedido de Chaves em breve se esgotaria e os problemas com a, cada vez mais desenvolvida Censura, logo tornaram a incomodá-lo. Nas posições políticas do cantor, todavia, foram verificadas mudanças concretas.

Engajamento durante a Ditadura

Quando estive de volta ao Brasil, o tom adotado por Chaves foi no sentido de se

distanciar de movimentos políticos ou quaisquer outras iniciativas coletivas de organização política e artística. Evidente que essas duas searas também poderiam estar sobrepostas, mas no caso de Juca Chaves, houve posições claras contra, por exemplo, a definição de seu trabalho satírico como “música de protesto”. Em 1966, Leona Schluger publicou no *Jornal do Brasil* um texto com o título *Quem Protesta? Por que protesta?* (SCHULGER, 1966) no qual procurava compreender o fenômeno da música com temáticas políticas e sociais chamados de “música de protesto”. Buscava-se discutir com artistas da música popular de então o que eles consideravam ser esse estilo, quais eram suas impressões sobre o vínculo da música com a sociedade, além de qual o papel que a primeira desempenhava na segunda. Artistas como Maria Bethânia, Nara Leão e Zé Keti foram lembrados como expoentes do gênero, entre outras coisas, pela participação no show *Opinião*. Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Denoy de Oliveira (compositor do *Opinião*), Jorge Mautner e Juca Chaves apresentaram suas perspectivas na matéria que ocupou uma página inteira. Entre as ideias aprofundadas estava a noção de que a canção como ferramenta de protesto não era uma novidade, por isso Noel Rosa e trabalhos de “samba do morro” foram utilizados como exemplo. Mas o ponto chave do artigo talvez seja a comparação estabelecida com países capitalistas do primeiro mundo, especialmente os EUA (SCHULGER, 1966).

Havia um interesse em citar as pautas entoadas por lá, o pacifismo, a luta por igualdade racial etc. Enquanto aqui, ainda que de forma tímida, a autora aponta que o Golpe (chamado de *Revolução*) já servia de fundamento para as produções do momento. Essa análise, um material contemporâneo lançado ao debate público num veículo de larga tiragem, nos ajuda a investigar o panorama artístico do período. Napolitano aponta que a cultura foi o campo das atividades humanas que comportou inúmeros projetos de resistência após o Golpe de 1964. Não obstante, o show *opinião* foi a primeira manifestação desse bloco de sujeitos ativos politicamente através da arte. É fato, contudo, que a oposição ao regime não foi um bloco monolítico, como dá a entender a narrativa monumentalizada sob chancela de setores liberais, da chamada “resistência”. Em sua maioria, a grande imprensa participou ativamente do Golpe, inclusive a partir de fervorosos editoriais contra a vigência do governo João Goulart.

Segundo Napolitano (2017, p. 47-52), durante a Ditadura Militar, o campo cultural tornou-se rapidamente um dos principais espaços de oposição ao regime. Sendo assim, houve ao menos quatro tipos de correntes que contribuíram com o que se convencionou chamar de resistência no campo cultural: a oposição liberal, que começou a se constituir enquanto força política após os primeiros anos da Ditadura Militar, quando ficou evidente que o Golpe, apoiado

pelos liberais, sobretudo a imprensa, não era transitório; a esquerda comunista, vinculada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), uma das forças responsáveis pela estruturação do projeto nacional-popular, com amplo desenvolvimento artístico em razão de miríade de artistas e coletivos políticos integrantes e que foi derrotado com o Golpe de 1964; o Movimento da Contracultura, com artistas e militantes de propostas estéticas pautadas no afronte à Ditadura também através de transformações comportamentais; além da Nova Esquerda, erigida em fins de 1970 e 1980 a numa aliança entre socialistas não ligados (ou dissidentes) ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), bases progressistas da Igreja Católica, organizações sindicais etc. Para Napolitano, destacar essas contradições elucidada a heterogeneidade da resistência e contrapõe narrativas que compreendam a oposição ao regime militar como unilateral, com apenas um viés ideológico (NAPOLITANO, 47-52).

Juca Chaves, entretanto, declarava na matéria do *Jornal do Brasil* não querer associar-se à nenhuma corrente artística ou definição de protesto em sua música:

Não existe música de protesto no Brasil. Essa garotada não está protestando, está é explorando o nordestino e a guerra do Vietname. Eles são contra uma coisa em que estão integrados e de que participam. Isso que dizem hoje, em músicas supostamente agressivas, Luís Gonzaga já disse há 15 anos, de maneira genial, com *Asa Branca*. Eu mesmo critiquei nossa política dez anos atrás com minhas sátiras, e não tenho a preocupação de dizer que fiz ou faço música de protesto (...) Seria tolice dizer que esses jovens (Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque e Carlos Lira) fazem música de protesto, não fazem e por isso são bons (...) No dia em que um deles for impedido de cantar por qualquer arbitrariedade, eu próprio me encarregarei de fazer música de protesto, mas que contenha algum protesto e não seja simples macaquear (SCHLUGER, 1966).

Apesar das críticas, ainda assim o humorista esteve em campanhas, entre 1967 e 1968, que reivindicavam o direito à liberdade de expressão. Chaves fez parte da Greve e do Movimento dos Artistas contra a Censura em 1967-1968 (GREVE...1968, p. 17); do Protesto da Música em defesa de valorização para o artista em 1968 (PROTESTO.... 1968) e da luta contra a Lei de Imprensa, também em 1967 (JUCA...1967, p. 3). Nesses casos, Chaves chegou a fazer parte de comissão de greve (ao lado de Chico Buarque, Cacilda Becker, Oscar Niemeyer, Grande Otelo) e a discursar em reuniões com autoridades; a enfrentar, no Protesto da Música, figuras importantes do regime militar como Magalhães Pinto, além de ter proibida, em uma época em que setores da sociedade civil tentavam barrar a nova e autoritária Lei de Imprensa, uma fita de sua apresentação no programa da Hebe Camargo, pois teria sido danosa à moral. Tendo sido o último caso resultante de censura prévia, o compositor se defendeu de modo irônico questionando quem pagaria, o Governo ou a emissora de televisão, “o show gratuito que a Censura Federal assistiu” (JUCA...1967, p. 3).

Ademais, o trabalho de Chaves continuará pautando temas sociais e políticos do organismo brasileiro, chamando mais uma vez a atenção da Censura. Algumas das polêmicas sátiras do humorista voltam a aparecer em disco no ano de 1972, quando é lançado *Muito Vivo - A Sátira de Juca Chaves: 12 sátiras bem dosadas com o maior gozador do Brasil*, pela Premier/RGE. A capa, que traz a imagem do compositor se apresentando em um palco e o título, que ao contrário da última obra satírica do compositor (*As Músicas Proibidas*) tentam minimizar a dureza do projeto, dão a entender que se trata de um disco ao vivo. A obra, porém, foi gravada sem público. Nela estão presentes *Caixinha, Obrigado!* e *Contrabando de Café*. Faz-se perceptível o salto qualitativo na gravação e produção de ambas as músicas, bem como a diferença no desenvolvimento dos trabalhos, mudanças no que diz respeito à dinâmica comercial, técnica e política dos anos 1970. Enquanto a versão de 1972 de *Caixinha, Obrigado!* é mais acelerada possuindo 17 segundos a menos que a versão de dez anos atrás, *Contrabando de Café* também carrega notáveis diferenças. A música dedicada a Moysés Lupion é introduzida com Chaves apresentando os instrumentos que o acompanhavam na gravação: “Contra-baixo, flautinha e eu”, o que novamente insinua uma gravação ao vivo. A modificação mais emblemática, entretanto, diz respeito à letra:

Contrabando, nesta terra, é negócio de colher
Político sempre erra, isto é, quando ela quer
 Brasileiro de malícia pode ser contrabandista
 Quem apanha da polícia é estudante ou comunista!
 (CHAVES, 1972 - grifo nosso)

Ao trocar “polícia” por “político”, Chaves buscava diminuir o peso da crítica contra a corporação que desempenhava importante função no aparato repressivo ditatorial. Outro elemento que demarca as exigências do período é o riso irônico após enunciar “comunista”, detalhe que trazia suavidade para a canção, sentido até então inexistente na gravação do passado quando esse trecho foi cantado de modo mais sóbrio, o que implicava uma sensação de temor, perigo, risco - a que estavam expostos aqueles organizados politicamente no campo da esquerda comunista brasileira.

Contudo, o enfoque do disco está sobretudo em novas canções que satirizavam variados aspectos da sociedade brasileira da década de seu lançamento. Seguindo a fórmula de *As Músicas Proibidas*, o compilado de produções musicais reunia seis trabalhos antigos e seis trabalhos novos. Além das já citadas *Caixinha, Obrigado!* e *Contrabando de Café*, havia também *Trenzinho Elétrico*, *Auto-retrato*, *Nasal Sensual* e *Chapéu de Palha Com Peninha Preta*. Entre as estreantes em LP (todas haviam sido lançadas em compactos, discos de 45

RPM), estavam *Take Me Back To Piauí, Jeová, Jeová, Eu, O Ignorante, Vou Viver Num Arco-íris, E no Fundo Era Igual às Outras e Paris Tropical*. Entre críticas a líderes religiosos (Jeová), às relações humanas (O Ignorante) e abordagens cômicas (ou não) de relacionamentos amorosos (*No Fundo Era Igual às Outras e Vou viver Num Arco-íris*), chamam a atenção *Paris Tropical* e *Take me Back to Piauí*, por apresentarem análises satíricas da indústria cultural brasileira.

A desarticulação do ufanismo

Um dos embates mais emblemáticos e, talvez seja possível dizer, igualmente produtivos da carreira de Juca Chaves aconteceu justamente como desdobramento da visão do artista quanto ao *status quo* da música brasileira e a sua função social na década de 1970. Estamos nos referindo à peleja do artista com o músico e compositor Jorge Ben Jor. O conflito teve início quando Chaves produziu uma sátira sobre o cenário ufanista construído por Ben Jor (na época Jorge Ben) em *País Tropical*. Um contrapelo à exaltação nos versos “Moro/ num país tropical/ abençoado por Deus/ e bonito por natureza/ Fevereiro/ Tem carnaval/ Eu tenho um fusca e um violão/ Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Tereza/ Que beleza! Que beleza!” (JORGE BEN, 1969). Antes de prosseguir, é necessário dizer que de modo algum estamos desmerecendo a importante obra de Jorge Ben e toda a sua trajetória dentro da música popular, nosso objetivo é investigar detalhes de seu trabalho para compreender as motivações de Chaves em mais um conflito dentro do campo artístico.

Lançada em 1969, meses após a promulgação do Ato Institucional Número 5, *País Tropical* a princípio foi gravada pelo seu autor, mas atingiu o sucesso na voz de Wilson Simonal. Foi, aliás, uma das músicas que contribuiu *a posteriori* para fortalecer a fama de delator e aliado do regime militar do intérprete paulistano. A mensagem de alegria e despreocupação exalada na obra contrastava com a dureza do regime militar, com o fechamento do Congresso, a cassação de direitos políticos, a prática da tortura e toda uma série de medidas atentatórias às liberdades individuais e coletivas. Conforme aponta Ferreira (2007), essa foi uma das canções gravadas por Simonal que fizeram apologia ao Brasil do regime militar:

Alguns anos antes de o boato de dedo-duro se espalhar, Simonal investiu em diversas canções que de fato foram interpretadas como sendo apologia ao Brasil e/ou ao regime militar. São dessa época canções como “País tropical” (1969), “Brasil, eu fico” (1970), “Que cada um cumpra com o seu dever” (1970), “Resposta” (1970), “Aqui é o país do futebol” (1970) e “Obrigado, Pelé” (1971). A mais ofensiva delas, “Brasil, eu fico”, composição de Jorge Ben, não deixava dúvidas: “Este é o meu Brasil/ Cheio de riquezas mil/ Este é o meu Brasil/ Futuro e progresso do ano dois mil/ Quem não

gostar e for do contra/ Que vá pra...” (FERREIRA, 2007, p. 18).

Na contramão estava Juca Chaves, pouco afeito a exaltações, quanto mais do país. Vejamos, então, a letra da sátira *Paris Tropical*.

Alô Brasil, alô Simonal
Moro e namoro em Paris tropical
Alô Brasil, alô Simonal
Moro e namoro em Paris tropical

Tereza é empregadinha, eu sou seu patrão
Vendi meu Fusca e o meu violão
Tenho um Jaguar, só ouço Bach
Eu como estrogonofe em lugar de feijão
Mas que Patropi nada, isto é que é um vidão!

Alô Brasil, alô Jorge Ben
Eu vou de metrô, você vai de trem
Alô Brasil, alô Jorge Ben
Eu vou de metrô, você vai de trem

Paris não tem Flamengo, nem Pelé e Tostão
Aqui Brigitte joga em qualquer posição
Francês é o meu esporte do qual sou um fã
Faço do Moulin Rouge o meu Maracanã
Que futebol, que nada! Bom mesmo é o can-can!

Alô Brasil, alô meu Pelé
Eu bebo champagne, você bebe café
Alô Brasil, alô meu Pelé
Eu bebo champagne, você bebe café
(CHAVES, 1974).

A música, em sua integralidade, leva à desarticulação do ufanismo construído na junção do escrito de Ben Jor com o vocal de Simonal. Na entonação de Chaves, há a evidente tentativa de reproduzir a tranquilidade transmitida na versão do intérprete de voz poderosa e aveludada que incorporou tanto à música, quanto à sua obra, o estilo da malandragem e pilantragem. No ramo artístico, “a pilantragem buscava um jeito despreocupado de fazer canções, na qual a espontaneidade seria a tônica do processo” (FERREIRA, 2007, p. 26). Isso fica evidente quando Simonal canta o “moro num *patropi*, abençoado por *de*”, os versos em que o canto ritmado nem sequer se dá ao trabalho de terminar a pronúncia das palavras, o que demonstra um domínio total da canção onde até as brincadeiras são assimiladas de forma harmoniosa. Já nos arranjos e melodias, “para além de um grande aprimoramento técnico, lírico ou estilístico (...) valorizava a fusão de tradições, a incorporação de novidades, o caldeirão de realidades” (FERREIRA, 2007, p 26). Com essa proposta estética é desenvolvida *Paris Tropical*, a primeira música do artista Juca Chaves a não ser propriamente de um samba ou de uma modinha e sim

de uma peça satírica que mescla samba, jazz, *boogaloo* e outros ritmos latinos ao se lançar no balaio da pilantragem, inclusive com apoio de *back in vocal*.

Para tanto, a letra apresentava as vantagens de alguém residente na capital francesa, a despeito da vida no Brasil. A cada aspecto da vida cultural brasileira exaltado por Jorge Ben e Simonal em *País Tropical*, é lançado a um panorama comparativo, onde o cotidiano na cidade europeia é tratado como superior. À primeira vista, talvez chame a atenção o teor elitista da peça de Juca Chaves, haja vista que a possibilidade de morar em Paris está ancorada às condições econômicas do sujeito. Ademais, a maior parte das alternativas apresentadas por Chaves à rotina impingida na música de Jorge Ben, que reforçam a ideia de brasilidade, são ainda hoje entendidas como constitutivas de estilos de vida condizentes apenas com camadas abastadas da sociedade. Não à toa, Chaves se apresentava como o padrão de “Tereza”, a figura feminina presente na primeira composição e utiliza também de objetos e referências culturais que ilustram a dinâmica social de uma classe específica. Entretanto, averiguar a peça musical nos permite ir além dessas impressões. Quando esteve na Europa, durante o exílio, o compositor conheceu diversos países, entre eles a França, lugar que ainda hoje carrega, em decorrência da Revolução Francesa, da Comuna de Paris e de Maio de 68, memórias históricas envoltas pela conquista e pela defesa das liberdades individuais e coletivas. Ao trazer à baila os citados elementos da cultura francesa, Chaves articulou também um outro modelo de sociedade, uma outra experiência de organização social, apontando um horizonte societário muito distante daquele para onde havia sido o Brasil levado. No vocal e no arranjo, uma sonoridade que buscava a mesma pilantragem de Simonal só que, dessa vez, invertendo a lógica: louvando o que não era brasileiro:

(risadas do artista)
 Essa é uma homenagem à fartura
 Ao champagne e ao caviar
 E à boa mulher francesa
 Ai, que saudade da carne seca
 do feijão com arroz
 E da jaca (CHAVES, 1974).

Se em Ben Jor e Simonal a homenageada na introdução era a mulher brasileira, “Essa é uma homenagem ao charme e à elegância da mulher brasileira” (JORGE BEN, 1969), em Chaves as reverências são endereçadas ao luxo e às mulheres do país europeu. Andar de metrô, enquanto no Brasil Jorge Ben andava de trem era, naquele momento, afirmar as fragilidades do país “abençoado por Deus”, do paraíso tropical pintado na canção patriótica. Valorizar o cancan e *moulin rouge* em detrimento de Pelé e do futebol, servia para minimizar o esporte utilizado

na Ditadura como artifício ideológico em campanhas de exaltação ao país (FICO, 1997). Dentro da obra de Juca Chaves *Paris Tropical* é, portanto, o acinte risível à canonização de um Brasil subdesenvolvido que comemora as suas migalhas enquanto oculta as suas contradições. O compacto simples alcançou bons números de vendas em 1970. Na coluna Superparada de Sucesso do Correio da Manhã, *Paris Tropical* chegou a ficar em décimo segundo lugar entre os 50 discos mais vendidos nos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara (SUPERPARADA..., 1970). Ainda assim, é evidente que a canção esteve longe de superar o sucesso de seu alvo artístico.

Não tardou, contudo, para que Jorge Ben elaborasse a tréplica. Uma resposta que já no título evidenciava ser exatamente essa a função do material: responder Juca Chaves. Em *Resposta (Aleluia)*, Ben Jor reafirma suas posições de amor ao Brasil e ainda devolve as provocações. Aliado ao arranjo marcado pelo gingado e o *swing* do Trio Mocotó, a música diz:

Quem dera que Paris fosse tropical
Que tivesse uma nega Teresa, com muita alegria e carnaval

Aleluia hê, aleluia hê
Aleluia hê, aleluia hê

Sou da paz e do amor
Sou pra frente, sou pro alto
Minha fé é limitada,
sou crente desconfiado
Mas meu sentimento é puro e sincero
E meu coração é rubro-negro,
Verde e amarelo até morrer
Até morrer!

Eu também sou amigo
de Edson Arantes do Nascimento,
O nota dez,
“Pelé” para os íntimos
Eu pertencço a uma grande família de 100 milhões de habitantes,
Que todos os dias agradecem a Deus o feijão com arroz
E a paz na terra aos homens de boa vontade
Eu não sou um orgulhoso nem tão pouco um despeitado,
Mas é que eu não gosto é de ser subestimado
Pois eu sou um amante, um amante do meu país
Eu sei onde é o meu lugar, *eu sei onde eu ponho o meu nariz!*
Eu sei onde é o meu lugar, eu sei onde eu ponho o meu nariz!

Aleluia hê, Aleluia hê
Aleluia hê, Aleluia hê

Falado:

Eu prefiro ser um durão aqui dentro do quê ser bicão lá fora.
Eu falo em nome de Edson Arante do Nascimento,
Do meu ídolo Simonal, da minha nega Teresa

E em nome da rapaziada do Trio Moró-cotó!
(JORGE BEN, 1970).

Na versão de Simonal, são acrescentados alguns versos, que rebatiam diretamente os insultos cômicos de Chaves:

Minha mentalidade é mediana
Mas eu não devo nada a ninguém
Eu tô na minha
Por isso gosto de andar de trem
(FERREIRA, 2007, p 188).

Como vemos, a canção novamente projeta um brasileiro afirmado na simplicidade e na alegria, que mantém a ligação com a sua identidade através do futebol, da música, do espírito pacífico, que sabe o seu “lugar” e não mete o “nariz” onde não lhe cabe (referência ao nariz de Juca Chaves). Esse é o brasileiro representado por Jorge Bem Jor, com o qual o cantor diz se identificar. A mentalidade mediana a que se refere, porém, não busca subvalorizar o público com “mentalidade mediana”, “o compositor não queria dizer pouco inteligente, mas um pensamento comum, hegemônico entre os populares” (FERREIRA, 2007, p. 188-189). O autor ainda afirma que “Jorge Ben parece captar muito mais a essência a alma do brasileiro do que qualquer outro compositor”, pois “o sujeito comum cantado por Simonal estava empolgado com o discurso nacionalista do governo, amante da natureza, das festas e do esporte do país, e que não leva desaforo para casa” (FERREIRA, 2007, p. 189).

O argumento, contudo, parece carecer de fundamentação. A suposta “alma do brasileiro” inferida por Ferreira carrega justamente a tentativa de apresentar o povo brasileiro como um grupo monolítico, que não está permeado por contradições materiais e ideológicas. Se havia brasileiro empolgado com o milagre econômico, o futebol, a música e o carnaval, existia também brasileiro sentindo o arrocho salarial em diversos locais de trabalho, além da ausência de reajuste adequado do salário mínimo e a acentuação da desigualdade social enfrentada no período (NETTO, 2014). Captar a alma de um povo é, portanto, mais complexo do que o autor indica. Não estamos, com isso, reivindicando a superioridade política de Juca Chaves na ocasião ou afins. Como não poderia deixar de ser, ele também estava atravessado por contradições, algumas que já ressaltamos e outras de que ainda trataremos.

O desfecho da contenda entre Jorge Ben e Chaves acontece com o lançamento da canção *Take me Back to Piauí* que também alcançou considerável sucesso. O título fazia alusão à *I wanna to go back do Bahia*, música de Paulo Diniz que fez sucesso nos anos 1970.

Hey hey, dee dee, take me back to Piauí
 Hey hey, dee dee, take me back to Piauí
 Hey hey, dee dee, take me back to Piauí
 Hey hey, dee dee, take me back to Piauí

Adeus Paris tropical, adeus Brigitte Bardot
 O champagne me fez mal, caviar já me enjoou
 Simonal que estava certo, na razão do Patropi
 Eu também que sou esperto vou viver no Piauí!
 (CHAVES, 1970).

Nessa obra, Chaves aparece persuadido por Simonal e Jorge Ben, e garante ter aprendido a lição após o insucesso na França. O desenvolvimento da música, no entanto, explicita uma série de referências cômicas a personalidades brasileiras que demonstram a continuidade da visão mordaz do compositor satírico. Se a intenção é louvar o país, Chaves o faz escolhendo um lugar menos visado que o estado e a capital carioca: o Piauí, distante da efervescência econômica e cultural do sudeste que Simonal e Jorge Ben propagam como representantes da nação. O Piauí é o Brasil que o humorista escolheu “exaltar”.

Na minha terra tem Chacrinha
 que é louco como ninguém
 Tem Juca, tem Teixeira
 tem dona Hebe também
 Tem maçã, laranja e figo
 Banana quem não comeu
 Manga não, manga é um perigo
 Quem provou quase morreu!
 (CHAVES, 1970).

Do trecho que traz o intertexto de *Canção do Exílio*, do poeta Gonçalves Dias, passando pelas menções à famosa cantora e apresentadora Hebe Camargo, ao renomado cantor gaúcho Teixeira, a si mesmo e a frutas brasileiras, Chaves chega em Manga. A referência à fruta é, na verdade, uma alusão ao produtor e diretor artístico Carlos Manga que na época havia tido um caso amoroso extraconjugal com a deputada Cidinha Campos. Ela que, após o insucesso do relacionamento, teria tentado um suicídio (OS MELHORES... 1970, p. 2).

Dando sequência à letra: “Mudo meu ponto de vista, mudando de profissão/ Pois a moda agora é artista/ Ser júri em televisão/ Tomar banho só de cuia/ Comer jaca todo mês/ Aleluia, aleluia, vou morrer na BR-3!” (CHAVES, 1970). Por fim, Chaves atacava a inserção de artistas nos júris de festivais e programas de auditório, o que inclusive influiria numa “mudança de ponto de vista” de alguns colegas. Ou seja, o músico criticava o posicionamento por conveniência, correspondente aos anseios econômicos de algumas personalidades públicas da arte nacional. Os últimos versos ainda utilizam o refrão de *Resposta* de Jorge Ben em uma

associação com ares pseudo-religiosos (Chaves era e ainda é, ateu) à canção BR-3, composta por Antônio Adolfo e Tibério Gaspar e eternizada por Tony Tornado.

Vimos então que, em Juca Chaves, nunca houve um Brasil exaltado, a exemplo do que foi analisado no primeiro capítulo. Já em *Presidente Bossa Nova e Caixinha, Obrigado!*, Chaves usou o humor para tratar das mazelas do país e apontar os culpados por desmandos. Na década de 1970 e em pleno AI-5, uma música que desmerece o ufanismo artístico, cumpre mais uma vez o papel de pautar a realidade a contrapelo do “pensamento hegemônico”, não dos brasileiros, mas dos canais de comunicação levados a cabo pelo governo militar. Em *Paris Tropical e Take me Back to Piauí*, Chaves satiriza o Brasil e categorias artísticas, mas consegue construir, como em outras obras de sua carreira, uma espécie de colcha de retalhos do escárnio que liga ocasiões, referências e sujeitos para desarticular o ufanismo militar.

No rol de músicas ácidas dos anos 1970 também encontramos *Demolição*, um samba satírico que pauta os desabamentos consequentes do descaso do poder público com obras de construção civil. O arranjo, a melodia e o coro ao fundo, inicialmente dão a impressão de que se trata de uma obra alegre, positiva, o que é logo contraposto pela temática. Essa foi uma das canções que mais problemas gerou ao músico durante a Ditadura.

Cai, cai, cai, cai
 Outra construção civil
 Realmente ninguém segura
 A arquitetura do Brasil
 (CHAVES, 1973).

Lançada pela primeira em 1973 no compacto *Demolição/Amores Encucados*, a letra traz novamente um conteúdo anti-ufanista e realiza o trocadilho sarcástico com a música cantada por Dom e Ravel: “ninguém segura a juventude do Brasil” vira “Ninguém segura a arquitetura do Brasil”. Não obstante, Chaves enumerou exemplos reais de desabamentos acontecidos nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo:

Cai, cai tudo que se constrói
 Da Tampa da Gameleira
 À ponte de Niterói
 Cai até o elevado
 Do doutor Paulo Frontin
 (CHAVES, 1973).

A música, como de praxe, expande seus alvos e passa a criticar a dimensão moral da sociedade brasileira, os programas de TV que se utilizavam da desgraça alheia para produzir entretenimento e os profissionais por trás das obras deficitárias.

Cai o teto do mercado
 E a moral de quem não tem
 O engenheiro culpa a corrosão
 E a desgraça se transforma
 Num show de televisão
 Sai sai, sai sai
 Sai de baixo quem é esperto
 Arquiteto é quem se afirma
 Engenheiro que deu certo
 (CHAVES, 1973).

Por fim, Chaves insiste na analogia da “queda”, do definhamento, em outras circunstâncias da vida pública.

Ai ai, que importa a demolição?
 Caem coisas mais importantes
 Que ninguém percebe não
 Como as lágrimas forçadas
 De figuras de TV
 Caem os níveis dos programas
 Cai cantor, cai seu cachê
 E cai a bolsa – a causa ninguém diz
 Só o biquini da Jacqueline
 É que caiu porque ela quis
 (CHAVES, 1973).

A gravação original conta com um coro que repete o último verso de cada estrofe. Do cinismo televisivo aos níveis de programas, da desvalorização do artista aos números da bolsa de valores e à nudez de Jacqueline Kennedy Onassis, ex-esposa do ex-presidente John F. Kennedy, estava tudo indo ao chão no olhar de Juca Chaves. A crítica à infraestrutura do Brasil, no entanto, não passou despercebida pela Censura. Em fevereiro de 1973, o compositor recebeu um de seus muitos processos censórios. Conforme afirma Heredia (2013, p. 9), o parecer sobre a obra foi redigido pelo censor Joel Ferraz que anexou à documentação uma matéria do Jornal O Dia em que a Censura era acusada de “fazer vista grossa” em relação à obra “ruim (...) desrespeitosa (...) e de mau gosto”. Para Heredia, isso mostra a colaboração permanente de empresas da imprensa liberal com a Censura da Ditadura Militar. Esse registro vai ao encontro da análise de Maika Lois Carocha na tese de Miliandre Garcia, citada outrora. Carocha afirma que a censura musical recrudescceu entre 1973 e 1984, o que pode ser verificado no crescimento do número de vetos. Ou seja, um processo conflitante com o que se esperava do período de abertura política (GARCIA, 2008, p. 21). O mesmo ocorrerá com a canção *Beijo com Beijo (ou Rimas Sádicas)*, trabalho de Juca Chaves lançado em 1981⁸⁰.

A sátira musical, entretanto, não foi a única linguagem humorística praticada por Juca

⁸⁰ Por tratar-se de uma canção de natureza temática distinta, deixaremos o seu exame para momentos ulteriores.

Chave. O estilo artístico é, por sua vez, pilar da formatação de outra modalidade. Tanto *Take me Back to Piauí* e *Paris Tropical* quanto parte de seu repertório musical de antes do exílio serão de suma importância na incursão de Juca Chaves por aquilo que chamamos de show solo de humor. É através do show solo que a insólita relação entre Chaves e a Censura atingirá outras colorações.

A emersão de um gênero humorístico individual

Como exposto na apresentação deste trabalho, as experiências artísticas de alguns humoristas do passado foram retomadas com o advento da *stand-up comedy* do Brasil há pouco mais de uma década (BOAVENTURA, 2013; MATHIAS, 2015; VIEIRA, 2012; SOARES, 2013; SECHINATO, 2015; XAVIER, 2012). O gênero humorístico conhecido por basear-se na figura de um único comediante descaracterizado que, equipado apenas por um microfone (muitas vezes também usa um banco), satiriza assuntos pululantes tanto da vida pública como da vida privada: trânsito, relacionamento, televisão, política, religião; e dirige-se diretamente ao público através de um texto autoral não anedótico em sua integralidade, ou seja, sem a estrutura de uma narrativa cômica tipicamente anônima (COSTA, 2012, p. 190). No ímpeto de compreender a natureza do fenômeno, a memória coletiva de uma gama de artistas, jornalistas, espectadores, trouxe à tona o fazer humorístico de nomes consagrados da comédia nacional em performances solo não tributárias de adereços e recursos cenográficos⁸¹. Espetáculos de José Vasconcellos, Chico Anysio, Ary Toledo, Juca Chaves, Dercy Gonçalves, Costinha, entre outros, logo tornaram-se sinônimos de *stand-up comedy*, termo cunhado com base em um formato artístico que ganhou corpo nos EUA entre as décadas de 1950 e 1960⁸².

⁸¹ Humoristas como Ary Toledo e Sérgio Rabello vêm, desde a época que o *stand-up* conquistou grande público no Brasil, reivindicando o pioneirismo de sua geração de artistas no formato: “Alguns desses pioneiros clamam para si e antecessores seus a primazia nesse tipo de humor: ‘Ary destaca José Vasconcellos (1926-2011), “o primeiro showman’ brasileiro”. O humorista de Rio Branco, no Acre (“O quê?! Nasce gente lá?!”, brincava em seus shows, na vanguarda dos que duvidam gaiatos da existência do Estado), seria o precursor do estilo no Brasil, nos anos 1950. Durante mais de uma hora de conversa animada e fluida, Ary cita amigos saudosos que, segundo ele, ajudaram a construir o gênero, tais como Golias (1929-2005), Costinha (1923-2005) e Chico Anysio (1932-2012).’ Na mesma direção, Rabello afirmou à reportagem da Folha: “Sempre existiu sem um termo que definisse. Juca Chaves já fazia há mais de 50 anos, até sem sapato. Vasconcellos fazia de cara limpa e também Jô Soares, Chico, Agildo Ribeiro e Paulo Silvino”. Ary cita talentos como Rafinha Bastos, Danilo Gentili e Marcelo Medici, mas vê muita quantidade para pouca qualidade” (PONTES, 2013).

⁸² Em outubro de 2011, época do falecimento de José Vasconcelos, seu nome foi lembrado enquanto precursor da comédia em pé no Brasil. Isso pode ser verificado na matéria veiculada no Terra: “Considerado o pioneiro do *stand-up comedy*, Vasconcelos tem entre seus principais personagens o gago Sá-Silva, da Escolinha do Professor Raimundo” (PIONEIRO..., 2011).

Nos EUA, o *stand-up*⁸³ foi desenvolvido com os mestres de cerimônia dos shows de *Valdeville e Burlesco*, descendentes da *Commedia dell'arte* que passaram a fazer parte do cotidiano estadunidense sobretudo após a intensa imigração europeia em finais do século XIX (BOAVENTURA, 2013, p. 16). A contar da década de 1950, o humor de Lenny Bruce, Dick Gregory, Richard Pryor e George Carlin, então representantes da modalidade, foi ferramenta satírica de denúncia social, política, moral, e levou comediantes à prisão posteriormente às apresentações de piadas tachadas como “obscenas” pelo Estado estadunidense da época⁸⁴.

O processo social de clubes noturnos no Brasil guarda inúmeras distinções no que diz respeito à agitação da noite estadunidense e às minúcias engendradas no desenvolvimento dos shows solo. Em nossa pesquisa, vimos que a configuração do conceito não é capaz de dar conta do conjunto de idiosincrasias inerentes ao gênero. A palavra “gênero”, a propósito, é fundamental no espaço adentrado neste momento, tendo a nossa concepção ecoado a partir do entendimento de show solo como um gênero do discurso humorístico. A abordagem de tal temática se faz necessária uma vez que durante as décadas de 1970 e início de 1980, Juca Chaves deu prioridade às apresentações de humor solo em palcos pelo Brasil. Não há, portanto, como pensar a produção artística do humorista-cantor na Ditadura Militar se o ignorarmos enquanto partícipe do grupo de cômicos em voga. Traçaremos a seguir um breve histórico de como foi desenvolvida essa forma cômica, investigando outros personagens. Isso se faz necessário, haja vista a inexistência de trabalhos acadêmicos que discutam o show solo em específico. Após a exposição, nos debruçaremos objetivamente sobre a obra do humorista.

Segundo Dip (2005, p. 24), “o espetáculo solo é uma forma cênica representada por um único ator sobre o palco, embora esse ator assuma em certas ocasiões os papéis de dramaturgo e diretor”. Entretanto, a autora também alerta para o fato de que esse entendimento não faz de qualquer espetáculo solo um monólogo. Há entre ambos a semelhança do ator que interpreta o

⁸³ Na década de 1920 nos Estados Unidos, havia humoristas que se apresentavam sozinhos em clubes, boates (normalmente de *jazz*), principalmente nos chamados *speakeasies* - que comercializavam bebidas ilegais no período da Lei Seca - os quais conviviam com os esquemas da máfia estadunidense, que mantinha muitos negócios no ramo de entretenimento noturno. Alguns desses clubes sediavam também lutas ilegais organizadas pelos mesmos mafiosos. Segundo o humorista Dick Curtis, o nascimento do termo *stand-up comedy* vem de *stand-up fighter*, usado para designar os lutadores atuantes nesses estabelecimentos. Os *stand-up comic* eram os artistas que se apresentavam entre as lutas para entreter o público (NESTEROFF, 2015, p. 45).

⁸⁴ A partir de 1961, Lenny Bruce foi preso algumas vezes após abordar em cena assuntos tabus da sociedade estadunidense como sexualidade, racismo e religião. A primeira delas foi em São Francisco. Posteriormente, em dezembro de 1962, o comediante George Carlin, que estava na plateia de um show de Bruce em Chicago, foi detido juntamente com o colega depois de expressar descontentamento com a ação policial que interrompeu o espetáculo. Alguns desses episódios são discutidos no documentário *Looking For Lenny* de Elan Gale, lançado em 2011.

texto sozinho, todavia o primeiro é uma forma cênica que “às vezes emprega o discurso monologal como estratégia de personagens inseridas nele, e outras vezes emprega o diálogo” como se estivesse numa peça com vários atores (2005, p. 30). Dessa forma, o que Dip (2005, p. 31) chama de “texto dialógico” é o discurso destinado não apenas ao público, mas também a outros personagens. O segundo, contudo, guiado por um “texto monológico”, só teria um interlocutor: o público.

Às experiências cênicas de Chaves atribuímos o conceito de show solo de humor por enxergar nas dialógicas desse tipo de espetáculo solo, as minúcias constitutivas que trazem à baila diferenciadas percepções de humor, música e teatro. Após José Vasconcellos, as noções artísticas são aos poucos reproduzidas em iniciativas de outros comediantes a partir do momento em que eles também assumem o formato - ao dar prosseguimento ao modelo artístico, novos sujeitos trabalham em aprimorá-lo. Entre eles, o já citado Chico Anysio (1931-2012) mas também Ary Toledo (1937), Jô Soares (1938), Dercy Gonçalves (1907-2008), Agildo Ribeiro (1932-2018), Ronald Golias (1929-2005), Costinha (1932-1995), Pagano Sobrinho (1910-1972), Lilico (1937-1998), entre outros. Sendo assim, é evidente que quando Juca Chaves se encaminhou aos palcos não apenas para cantar, mas também para contar piadas planejadas, que aos poucos adquiriam importância em suas apresentações, estava dando continuidade ao trabalho que teve como referência inicial outro comediante, como costumava indicar em algumas de suas performances:

Eu gostava tanto da musa inspiradora, que conversando com o Zé Vasconcellos, que é o pai de todo esse *One Man Show* no Brasil, eu disse: “Sabe, Zé, eu gosto tanto da minha namorada, que quando ela diz pra mim, ‘ô Juquinha, abaixa a capota do teu carro’, eu abaixo a capota do meu carro em menos de quinze minutos”. Diz o Zé: “Grande coisa (tom sarcástico), quando minha mulher diz “ô Zé, abaixa a capota do teu carro”, eu aperto do botão do meu *Mustang* e a capota baixa em trinta segundos. Eu disse, “bom, mas teu carro é conversível” (risos automáticos)⁸⁵ (CHAVES, 1972)⁸⁶.

⁸⁵ Apesar do título Juca Chaves - Ao vivo, o primeiro espetáculo solo de Juca Chaves a sair em disco possuía risadas mecânicas, o que pode ter sido consequência de problemas técnicos no momento da gravação ou de escolhas da direção artística do LP.

⁸⁶ Evidentemente o fator cômico principal da anedota está na última linha, quando o humorista revela que, ao acatar o pedido da namorada, os quinze minutos foram, na verdade, despendidos na ação de abertura da capota. Ou seja, não se tratava de um carro de luxo, portanto não haveria a opção de movimentação automática - diferente do interlocutor, a quem se aponta a posse do *mustang*, automóvel possuidor de funções mais avançadas, logo, mais oneroso. Portanto, ainda que seja uma piada do anedotário popular (Chaves não é o seu autor), o texto está arraigado a uma premissa que sugere a paixão pela namorada e o desfavorecimento social do humorista em dado momento de sua vida.

O enxerto anterior é do disco de humor *Juca Chaves - Ao Vivo* lançado em 1972. O nome indicado por Chaves é o de José Vasconcellos (1926-2011), humorista acreano conhecido pelo protagonismo na construção de um gênero humorístico notório a partir do final da década de 1950. Nos palcos brasileiros de teatros, boates, clubes, circos, o show solo de humor teve em Vasconcellos, humorista de revista e rádio, uma força impulsionadora. O processo de criação e formatação da proposta cênica, por onde se aventuraram diversos humoristas, lança luz às idiossincrasias comuns a cada sujeito histórico do estilo. Na variedade temática e na estética discursiva empregada pelos agentes sociais (do riso) estão as transformações inerentes ao desenvolvimento do gênero. Retomar, ainda que minimamente, a trajetória do criador da Vasconcelândia⁸⁷ na experiência solitária evidencia as contribuições no engendramento do show solo. Sobretudo, possibilita identificar elementos de contestação política na obra de Juca Chaves, uma vez que este notabilizou-se por levar o público à derrisão de modo bastante distinto do humorista veterano.

O humor sadio, inofensivo, leve e decente foi amplamente ressaltado pela crítica após as primeiras apresentações de *Eu Sou o Espetáculo*, a obra mais conhecida do chamado “pai do *One Man Show* brasileiro”. A maneira de Vasconcellos conceber as suas apresentações raramente visava o conflito com as normas sociais vigentes, governos, líderes, órgãos repressivos ou posições políticas. O sucesso de seu trabalho, em alguma medida, esteve amparado pela não preocupação com os tabus sociais. De tal modo que os problemas com a censura surgiram somente após o Golpe de 1964, quando as restrições acerca das Diversões Públicas alcançaram o seu auge. Antes de investigar a relação do embrionário formato com a repressão do Estado brasileiro, faz-se necessário compreender brevemente de que sujeito histórico estamos falando e qual a contribuição dada à estruturação do estilo humorístico.

José Thomaz da Cunha Vasconcellos Neto, nascido em Rio Branco nos anos 1920, teve como avô o ex-governador do Acre de mesmo nome. Ainda criança, mudou-se para o Rio de Janeiro com a família (PIZZO, 1971). Quando interpretou *Eu Sou o Espetáculo* no Teatro Serrador, já era humorista respeitado, e conhecido apenas como José (ou Zé) Vasconcelos (durante parte da vida artística escrevia o nome com apenas um L, somente mais tarde passou a utilizar a grafia original). O nome foi se popularizando à medida que as suas incursões artísticas aumentaram. Antes do teatro, formou-se na escola por onde passaram muitos ícones da música e dramaturgia brasileiras: o rádio. Nesse veículo, aprendeu a interpretar um texto, a

⁸⁷ A Vasconcelândia era um parque diversões idealizado por Vasconcelos em Guarulhos durante a década de 1960, mas que nunca foi finalizado.

respeitar as pausas, controlar a respiração, trabalhar as mudanças no tom e a emissão vocal⁸⁸. Já em 1952 foi o protagonista de *A Toca do Zé*, na TV Tupi (São Paulo), que é considerado um dos primeiros programas humorísticos da televisão brasileira (SOARES, 2017). Tempos depois, em 15 de junho de 1949, começou uma longa jornada no Teatro de Revista com a peça *A Borracha é Nossa*, escrita por Max Nunes e Silvino Neto no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, o estreante Vasconcellos foi apresentado já com os adendos publicitários que a desenvoltura no rádio lhe rendeu: “Nessa revista também estreou José de Vasconcelos que, confirmando o que dêle diz o cartaz da (...) empresa, ‘tem todo um elenco na voz’, imitador que é de pessoas humanas e animais, orquestras e instrumentos exóticos” (ESTREOU..., 1949). Trabalhou também em peças como *Na Copa do Mundo*, de 1950, e participou de revistas do famoso (no ramo da revista) autor e empresário Walter Pinto⁸⁹. Segundo o Vieira, a revista misturava texto, música e dança e entregava ao público um espetáculo multifacetado, repleto de interpretações críticas sobre temas político-sociais da época.

A dramaturgia da revista, composta em quadros, não tinha sequência gradativa de situações; ao contrário, os dramaturgos se preocupariam com a ruptura dessa lógica linear de conflitos que no drama gera a ação dramática. Sem enredo rígido, a estrutura em quadros permite interromper a ação e também demonstrar várias faces de uma situação (VIEIRA, 2011, p. 67).

Essa quebra de linearidade dramática, bem como os elementos humorísticos intrínsecos, embasavam a posição contrária, de muitos críticos de arte, ao formato da revista. Até as primeiras décadas do século XX, a revista dominou o teatro brasileiro junto da Comédia de Costumes. Um sintoma desse quadro é o fato de que “entre 1930 e 1932 (...) 103 comédias foram apresentadas no Rio de Janeiro, ao lado de 69 revistas e dois dramas” (FERREIRA, 2008, p. 132). Os gêneros eram vistos por parte da crítica teatral no final da primeira metade do século

⁸⁸ Em 1942, o jovem José Vasconcellos, com apenas 18 anos, superou 12 candidatos e venceu o show de calouros do programa *Papel Carbono*, comandado por Renato Murce na Rádio Clube do Brasil - depois de apresentar um número com imitações de narradores de cinema (VASCONCELLOS, 1960; SCORALICK, 2008, p.7). Ulteriormente, em 7 de setembro de 1947, é a vez do cearense de Maranguape, Francisco Anysio (o “Chico” só veio mais tarde com Carlos Manga) interpretar 28 imitações e levar o mesmo prêmio (ANYISIO, 1992, p. 21) (SCORALICK, 2008, p. 7).

⁸⁹ Em entrevista à Neyde Veneziano, Vasconcellos destrinchou o seu início nos palcos brasileiros: “Comecei a fazer revista, aí pelos anos 1949 e 50. Foi no Teatro João Caetano e a peça chamava *A Copa do Mundo*, em 1950. Depois, trabalhei ao lado de Mesquitinha, um dos melhores comediantes que conheci na minha vida. Trabalhei com Walter Pinto, *Grande Otello*, *Silva Filho*. O teatro de revista foi o grande responsável pelos espetáculos de humor. Naquela época, havia comediantes espetaculares. A graça espontânea surgia na hora. A gente sabia qual era o desfecho e o resto a gente inventava. Era assim que se fazia o teatro. Eu fiz teatro de revista até 1958. Produzi *Meu Esporte*, do Sílvio Taco. Depois, fiz o meu primeiro espetáculo solo que se chamava *Eu Sou o Espetáculo*. Isso foi em 1959/60, quando explodi e voltei pro teatro. Fui para o Paramount” (VENEZIANO, 2006, p. 283).

XX como sinônimo de uma prática teatral rasa e estreita, por isso os intentos modernizadores a partir da década de 1940 foram tão celebrados, afinal, como bem disse Almeida Prado, “o teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando, de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes” (PRADO apud FERREIRA, 2008, p. 132). Em contrapartida, autoras como Veneziano (2006) e Namur (2009) veem no teatro de revista uma página fundamental no capítulo do teatro brasileiro, levando em conta que as divisões e tendências se desdobraram na verve paródica, escrachada e musical que o estilo legaria ao humor brasileiro, “fornecendo matrizes para as chanchadas e os filmes de carnaval da Atlântida e Cinédia (...) foi parar na televisão. Transformou-se em programas humorísticos, com piadas, tipos, esquetes e músicas também” (VENEZIANO, 2006, p. 315).

Com o teatro de revista, Vasconcellos viajou por Chile, Argentina e Portugal, junto de companhias brasileiras do gênero - chegou a fazer parte de uma companhia argentina e a morar em Buenos Aires. Segundo Veneziano, desde o início do século XX houve demasiado intercâmbio entre elencos de revista paulistas e argentinos, afinal a Argentina era “o estrangeiro mais próximo e receptivo” (VENEZIANO, 2006, p. 33). As viagens de Vasconcellos e as histórias advindas delas são parte integrante da versão gravada de 1959 de *Eu Sou o Espetáculo* e lançada em LP no ano de 1960.

A importante trajetória na revista contribuiu com as perspectivas de atuação por Vasconcellos utilizadas no show solo e, mais que isso, possibilitou pensar também a revista como parte da base de sustentação de *Eu Sou o Espetáculo*. É perfeitamente plausível subentender que o humorista já tenha realizado números individuais nos palcos da Praça Tiradentes (referência no formato revistado) e em teatros brasileiros, antes mesmo de organizar a futura apresentação, tendo em vista o citado caráter fragmentário que permitia que diferentes performances com as mais diversas linguagens artísticas fossem adotadas e intercruzadas. Na própria gravação em LP, uma esquete de revista está presente, foi incorporada ao formato. É a “esquete da velhinha” que o artista elaborou depois de um “apagão” enquanto encenava com uma companhia de atores a peça *A Borracha é Nossa*. A citação ajuda também a compreender melhor o texto da obra.

Na peça “A borracha é nossa”, havia uma esquete (...) com Jane Grey e Armando Nascimento, cujo teor não tem a menor importância, o importante foi o pequeno incidente, vejam senhores como de um pequeno incidente a gente pode criar alguma coisa. Durante o correr do esquete, apagaram-se todas as luzes do teatro, o teatro ficou na mais absoluta escuridão. Os atores naturalmente permaneceram em cena, na expectativa de que a luz voltasse de imediato, pensaram em curto circuito. Com a demora, chegaram a conclusão de que foi um longo circuito [risos] (...) Eu senti que

aquele intervalo estava jogando o espetáculo no chão. A coisa mais importante em teatro é o ritmo, é preciso manter sempre vivo o ritmo de um espetáculo para que o público esteja preso ao mesmo. E aquele hiato estava jogando o espetáculo no chão. Havia a necessidade de se criar alguma coisa para aquele momento. Foi aí que me veio a ideia, a ideia de criar um número para esse momento. A verdade é que eu já o imaginara. Nunca, entretanto, o executara diante do público. Ali estava a oportunidade. Pedi licença a J. Maia. J. Maia me deu a permissão, imediatamente acendi uma vela e entrei com a vela em cena (...) Senhoras e senhores, quero aproveitar o ensejo do escuro para contar-lhes a história de um casal de velinhos que vai a um hotel a procura de aposentos. Em lá chegando, no momento exato em que iam receber das mãos do gerente as chaves dos seus aposentos, apagaram-se as luzes do hotel, tal como aconteceu agora (VASCONCELOS, 1960).

Vasconcellos segue reinterpretando o número que, por ser baseado em uma piada física - onde as personagens não conseguem apagar uma vela (a palavra é pensada para o trocadilho efetuado com velha) porque tem deformações faciais⁹⁰ -, é o momento do disco que impõe as maiores dificuldades para os ouvintes. Ou seja, a esquete produzida para uma revista tem ressalvas peculiares que alavancam algumas barreiras na comunicação não visual. Contudo, o fato de ter sido usada no espetáculo registrado é apenas mais um exemplo da aproximação procedimental que faz do humor solo no Brasil uma vertente cênica imbricada pelo teatro de revista. Além, obviamente, de inúmeros elementos, como os movimentos corporais que podem ser deslindados pelos sons de passos desequilibrados em contato com o chão do palco, a ofegância após certos rompantes cômicos e o ritmo acelerado da trilha musical.

Outro evidente elemento constituinte do formato de show solo é, como já foi dito, o rádio. Essa característica advém principalmente da trajetória de José Vasconcellos e Chico Anysio que foram formados profissionalmente no rádio antes de mergulharem no espetáculo individual. É notável em *Eu Sou o Espetáculo* a linguagem formal utilizada por Vasconcellos, amparada por uma voz devidamente empostada, em grande parte da apresentação registrada no disco de vinil de 1960. Enxergamos esse aspecto como um traço da dinâmica sociocultural experienciada no rádio (extrapolando possíveis resquícios do contexto familiar ou do nível de escolaridade), posto que os caminhos enunciativos por onde o cômico transitou no espetáculo se aproximam demasiadamente dos gêneros discursivos vinculados ao universo radiofônico - o modo como o humorista se dirige ao público em determinados momentos nos faz recordar a estética discursiva tradicionalmente adotada por locutores no dialógico processo de interação com o ouvinte. Na rádio, a informalidade, a linguagem entendida sob o signo do “popular”,

⁹⁰ A esquete foi reencenada no Hotel Tivoli, em Lisboa, durante o quinto aniversário da Rádio e Televisão de Portugal (RTP).

apenas passou a ganhar notoriedade no final dos anos 1950 mediante o surgimento de personagens caricatos da comédia brasileira (AZEVEDO, 2002, p. 47).

O disco homônimo ao primeiro show de Vasconcellos, *Eu Sou o Espetáculo*, somados lado A e lado B, conta com 55 minutos e 56 segundos, logo, a julgar pelos cortes presentes em alguns trechos e pelas fontes que comumente apontam um show com duração de duas horas, corresponde à versão compilada de uma apresentação gravada ao vivo. Do referido tempo, mais de 38 minutos do texto em que se baseia o espetáculo solo transcorrem com o aporte de histórias entremeadas por imitações: as alterações vocais que buscam reproduzir as características de intensidade, altura, inflexão, ressonância, articulação, entonação, modulação, velocidade, projeção e ritmo (ALVES; ANTELMÍ, 2007, p. 2) reconhecidas de figuras públicas, profissionais do campo artístico e tipos sociais⁹¹.

Enquanto mais de quinze minutos são consumidos com anedotas (curtas ou longas), piadas e histórias autorais mais breves são operadas em linhas de raciocínio condizentes às temáticas escolhidas, e não de forma esporádica. As anedotas por si só divergem do caráter autoral e observativo da comédia *stand-up*, sendo o material anedotário quase sempre reproduzido sem atribuições de origem a seu criador. Há também a presença significativa de trocadilhos em muitos momentos. A apresentação conta, como foi comum desde o princípio da carreira solo do humorista acreano, com uma orquestra que incorpora a música ao show - substancialmente quando há transições de números e vinhetas introdutórias -, outro aspecto que dissente da concepção de *stand-up*, quando conjuntos musicais não são utilizados em performances (CARUSO, 2009)⁹².

O desenrolar temático da performance em grande parte dizia respeito ao conjunto de experiências profissionais que se tornaram constitutivas da obra artística, com o direcionamento de percepções cômicas. É notória, já no título dos primeiros espetáculos da vida profissional de José Vasconcellos, a alusão direta ao elemento cênico central do formato de comédia que o

⁹¹ As personagens tipo são consideradas por Brait como subdivisão das personagens planas, vista enquanto figuras sem profundidade e “construídas ao redor de uma ideia ou qualidade”. As personagens tipo são aquelas “personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1985, p. 41).

⁹² Em *Comédia em pé, o livro*, Fernando Caruso, ator e humorista de *stand-up*, produz uma versão brasileira do livro de Judy Carter, *The Comedy: Bible*. Entre as características acordadas pela comunidade de humoristas do *stand-up* moderno, “O comediante só pode se apresentar sozinho (...) Não é permitido o uso de trilha sonora ou qualquer tipo de sonoplastia” (CARUSO, 2009, p. 9). Ainda que esses “dogmas” não sejam mais inexoráveis, servem para impingir um formato coeso, sob a égide de uma linha de orientação. Ao observar o viés estilístico, composicional e temático do início do *stand up comedy* no país, identifica-se que mesmo com variações enunciativas, são usadas formas composicionais onde piadas precisam ter uma premissa (chamada de “*setup*”) que introduz o assunto e em seguida o fechamento (*punch line*) que conclui com algum elemento surpresa, uma quebra de expectativa que leva (ou não) ao riso (CARUSO, 2009; CARTER, 2001).

público encontraria pela frente: a individualidade. Quando Vasconcellos diz *Eu Sou o Espetáculo* (1959), passa a assinalar ser ele o responsável pela obra apresentada. Está garantindo o riso e, de modo paralelo, afirmando a apresentação, o show, como inscritos na sua própria carne, na multiplicidade de experiências coletivas que o configuram enquanto humorista. Voluntariamente ou não, deixava explícito que não se tratava mais de uma revista composta por grupos de diversos profissionais. Era, pelo contrário, uma apresentação solo na qual grande parte das funções de um espetáculo teatral foram concentradas no mesmo artista. Todos que assumiram o formato posteriormente aspiravam fazer a sua carreira em um espetáculo simples, econômico e, graças ao humorista de Rio Branco, comprovadamente exitoso.

Foi assim com Francisco Anysio, o Chico, colega de rádio de Vasconcellos, que abandonou as perucas e adereços de personagens para subir ao palco de “cara limpa”. Seguindo-os, Juca Chaves, o crítico cancionista de sátiras e modinhas já habituado às apresentações individuais, ocupou os intervalos das músicas (boa parte alicerçadas no humorismo) com piadas e textos cômicos. Quando os versos deram lugar à prosa, transformou o show musical em show humorístico e musical ou, como já apontamos, no show solo de humor.

Em contrapartida, a mudança na carreira foi também uma escolha ativa do sujeito histórico que não guia as suas ações na vida prática apenas por determinações externas (econômicas, políticas, tecnológicas). O elemento idiossincrático dessa escolha é passível de verificação na própria maneira com que foi desenrolada. Sentir-se pronto para organizar um espetáculo solo e assim fazer é, minimamente, o traço de autoconsciência que exprime o desejo criativo individual e por conseguinte a capacidade de vislumbrar a ação. O conteúdo da escolha cênica individual feita por Vasconcellos é de sobremaneira importante para interpretar a sua obra à luz das transformações de seu tempo. Esse não é, entretanto, o nosso objetivo neste trabalho, uma vez que aqui Vasconcellos não é nosso objeto. Em outra oportunidade essa análise será realizada. Por hora, interessa-nos o modo como tal apresentação ressoou dentro do cenário cultural da década de 1960 e 1970, a ponto de atrair a participação de Juca Chaves. O desnudamento do conteúdo foi proporcional e alinhado à necessidade da investigação historiográfica em curso.

A sobreposição e a intersecção das características, necessárias ao processo coletivo de construção cênica, atraiu a crítica da imprensa do final da década de 1950 e início de 1960, sobretudo quando *Eu Sou o Espetáculo* chegou à São Paulo. Segundo Dip (2005, p. 11), ao contrário da dança e da música que, mesmo em números grupais, reservavam por vezes

momentos para que brilhassem as estrelas das companhias em desempenhos individuais, o longo e tradicional percurso trilhado pelas diversas formas já experimentadas de teatro tinha as suas bases firmadas majoritariamente em processos coletivos de criação e formalização cênicos.

A produção cênica do século passado é um tanto diferente da que se apresenta neste século, pois aquela se caracterizou, fundamentalmente, pelo fato de contar com muitos sujeitos para sua realização. Até os anos setenta, pode-se observar uma grande produção de trabalhos coletivos. Isso trouxe como consequência o desenvolvimento do Teatro de Grupo, que se transformou numa forma de organização de trabalho muito freqüente, numa escola de ofício, numa forma de inserção social e numa fonte de investigação dos recursos técnicos e estéticos. Conforme Carreira e de Oliveira propõem... esta forma de organização que se oferece quase como uma escola teatral, supõe uma poética específica ou em uma gama de poéticas definidas (DIP, 2005, p. 18).

No Brasil, retomando discussões anteriores, ainda havia as especificidades percebidas nas muitas transformações cênicas (vistas como tardias pelos críticos) arroladas desde a década de 1940. Isso posto, dizer que esse predomínio sancionou consensos a propósito das etapas de montagens de apresentações em palcos teatrais, nos parece perfeitamente plausível: o grupo era o habitual - nesse caso quando, novamente, não estiveram aportados em linguagens como a dança e a música. Não à toa, o colunista Egas Muniz do Correio Paulistano assim anunciou o início do certame de Vasconcellos no território paulista.

A estreia de hoje: “Eu sou o Espetáculo”, com o humorista José Vasconcelos sozinho mesmo, para um espetáculo de duas horas. Temporada de até 15 dias, com espetáculos diariamente, às 21:45 horas. Pelo anunciado, será um “*tour de force*” para Zé Vasconcelos. Porém, esse espetáculo já foi aplaudido no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, resultando numa realização de êxito completo. Agora, chegou a vez de São Paulo (MUNIZ, 1959, p. 5).

O comentário fez parte da coluna Ribalta, responsável por analisar as iniciativas alinhavadas do cenário teatral de São Paulo. Ao incluir a estreia de Vasconcellos entre as notícias do espaço periódico, Muniz conjecturava que o solitário espetáculo do artista - um ator de rádio, teatro e televisão - seria, antes de qualquer coisa, uma construção teatral. A expressão francesa *tour de force* - referindo-se à situação requerente de muito esforço, às façanhas dentro da operação artística - cumpre o objetivo de avultar a dificuldade legadora da proposta, além de insinuar as extenuantes exigências a serem cumpridas para o sucesso do projeto. Muniz, em seguida à estreia que segundo ponderou foi o início de uma “surpresa maravilhosa” e “bastante aplaudida”, passou a dedicar um espaço frequente em sua coluna para acompanhar o desenvolvimento da solitária experiência. Nem mesmo deixou de destacar a turnê pelo Brasil e

pelo exterior por onde o humorista se lançou ao manter os excelentes números de renda dos shows (MUNIZ, 1960).

Através dos muitos registros da imprensa, seja em forma de anúncio, crítica teatral ou entrevista, constata-se que o projeto de Vasconcellos foi produtivo, rentável e duradouro. Durante muitos meses, além de lotar os teatros, o humorista esteve no posto de mais bem cotado da Bolsa de Teatro, ferramenta de avaliação criada pela imprensa especializada para que o público de teatro pudesse dar o seu veredito em relação à qualidade das apresentações. No que diz respeito ao papel dos veículos de imprensa, verificamos que a atenção endereçada pela crítica à experimentação cênica interferiu na constituição da própria modalidade - em diálogo com a realidade social na qual é engendrada. Os esforços realizados a fim de compreendê-la implicaram em conceitualizações, definições e análises escritas e elaboradas com o intuito de explicar ao leitor do que se tratava aquele distinto modelo de espetáculo.

Logo o sucesso comercial angariado também se tornou tema de discussão, sobretudo quando a consolidação da empreitada se deu no caminho inverso de outros tipos de espetáculo cênico. Em 12 de maio de 1973, o crítico de teatro Hílton Viana assim iniciou a coluna no Diário da Noite de São Paulo: “Na última quinta-feira, os dois principais assuntos que se comentava entre a classe teatral: a estreia do espetacular *Mais Quero Asno que me Carregue que Cavalos que me derrube* e a crise que o teatro paulista está atravessando” (VIANA, 1973). O colunista tentava entender as razões que haviam levado a população a abandonar as salas de teatro, pois “naquela noite o maior público presente em alguns teatros não ultrapassa mais de 100, o que é um absurdo numa cidade com mais de seis milhões de habitantes”. Viana ainda ponderou sobre a preferência que vinha sendo dada a dois artistas: “Certo o público não tem imaginação, pois divertimento por melhor que eles sejam, no caso Chico Anysio e Juca Chaves, não poderão ficar limitados a dois teatros, o Aquarius e o Gazeta” (VIANA, 1973). Viana demonstra, portanto, que considerava preocupante um cenário de baixo público nos teatros pois, em contrapartida, apenas as salas de shows solos lotavam.

A crise foi enunciada também em edição de 1974 da Revista Manchete, na matéria que destacou um panorama já distinto do evocado no ano anterior: “São mais de 20 casas de espetáculo totalmente ocupadas, também com shows - como os de Elis & Tom -, ou one-man-shows, como os de José Vasconcelos e Chico Anysio”. A finalização trazia o diagnóstico: “não se pode falar aqui de crise no teatro, senão - talvez e sem ironia - de crise de teatros” (SÃO..., 1974). No artigo eram citados novos grupos de teatro em ascensão que estavam reformulando a cena brasileira a partir de diferentes propostas estéticas, como *O que você vai ser quando*

crescer?, que segundo a revista tinha a representação da Royal Bexiga's Company, “um grupo de seis atores apresentando um espetáculo que não se enquadra em nenhum gênero convencional (...) tende mais para o espetáculo de variedades”. Na mesma direção, *O Quarto de Empregada*, peça de tendência naturalista dirigida por Sidnei Siqueira, que conforme o texto fazia sucesso pelo “fato de que o público, de certo modo, não conhecia este tipo de teatro”.

Os dois exemplos de resenha do contexto teatral nos colocam a par de duas perspectivas de desestabilização das estruturas cênicas consolidadas e ambas seguem tendências mundiais. A primeira está relacionada à emersão de outros meios e veículos de entretenimento, como a TV e o cinema, ou seja, diz respeito a um desgaste externo, que não parte estritamente do próprio teatro. O outro é movido por novas experimentações inerentes às construções cênicas, que se chocam com o formato dramático tradicional que preponderou durante longo tempo. As duas não estão isoladas, obviamente, são engendradas a partir de uma interrelação.

O sucesso do formato foi assinalado por Juca Chaves no disco *Ninguém Segura Esse Nariz* que adiante avaliaremos com detalhes. Na gravação, Chaves ressaltava a popularidade do gênero que se mostrava superior inclusive aos espetáculos da música popular:

Esse show *Vá tomar Caju* tá há mais de três anos em cartaz, tem um público muito fiel. O que acontece também com os meus confrades que fazem humor no Brasil... Fazem muito bem humor... Chico Anysio, meu ídolo, José Vasconcelos, que nos ensinou a fazer tudo isso, Raul Solnado, Jô Soares, vários... Nós temos um público realmente muito grande, bem maior que os artistas de música popular brasileira, que está em recesso. A música popular éé, anda numa crise muito grande, assim como os seus espetáculos. No Rio de Janeiro, a semana passada, fizeram espetáculo de música de vanguarda, que é de vanguarda desde 1930 (alguns risos), espetáculo de música popular brasileira moderna: *rock'n'roll* (risadas). Telefonaram pro teatro e perguntaram, “por favor, a que horas é a sessão?”, o bilheteiro disse, “a que horas o senhor pode vir?” (risadas) (CHAVES, 1974).

Novamente, como visto nas rugas com Jorge Ben e Simonal, percebe-se o desconforto do compositor com o cenário musical brasileiro. Chaves ironiza ser o rock um representante da música popular justamente para evidenciar a contradição que, em sua visão, havia na definição de um gênero estrangeiro como produtor de música popular brasileira. Também utiliza o humor para tripudiar sobre os números alcançados pelos negócios de figuras ligadas à música do país. Essa piada era proferida num momento em que profissionais do campo das artes se voltavam ao show solo para desmerecê-lo. Houve, em fins da década de 1960, uma rejeição de parte dos profissionais ligados ao teatro contra os espetáculos solo que não se tratavam de monólogos. O modo como os formatos mantinham o bom público mesmo em época de crise do setor teatral, gerou acusações sobre a natureza espetacular e cênica das atuações. O colunista Ney Machado

abordou a problemática em 1969, no periódico O Jornal, em texto chamado de *O show de todo dia*. A longa citação vale a pena dada a maneira que o escritor se posiciona para acolher as apresentações:

Ultimamente, vêm-se avolumando críticas e restrições aos proprietários que cedem o palco de seus teatros para espetáculos musicados defendidos por um só intérprete. Denunciam que o local está sendo roubado a companhias de teatro declamado por um gênero à parte, como se a palavra show não designasse exatamente um setor teatral. Ora, se um monólogo é considerado por esse catedrático como teatro, por que não será um show? São espetáculos teatrais legítimos monólogos como o *Belo Indiferente*, de Coetau, *As Mãos de Euridice* e *Esta Noite Chouveau Prata*, de Pedro Bloch (...) Então, raciocinemos: se Procópio, Rodolfo Mayer, Henriette Morineau e Glauce Rocha estão fazendo teatro, por que não o farão intérpretes como Chico Anísio, Juca Chaves, Simonal e Maysa. Alguns dos shows, como os de Chico Anísio, colocam no palco sete músicos (O Samba-5, que tem sete como piada) (...) Por que a exploração do musical (seja com um, dois, três ou 20 intérpretes) exclui o espetáculo do gênero teatral? Acho que a palavrinha *show* tem muita culpa no desfavorável clichê, não por sua própria, mas porque os nossos cronistas se habilitaram a conotá-la como ambiente *boate*. Simples questão de deformação mental: talvez se tivessem criado um nome para as apresentações de Chico Anísio, Juca Chaves e tantos outros a turma não estaria gritando tanto (MACHADO, 1969).

Ao questionar o porquê dos monólogos consagrados no país da época serem respeitados pelas categorias de artistas, enquanto o “show” era ultrajado, Machado defendeu a teatralidade da modalidade, embora sem conseguir defini-la. Ponderou que os valores musicais indicariam também a grande motivação do não reconhecimento, haja vista que, segundo os críticos, as apresentações musicais aconteciam especialmente em boates daquele tempo, e não em teatros. Existe, entretanto, um equívoco em colocar no mesmo bojo de Chico Anísio e Juca Chaves, artistas como Simonal, Maysa, Gal Costa e Elis Regina (as duas últimas referidas no texto integral), o que se dá, para nós, por uma razão bem evidente: o humor. Se Anísio e Chaves tinham o humor no ataque e a música na retaguarda, os outros intérpretes inverteram o esquema. Portanto, ainda que a defesa de Machado (que também visava objetivos financeiros, vide o envolvimento do colunista com o mercado artístico) seja importante para entender o show de humor como forma de arte teatral, ele a faz a partir de uma desnecessária generalização das expressões artísticas solo que guardavam algum vínculo com a música.

Dessa forma, vemos que foi a crítica teatral da mídia impressa a primeira força constituinte da realidade social brasileira a averiguar e a verbalizar acerca do objeto que estamos reconstruindo através deste trabalho. Se o show solo de humor apresenta uma possibilidade para as artes cênicas no país até então pouco explorada, é razoável afirmar que aos poucos concretizou uma alteração do cenário sócio-artístico-cultural brasileiro. Contudo,

de forma praticamente simultânea e defluente, os agentes da sociedade civil e da sociedade pública também o modificaram (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 1995)

O leitor, o público, por conseguinte, correspondia ou não ao chamado jornalístico, mas se assim o fizesse, poderia também intervir no gênero que estava sendo gestado nos palcos brasileiros nas reações às piadas. O riso, o aplauso, a vaia, o silêncio são formas de compreender responsiva e ativamente o interlocutor, segundo Bakhtin (1997), portanto inferem uma relação dialógica em que os sujeitos sociais presentes no contexto enunciativo (a esfera humana da comunicação verbal e simbólica, a relação dos falantes, o tipo de gênero discursivo produzido) estão aptos a alterar a linguagem articulada com o objetivo de despertar no outro a reação almejada.

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor (ou plateia), convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciadas: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes (BAKHTIN, 1997, p. 298).

No caso do humor, uma piada que não leva ao riso do interlocutor pode, por exemplo, ser substituída em um show próximo. Por outro lado, uma pessoa que se desloca ao teatro para rever o show desejando ouvir as piadas ou imitações tradicionais, pode ir embora frustrado, caso elas não sejam reproduzidas. Todo esse processo social, dialógico e ativo, faz parte da dinâmica impulsionada nas relações interpessoais desenroladas pelo gênero cômico⁹³.

Em 31 de julho de 1960, o jornal O Estado de São Paulo publicou a maior e mais profunda análise sobre *Eu Sou o Espetáculo* a qual tivemos acesso. Como contribui na investigação do impacto aferido pelas unidades temáticas da construção cênica perante a sociedade brasileira, vale a pena estender um pouco o exame do escrito. O texto com o título

⁹³ Há uma anedota em *Eu Sou o Espetáculo* que exemplifica o modo como esta linguagem, diferente de peças dramáticas mais rígidas, possuía maior flexibilidade para reorganizar a interpretação do texto levando em conta a interação do público. A passagem está insertada no início do lado B do disco, ulteriormente à narração de uma extensa anedota sobre três sujeitos que dão golpes num restaurante. O texto, entretanto, não constava em apresentações anteriores, portanto Vasconcelos se vê obrigado a explicar o acréscimo de material para em seguida contar outra piada anedótica: “Essa anedota é nova. Ela não estava no programa antes [risos]. Eu então disse ‘não, então eu vou modificar alguma coisa e contar essa anedota’, mas aí eu tinha que tirar uma outra que tava aqui nesse lugar. Então as pessoas que já assistiram o espetáculo se voltassem a ver ‘ih, não contou aquela’. Então vou contar aquela [risos]” (VASCONCELOS, 1960).

de *O Homem-Espetáculo*⁹⁴, além de uma resenha elogiosa, realiza uma autocrítica sobre o papel que a imprensa, voltada às temáticas artísticas, tivera até aquele momento no que se referia ao show do humorista, indicando que foi um equívoco o menosprezo dispensado inicialmente ao trabalho, quando “as colunas especializadas em noticiário teatral, raríssimas vezes citaram-lhe o nome”, e conseqüentemente assinalava: “A crítica deve saber reconhecer as suas derrotas. É preciso confessar, lealmente, que o público, desde o início, é que estava com a razão. José Vasconcelos é mesmo engraçado, engraçadíssimo.” Para o autor, a matriz do seu sucesso estava “na cumplicidade com o público, não necessitando de intermediários” e o seu instrumento publicitário era a “propaganda de boca” o mais “primitivo e poderoso”, que caminha devagar mas “não cessa de se estender” (HOMEM..., 1960).

A matéria, que em documento disponível no acervo virtual do periódico de São Paulo não revela uma possível autoria, fazia um balanço do início do espetáculo no Teatro Record, quando “um cômico de revista” pretendia ser o “espetáculo inteiro” para receber pelo preço de “todo um elenco, inclusive *girls*” (referência a vedetes). Apontava como ocorrência de relevância maior o fato do espetáculo, após quase um ano, seguir “com mais público do que em meses iniciais”, pois “dezenas de peças passaram por São Paulo”, mas só “José Vasconcelos permanece”. Quando, enfim, passa a configurar o artista em seus respectivos atributos, argumenta que basta que o mesmo entre em cena, “antes mesmo de abrir a boca”, para ser possível sentir a vontade de rir. Não obstante, quando ele finalmente dizia algo, percebia-se que “as ideias não eram menos cômicas que a cara”. Vasconcelos foi, assim, capaz de vencer “o mais difícil *test*”, fazer a plateia sorrir até contando anedotas conhecidas e reúne em duas horas de apresentação as duas “melhores criações anteriores”, do locutor gago ao italiano (“metade de São Paulo descende de italiano, a outra metade é italiano”), do toureiro espanhol “que diz Pelé em vez de Olé” até ao quadro em que descreve um filme de Gary Cooper, outro famoso ator estadunidense conhecido pelos filmes de caubói - como é possível verificar, todos os números estão no programa do LP (HOMEM..., 1960).

Gary Cooper nesse filme fazia o papel de um caubói. Coisa rara, aliás. [risadas] Um caubói solitário no meio de um vale, um vale assim de uns 300 cruzeiros {risadas}, quer dizer, um vlezinho legal, cercado de índios por todos os lados, era um filme de cinema (...), quer dizer, cabia muito mais índio [risadas] A tela era maior e o Gary Cooper sozinho. 300 mil índios a direita, 300 mil a esquerda, 300 mil em frente, 300 mil atrás, índio a beça. Comants (...) Chaienes, Sioux, Peles Vermelhas, tinha tanto

⁹⁴ O material consta no acervo do jornal O Estado de São Paulo e fez parte da publicação *in memoriam* dedicada ao humorista quando ele veio a falecer.

índio que durante uma semana não teve outro filme de índio, tava tudo ocupado. [risadas] E o Gary Cooper sozinho (VASCONCELLOS, 1960).

O texto satirizava as gravações de filmes de faroeste e os dispendiosos investimentos em cenário - por isso tinha vales de 300 cruzeiros. Ao mesmo tempo colocava em pauta o cinema, a mídia que contribuiria na crise do teatro (BENJAMIN, 2012, p. 192-193), já que o texto e a imitação diziam respeito às experiências passadas de um ator renomado. O talento para a imitação, da mesma forma, não passou batido pelo artigo do periódico paulista, pois se “cada ator cômico apoia-se sobre uma qualidade maestra”, a de José Vasconcellos era a imitação, “sobretudo a imitação vocal”, o seu “prato de resistência”. A resenha, contudo, afirmava que o humorista não deixava a desejar em outros quesitos, indo “com igual desembaraço do trocadilho mal feito” à “mímica corporal” a ponto de aproximar-se do “nonsense, mas sempre sem se afastar por muito tempo do microfone”, onde valia-se preferencialmente do grande “repertório de timbres e sotaques”. Estava registrada também a predileção por Vasconcellos não apenas pelo seu talento como cômico e imitador, mas pelas temáticas que o humorista enfrentava, sempre mais brandas e não conflituosas:

Quando passeia por outros países, levando-nos á Espanha, a Portugal, á Alemanha, não diz propriamente nada de original (como certos humoristas superiores seriam capazes de fazer), ficando nas generalizações, nas imagens familiares e convencionais - mas com que perfeição de ouvido ele apanha e reproduz cada minuto de inflexão e empostação vocal! A sua comicidade não tem, portanto, altas ambições: é fácil, acessível, fazendo questão de ser compreendida de imediato por qualquer publico. Sem sairmos da propria revista brasileira, é menos ousado e pessoal, por exemplo, menos tocada pelo desvario, que a de Dercy Gonçalves, nos seus momentos, é verdade que raros, de verdadeira inspiração. Mas José Vasconcelos ganha dos outros cômicos brasileiros pela variedade de recursos e pela qualidade da execução (HOMEM..., 1960).

Ao estabelecer a comparação com Dercy Gonçalves, a matéria explicita duas coisas. A primeira é a compreensão de que *Eu Sou o Espetáculo* é uma revista, mas isso, como já vimos, não procede, o show solo é uma modalidade com propriedades singulares, embora com os resquícios do formato revistado. A segunda é a identificação da comicidade do humorista como “acessível” e “menos ousada”, ou seja, mais popular que a de outros artistas e não pautado por assuntos controversos, ao contrário do espírito artístico indecente e pornográfico associado à figura da atriz carioca. Chamá-lo “acessível”, haja vista, por exemplo, a quantidade de piadas em outras línguas, além do preço do ingresso, não parece ser a análise mais adequada. O show tinha, de fato, momentos de apelo popular com as anedotas, as imitações de figuras conhecidas, mas contava também com números que exigiam maior preparo do interlocutor para alcançar o

sentido, a exemplo da imitação do ator *Peter Law*, que Vasconcellos interpreta com uma voz anasalada e como se estivesse lidando com um policial:

No, no, Mr. policemen. I'm not a gangster, you got to believe me. I'm just looking this billboard but I'm not a gangster. Take your hands of me I told you I'm not a gangster. I'm just an actor. I am Peter Law. Please, go (...) leave me alone [risos e aplausos] (VASCONCELOS, 1960)⁹⁵.

A graça está no fato de Law, um ator famoso por encenar bandidos, ser confundido com um criminoso na vida real por conta dos seus papéis no cinema. As risadas e os aplausos indicam que o público viu graça no número. Mesmo não sendo possível fazer uma análise mais aprofundada devido à ausência da imagem e de fontes mais assertivas, é cabível destacar a possibilidade de que - ainda que tenha havido gesticulações e incrementadores físicos do gracejo, ou que o motivo maior da derrição tenha sido as distorções na voz - uma parte das risadas foi consequência do conteúdo da própria piada, o que sugere que algumas daquelas pessoas entendiam outro idioma em uma época em que apenas 50% da população era alfabetizada⁹⁶.

É fato, portanto, que o público de Vasconcellos paulatinamente reconheceu o seu estilo performático e passou a prestigiá-lo pelo que era. Desse modo, o comentário a respeito da reduzida ousadia em termos temáticos, é inegável. *Eu Sou o Espetáculo* tem um humor que foge das problemáticas sociais e políticas. Com o passar do tempo, o público que se deslocava aos teatros Paramount, Record, e todos os outros por onde o humorista esteve, aprendeu que naquele espaço não encontraria uma comédia ácida e obscena como a de Dercy Gonçalves e, no futuro, Agildo Ribeiro e outros. E disso, o estilo de sua comédia, Vasconcellos esteve sempre ciente.

Humor, teatro e obscenidade

Havia um confesso esforço de José Vasconcellos para não macular a obra com palavras consideradas de baixo calão e agressões. O objetivo da apresentação era o riso. Não à toa, entre Chico Anysio, Juca Chaves e Vasconcellos, o último foi quem construiu os espetáculos mais leves. Os seus discos nunca foram censurados, nem receberam recomendações por faixa etária.

⁹⁵ Não, não, senhor policiais. Eu não sou um gângster, você tem que acreditar em mim. Estou apenas olhando para este outdoor, mas não sou um gangster. Tire suas mãos de mim Eu disse que não sou um gangster. Eu sou apenas um ator. Eu sou Peter Law. Por favor, vá (...) me deixe em paz (tradução nossa).

⁹⁶ Novamente o dado pode ser verificado através do Mapa do analfabetismo no Brasil (MEC-INEP, 2000).

Em seu primeiro show de comédia solo foi elogiado por ser, entre outras coisas, “leve, sadio, sobretudo decente” (ECO, 1960, p. 7). Não há nenhum xingamento ou palavra tida como imprópria no período.

Em *Palavrão... mas com humor: o caso de esquetes do Porta dos Fundos*, Carmelino (2017) baseia-se na Sociolinguística Interacional para demarcar o palavrão enquanto variação sociocultural do léxico de uma língua, tendo o seu significado ligação com os ditames e diretrizes de cada época e lugar, pois uma palavra considerada obscena, proibida em um momento histórico, pode ser assimilada sem constrangimentos à prosa cotidiana em outro período. Como é sabido, ainda hoje o palavrão é caracterizado como linguagem proibida. O que Carmelino chama de “tabu linguístico” diz respeito ao conteúdo obsceno, escatológico e muitas vezes ofensivo presente no palavrão: “uma das funções de seu uso é romper o interdito. Esse objetivo leva automaticamente a outro: subverter pela transgressão. Esse também é o foco do humor que tem as leis que endossam a liberdade de expressão (CARMELINO, 2017, p. 131).

O rompimento pode servir também para gerar a catarse quando o ato de se expressar através de um termo alivia a tensão social, ou quando se busca uma relação de maior intimidade com o público (a partir do coloquialismo, da informalidade), o que comumente ocorre nos shows de comédia. Sendo assim, em dados períodos históricos, a não utilização de palavrões pode denotar convivência e subordinação (resultante de aspectos socioculturais, políticos, hegemônicos) aos princípios e orientações morais de uma sociedade. A posição de Vasconcellos contra o recurso do “palavrão”, por exemplo, teve críticos entre parte dos próprios humoristas que faziam espetáculos no Brasil. É o que conta Agildo Ribeiro (2007) em sua autobiografia. Para o humorista, contemporâneo dos outros aqui citados, o palavrão carregava um potencial transgressor:

É uma bobagem esse pudor com o palavrão. Se o motivo é o riso, a coisa é amenizada porque o sentido do palavrão não é o xingamento, mas sim a ênfase, a força da palavra. Se você xinga alguém, não precisa nem usar palavras de baixo calão. Já está fazendo maldade e pode usar qualquer palavra que o sentimento é o mesmo. Mas, se você fala para explicar uma situação cômica, isso não te passa o peso e a palavra traz apenas o aspecto de transgressão. E o que o humor mais faz se não transgredir? O que não se pode é criar uma regra. O Zé Vasconcelos, por exemplo, deu uma declaração dizendo que o dia em que tivesse que falar um palavrão no palco, ele iria largar o teatro. Nunca falou. E o teatro largou dele, o público foi embora (ASSIS, 2007, p. 139).

A análise da rejeição ao palavrão como a promotora do declínio de Vasconcellos não dá conta dos meandros do mercado da arte, visto não haver maneira de saber se essa foi de fato a sua principal razão. Contudo, a fala de Ribeiro vai ao encontro do trecho final da crítica do Estado de São Paulo, que alertava Vasconcellos sobre o prazo de validade de suas piadas. Para

o veículo paulista, o show em breve precisaria passar por renovação, uma vez que muitas referências utilizadas nas piadas já começavam a se tornar desatualizadas, dada a historicidade do humor, dos alvos do riso.

Por outro lado, as próprias proporções deste seu êxito atual, atingindo praticamente a totalidade do público que ele pode almejar, irão obrigá-lo a trocar drasticamente de repertório. O que também não nos parece um mal: é inegável que parte do seu espetáculo já principia a envelhecer aqui e ali. Muitos locutores visados por ele não têm mais a antiga popularidade (ou será o rádio, todo ele, que perdeu a importância?), assim como os artistas de cinema de sua predileção, para efeito de sátira, começam a se encaminhar melancolicamente para a aposentadoria. Cada um de nós, é sabido, reflete com maior brilho e entusiasmo o mundo tal como ele o conheceu no deslumbramento dos vinte anos. Mas as platéias não são saudosistas porque não cessam de se rejuvenescer. Se José Vasconcelos quer manter vivo o diálogo com o público necessita atualizar dia a dia o seu material, neste terreno de referências a pessoas conhecidas. Serão porventura os ridículos de 1960 menos ridículos que os de 1940 e 1950? ((HOMEM..., 1960).

Eu Sou Espetáculo, portanto, além de um show autobiográfico, é uma obra saudosista. Tem piadas populares, mas não deixa de apresentar números em outras línguas. Representa um marco cênico para os espetáculos solo guiados pelo humor no Brasil, mas traz temáticas de outros tempos, piadas que são moldadas com base em antigas referências, em artistas de outrora que marcaram a indústria cultural no país. E, fundamentalmente, tem a polidez como acessório ao não adentrar com propriedade as searas da moral e da política.

No início da década de 1960, um comico cearense embarcou com o mesmo destino de José Vasconcelos ao lançar seu primeiro espetáculo solo, batizado de *Chico Anisio... Só*. Nascido em Maranguape, interior do Ceará, morava no sudeste do país desde muito novo, quando se mudou para o Rio de Janeiro com a família. Francisco Anysio, o Chico Anysio (assim como o colega acreano, Chico também grafou o sobrenome de maneira distinta em parte da carreira) deixava gradativamente para trás quase todas as personagens (o “malandro” Azambuja era constantemente citado e imitado sem o apelo à caracterização) que vinham lhe consagrando na televisão, conforme *Chico Anysio Show* ampliava sua audiência (ANYSIO, 1992). No palco, um Chico vestido de si que introduzia, desenvolvia e fechava as próprias histórias e piadas. O nome também demarcava a descontinuidade histórica que outro sujeito imputou às artes da cena. Era Chico e mais ninguém. Só.

Ao mesmo tempo, pelo sucesso do *Chico Anysio Show*, começaram a chegar pedidos para apresentações em clubes do Brasil. Resolvi fazer um show onde me apresentasse sozinho, imitando meus personagens (sem caracterização, usando apenas a voz e os trejeitos) [...] Quando eu chegava nos clubes, o diretor social me indicava o camarim.

— Que camarim? - eu perguntava.

— Pra você mudar a roupa dos personagens.

— Mas eu não mudo de roupa, nem faço caracterizações.

Era um desapontamento *inescondível*. Ninguém entendida. Mas, no final, ninguém se decepcionava (ANYSIO, 1992, p.92).

A surpresa expressa por organizadores das apresentações que Anysio começava a desenvolver, demonstraram a falta de hábito até mesmo de profissionais ligados ao teatro com as iniciativas que giravam em torno de desempenhos humorísticos não construídos a partir de transformações visuais, figurinos etc. Por ser Vasconcellos a grande referência, estabeleceu-se com o humorista veterano uma relação dialógica, em que a reprodução do formato solo permitia que ele tivesse continuidade para seguir existindo na materialidade da vida e constituir-se em gênero discursivo. As mudanças são notáveis já na preparação do espetáculo, pois *Chico Anísio...Só*, ao contrário de *Eu Sou o Espetáculo*, não passava pelas mãos de apenas um profissional. O show de Anysio tinha direção de Oswaldo Loureiro e texto de redatores como Marcos César, Ademar Paiva, Ziraldo, Arnald Rodrigues (com esse teria parceria mais longínqua), além do próprio Anysio. Em entrevista ao ator, escritor e jornalista Simon Khoury, Anysio deu mais detalhes sobre as motivações que o fizeram optar pelo show solo:

Presta atenção, Simon: o show sozinho já elimina o teatro. Fazendo um espetáculo sozinho, a companhia sou eu. Se ficar doente, cancelo o espetáculo e não prejudico ninguém, só eu mesmo. Faço o show, cobro dez mil reais e só levo comigo o técnico de som e o de luz. Para levantar uma peça de teatro com mais atores, eu necessitaria de patrocinadores. Nossos maiores nomes do teatro têm que fazer uma romaria a empresas e, mesmo com toda a fama e talento, recebe muito não. Depois que um ator faz um show sozinho, um monólogo, é muito difícil voltar ao teatro, estão aí Cláudia Gimenez, Bibi Ferreira, Marília Pera, Miguel Falabella, que não me deixam mentir (KHOURY, 2001, p. 323).

Na entrevista publicada em 2001, fica claro que a continuidade da trajetória do comediante no show solo está relacionada a fatores econômicos. Há também uma noção implícita de que a modalidade não poderia ser chamada de teatro, ou ao menos não do que se convencionou a definir como tal.

Em 1962, a Revista Manchete apresentou uma reportagem sobre uma incursão do então Francisco Anísio em uma apresentação solo na boate *Au Bon Gourmet* (CHICO..., 1962). Pelas fontes encontradas, trata-se de uma das primeiras tentativas de formalização de um espetáculo solo, ainda não intitulado, pelo humorista. A boate tinha padrão elitista, o que já explicitava uma diferença entre o público mais generalizado que acompanhava seus trabalhos televisivos e a plateia com a qual seu show solo dialogaria, sem o recurso de caracterizações físicas. No texto, a forma artística desenvolvida foi classificada como *one man show* e, segundo afirmava,

mantinha o público animado durante boa parte da noite. Após alguns meses, o espetáculo receberia a denominação já explanada.

Contudo, grande parte das fontes escolhidas da imprensa escrita remetem aos anos de 1968 e 1969 e adiante. É nesse último que Anysio volta à São Paulo depois de alcançar enorme sucesso no Rio de Janeiro, em estados do nordeste e na própria cidade de São Paulo quando, segundo o crítico do Diário de Notícias, Hilton Viana, fez sucesso no Teatro Brasileiro de Comédia “fugindo completamente da linha de seus espetáculos de televisão, onde interpretava vários tipos (...) no teatro, preferiu ser ele próprio o ator, e viver situações da vida real, e porque não dizer da sua própria existência” (VIANA, 1969). Chico Anysio, acompanhado do conjunto musical Tempo, por outro lado, fazia observações e contava histórias baseadas na sociedade brasileira, nas tramas cotidianas, com conteúdos, algumas vezes, mais extravagantes. No disco de comédia lançado em 1975, o *Chico Anisio Ao Vivo* (gravação do segundo show solo de sua carreira, o *Gostei Mais do Outro*), o humorista cearense dedica mais de seis minutos da apresentação a um assunto, nas suas palavras, “tão em moda” à época: o sexo. A seguir, um trecho que introduz a parte em questão.

Talvez fosse produtivo aqui, agora, uma palestra sobre educação sexual, porque há muita coisa a ser esclarecida, muita controvérsia. Educação sexual não é... Fazer as coisas educadamente, “A senhorita poderia permitir talvez, que eu e tal,” não é, “sem querer incomodar”, “só um pouquinho” [Chico ri um pouco, plateia também]. Educação sexual é um negócio muito sério. Educação sexual da criança, saber a hora em que contar pro garoto, não haver precipitação, feito um cara que o filho perguntou: “Papai, de onde eu vim?”, e ele já entregou, “bleu, bleu, bleu”, ele falou, “Eu quero saber de onde eu vim, porque lá na escola tem um menino que veio de Macaé” [algumas risadas] (ANYSIO, 1975).

O humorista brinca com o conceito de educação sexual e em seguida profere a premissa ao jogar com o clichê dos diálogos introdutórios de pais e filhos sobre a prática sexual. Mesmo se tratando de um tema delicado no contexto da Ditadura Militar, Anysio ainda o lançou ao espectador de maneira mais branda se comparado, por exemplo, ao que faziam Ary Toledo com suas anedotas e, mais a frente, Lírio Mário da Costa, o Costinha - o primeiro inicialmente ligado ao humor musical e nacionalmente marcado pelos gracejos de cunho sexual e o segundo famoso pelo “humor agressivo” igualmente pleno de piadas com temáticas obscenas.

No final da década de 1950 e início da década de 1960, havia uma geração sedenta por novidade, mudança, aspirando transformações radicais na sociedade e nas estruturas econômicas. José Vasconcellos soube lidar com parte dessa efervescência modernizadora ao desenvolver apresentações individuais e levar para o teatro imitações de narradores e atores de cinema, por exemplo. Entretanto, a sua inovação cênica, por não combater normas e padrões

hegemônicos, não insuflou visões críticas de mundo, não representou uma "ameaça à ordem pública" merecedora de processos censórios. Quando se trata das transformações políticas, das críticas sistêmicas, é Juca Chaves quem foi da sátira política ao show solo de humor fazendo do proibido um aliado, da censura uma válvula impulsionadora.

Cabe lembrar que já durante a Ditadura Militar, houve forte campanha contra o palavrão do teatro brasileiro. Isso ocorreu sobretudo a partir de 1967, após a deputada Maria da Conceição da Costa Neves ir ao Galpão do Teatro Ruth Escobar, no Rio de Janeiro, acompanhada de sua família para a apresentação da peça *Roda Viva* - escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez. A utilização de palavrões, bem como cenas eróticas da peça, chocaram a parlamentar. Daquele dia em diante, ela iniciaria uma fervorosa campanha contra o palavrão no teatro brasileiro. Ao lado dos colegas parlamentares Aurélio Campos (que também foi ator) e José Carvalhães, movimentou o debate público em defesa de um teatro que respeitasse a moral e os bons costumes (CARVALHO, 2006, p. 63). Figuras de expressão do teatro brasileiro, como Augusto Boal e Zé Celso, representaram a categoria de artistas em debates com a deputada em emissoras de TV e demais veículos midiáticos (CARVALHO, 2006).

Quando, em rede nacional, Conceição discursou assegurando ao público que iria "acabar com *Roda Viva*", conseguiu inflamar sectores do ultraconservadorismo brasileiro contra a "depravação" que supostamente acometia as artes da cena do país (CARVALHO, 2006, p. 63-64). As tensões histórico-sociais entre a extrema direita e os artistas se desenrolaram até a invasão do teatro Ruth Escobar em 18 de julho de 1968, quando estava em cartaz no local a peça que motivou a empreitada autoritária de Neves e seus colegas. Pelos relatos, trinta homens armados depredaram o teatro, destruindo cenários e figurinos, após o término da apresentação de *Roda Viva*. Atrizes como Marília Pêra e Margot Baird, estrelas da montagem, foram despidas e espancadas (CARVALHO, 2006, p. 72). A ação foi concretizada pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC.), porém contou com o respaldo de inúmeras parcelas conservadoras do organismo social brasileiro que cobravam maior rigor do Serviço de Censura e das demais instituições públicas do sistema autoritário regente, em relação aos espetáculos cênicos. Os autores do ataque receberam a conivência do poder público - segundo a atriz Ruth Escobar, dona do teatro violado e uma das mais atuantes vozes a pedir a punição dos culpados, ao lado de Cacilda Becker, os dois homens detidos em flagrante no atentado foram beneficiados no DOPS, já que o delegado Serra, da 4 Delegacia de Polícia, negou-se a lavrar o flagrante (CARVALHO, 2006, p. 71).

O movimento estimulado, entre outros, por Conceição da Costa Neves, teve a sua materialização na truculência do CCC. A deputada, que oito anos antes foi alvo dos versos de Juca Chaves por conta do linguajar de “baixo calão” incorporado às sessões parlamentares, agora se condoía justamente pelos palavrões e outras “obscenidades” apresentados à família brasileira nos palcos do país⁹⁷. A atrocidade no Ruth Escobar evidenciava os riscos (físicos e econômicos) aos quais centenas de profissionais ligados às artes da cena estavam suscetíveis, além da impunidade criminal dispensada pelo Estado ditatorial brasileiro às organizações de extrema direita pululantes na sociedade civil do período. A dinâmica sociocultural do momento político em voga insuflou a unidade dos setores artísticos em prol da defesa de seus direitos, fosse através dos meios institucionais, apelando ao campo jurídico para fazer valer suas garantias legais, ou até recorrendo às táticas de autodefesa armada (CARVALHO, 2006, p. 75).

No caso do show solo, o palavrão e a obscenidade gradualmente tiveram mais espaço e importância no texto e na performance. A Censura se fez presente na relação com o gênero através da classificação indicativa que restringia o acesso aos números artísticos (VIEIRA, 2016, p. 15). Essa restrição será estendida também aos materiais fonográficos baseados em apresentações. É possível elucidar a contenda a partir da análise dos trabalhos de Juca Chaves no formato, como veremos a seguir.

O caminho de Juca Chaves no show solo

Entre os shows solo de humor desenvolvidos por Chaves a partir de 1966 estão *Menestrel Maldito* (1967), *Senta que o Leão é Manso* (1970), *Vá Tomar Cajú* (1972) e *O Pequeno Notável* (1977). Esses foram apresentados em teatros, clubes e circos, inclusive no Circo Sdruus, fundado por Juca Chaves no Rio de Janeiro, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, de frente para a favela da Catacumba, em 1969. Algumas dessas apresentações estão gravadas em disco LP, o que possibilitou, ao nosso estudo, promover uma análise mais apurada

⁹⁷ O episódio guarda outra ironia pois, como mostra Porto (2016), a própria Costa Neves tinha sido vítima de uma campanha difamatória na imprensa paulista na década de 1950. Ocorreu que veículos como o Estado de São Paulo invocaram o seu passado no teatro e a sua origem mineira para deslegitimar as denúncias da deputada contra o tratamento de internação compulsória dado pelo governo de São Paulo a pacientes com hanseníase (na época, chamada de “lepra”). Os ataques guiaram-se principalmente por posições que questionavam a validade de uma mulher e ex-atriz, portanto “indigna” no discurso de seus detratores, participar de um debate de interesse público ou da própria política institucional (PORTO, 2016, p. 211). A campanha na imprensa também inquiriu sua atuação como deputada, relatando que Neves “sofrera cinco processos por calúnia, difamação e injúria motivadas por suas denúncias”. A imagem construída pelos periódicos também pode ter influenciado sobre a percepção de Chaves em relação a parlamentar, a ponto de ridicularizá-la em *Caixinha, Obrigado!*.

da forma com que Chaves adentrou o terreno dos espetáculos individuais. Os números são compostos majoritariamente de piadas obscenas, músicas (satíricas ou românticas) e, de forma minoritária, gracejos de temática política.



Figura 6: Registro de uma apresentação de Juca Chaves no final da década de 1960⁹⁸

O primeiro disco foi lançado pela Phillips com o título de *Juca Chaves - Ao Vivo*⁹⁹. A arte com o rosto de Chaves dentro de um vaso sanitário estampava a capa da obra. Apesar da gravação ao vivo, todas as risadas são automáticas, o que sugere uma escolha de formato que nos próximos discos seria abandonada, tendo em vista que as gravações passaram a captar risadas verdadeiras.

A imagem da capa, assinada pelo artista Juarez Machado¹⁰⁰, remete ao conteúdo “imoral” da produção, traçando um paralelo entre a figura impudica de Chaves e dejetos humanos, comparação evidenciada na presença de uma mosca no lado esquerdo do rosto do artista. No canto direito inferior, a tarja *Impróprio para menores de 18 anos* indicava que o LP havia passado pelo crivo da Censura Federal. Não à toa, uma seta ligava o aviso censório à rolha presa por um cadeado à corrente, objetos que permitiam aos excrementos fecais,

⁹⁸ Como vemos na imagem, nas apresentações solo Juca Chaves permanecia sentado diante do microfone e, na maior parte das vezes, acompanhado apenas por um violão.

⁹⁹ Cumpre ressaltar mais uma vez o posterior acesso que tivemos ao disco de Juca Chaves gravado em Portugal no ano de 1967. O material conta com uma gravação ao vivo que, apesar de ainda ter a música como principal foco do espetáculo, está repleta de piadas e comentários sarcásticos do compositor, de modo que é possível dizer que se trata do primeiro disco lançado por Chaves onde há elementos do gênero show solo de humor.

¹⁰⁰ Juarez Machado é artista plástico, caricaturista, mímico, escritor, entre outras coisas. Trabalhou em jornais como o *Correio da Manhã*, *Última Hora* e *O Pasquim*, sendo grande amigo de Ziraldo e Millôr Fernandes. Atuou também na TV Globo, onde participou da criação do *Fantástico* e de quadros que exploravam as artes visuais aliadas ao avanço tecnológico da televisão. Esteve ao lado do amigo Juca Chaves em inúmeros projetos, da direção artística de espetáculos solo até as ilustrações de LP's.

alegorizados em Juca Chaves, não serem levados pela água. Ou seja, o desenho de Juarez Machado insinuava a relação entre a existência da restrição para menores de idade e a rolha de evacuação, como que sugerindo estar no respeito àquela determinação a garantia de que Juca Chaves não seria escoado, portanto, proibido integralmente.



Figura 7: Capa do LP Juca Chaves Ao Vivo, 1972.

A classificação etária, em espetáculos, diversões públicas e produções fonográficas, demonstrava a preocupação do Estado brasileiro com a formação da juventude, que em razão de sua imaturidade, estaria mais suscetível às influências nocivas da sociedade. Grande parte dos esforços da Censura centrou-se nesse público, sobretudo nas décadas de 1960, 1970 e 1980 (VIEIRA, 2016, p. 86). O disco *Juca Chaves - Ao Vivo* contém 32 minutos de material, sendo composto por (quatro) músicas (entre sátiras e modinhas, comicidade e lirismo) e um texto repleto de piadas eróticas, obscenas, com alguns palavrões, essas que abordam sobretudo a figura feminina, relações amorosas, piadas escatológicas, piadas sobre a homossexualidade, a violência doméstica, o adultério e situações corriqueiras sob uma perspectiva anedotária.

Percebe-se a influência do contexto repressivo na escolha do material, pois se nesse período a política era o mote da Censura Federal, isso se fazia notar na própria seleção das piadas e canções do disco. Não fosse pelo conhecimento do recrudescimento na ação censória, causaria estranheza se Juca Chaves, que desde o final da década de 1950 compunha sátiras políticas e teve participação em inúmeros eventos históricos da década de 1960, não estivesse disposto a inserir críticas ao cenário político na programação do LP. Contudo, apesar da grande quantidade de anedotas, ou seja, piadas já conhecidas popularmente e transmitidas através do convívio social, existem aquelas narrativas que trazem à baila outras questões tabus nos anos

1970, como a pílula anticoncepcional:

Notem a importância do sexo até na máquina. A minha secretária distraída deixou cair uma caixa de pílula anticoncepcional numa droga de máquina xérox. E a máquina ficou sem reproduzir um ano (risos) (CHAVES, 1972).

Além do *timing* preciso verificado na execução do texto, o humor da oração é consequência da analogia entre a reprodução gráfica, função da máquina de copiar, e a reprodução humana, que poderia ser inviabilizada pelo uso pílula, a isso soma-se o momento histórico em que a piada foi gestada, uma vez que a discussão em torno do controle de natalidade teve extrema importância no período (SEDANO, 2019, p. 7). Ainda que a piada possa ser vista como “obscena” por se referir à temática sexual, um dos melhores exemplos do humor “impróprio” presente no disco é notado na piada que ridiculariza a prática escoteira, haja vista que nela são identificados elementos tanto das condições sócio-históricas, quanto aspectos vistos como imorais, a exemplo da linguagem escatológica e sexualizada:

Mas, lhes conto uma história muito gozada. Era um grupinho de escoteiros que passeava pelo jardim zoológico... Você sabem todos que são escoteiros... Escoteiro é aquele grupinho de meninos fantasiado de imbecil comandado por um imbecil vestido de menino (26:00) (risos). Esse grupinho passeava pelo zoológico e o guia do jardim zoológico fazendo demonstração dos animais: “Atenção, meninos, aqui está o leão, aqui o tigre, aqui está o rinoceronte, aqui está um colunista social (risos), aqui está uma jaguatirica, aqui está a hiena (tom de empolgação). A hiena, notem, um animal que apresenta duas particularidades: um animal que ri muito. Um animal que rindo muito, tem relações com a sua fêmea uma vez só por ano, e um animal que se alimenta de fezes de outros animais. Disse o escoterinho: “Uma perguntinha (pausa): um animal que tem relações com a sua fêmea uma vez só por ano e come merda, ri de quê? (CHAVES, 1972).

Nota-se, além da crítica aos instrutores escoteiros, o insulto à figura do colunista social, profissão aviltada pelo humorista desde o início da carreira quando compôs *Nós, os Gatos*. O “solavanco mental”, termo utilizado por Saliba (2002), ou mesmo o *punch-line*, ocorre a partir da pergunta da criança ao final do enunciado. A vida da hiena, que por acasalar apenas uma vez ao ano e alimentar-se de excrementos não deveria ter motivos para dar risada, sendo o riso uma expressão da alegria, entrega a conclusão da piada. O entendimento da criança torna-se risível também por partir justamente de quem não se espera a maturidade necessária para fazer a análise em questão.

No disco está registrada também a piada que dizia respeito à estreia do Circo Sdruws, espaço de apresentações artísticas que Chaves esteve sob a posse de Chaves no final da década de 1960.

O Grand Circo Irmãos Sdruws Limitada, que todo mundo sabe, já foi pra cucuia (risos), teve seus momentos de glória principalmente pelas dificuldades em que foi erguido diante à favela da Catacumba, a ex-favela da Catacumba, chamada de Embaixada da Biafara (risos). E eu fiquei preocupado realmente com os comentários do carioca: “Imagina esse Juca Chaves monta um circo em frente a uma favela, esses favelados vão roubar todos nós, roubam automóveis, bicicletas”; eu fiquei tão preocupado realmente que no dia da estreia, eu reuni os líderes da favela em frente do circo e disse: “Olha aqui, minha gente! É uma estreia de gala, tem gente muito importante por aí, tem mulheres da sociedade, da vida mundana, vereadores, deputados (risos), gente muito importante, jornalistas, industriais, comerciantes... Queria saber como vocês como é que vai ser o negócio do rou-bo” (fala ressaltando as vogais, o que dá ênfase a palavra); Aí o pessoal da favela, “Ah, não se preocupe, não, seu Juca, nós já pedimos a proteção da polícia, estamos protegidos” (muitas risadas) (CHAVES, 1972).

Nesse caso, o *punch-line* se dá, como de costume, ao final da piada, quando o estereótipo da “desonestidade”, da “bandidagem” deixa de ser característica de uma população pobre e periférica, e passa a representar a infração cometida pela classe dominante, os “crimes do colarinho branco”. Ao fazê-lo, Chaves desnuda um preconceito social do período e aproveita para utilizar seu humor mordaz contra as figuras da alta sociedade. Essa é a piada com a maior carga de crítica política do disco, como já afirmamos acima. O restante do trabalho está centrado sobretudo no anedotário popular e temas de cunho erótico.

Anos depois, em 1974, o disco *Ninguém Segura Esse Nariz, foi* lançado. As mudanças no modo de trabalhar com problemáticas política ficam evidentes já no título, sendo uma sátira do slogan ufanista *Ninguém Segura Esse Brasil* adotado pela Ditadura Militar sob o truculento Governo de Emílio Garrastazu Médici (GINZBURG, 2010) e popularizado através da canção *Eu te amo, meu Brasil*, criada e interpretada por *Os Incríveis*, mas famosa também na voz de Dom e Ravel. Na canção há um trecho que afirma “Ninguém segura a juventude do Brasil”. Em período de “milagre econômico”, a letra foi apropriada por autoridades e políticos com o intuito de celebrar as condições financeiras do país. Em Chaves, o título e as piadas sinalizam a aproximação de um período em que se projetava a abertura política no país.

O segundo LP de show solo de humor de Juca Chaves é produzido a partir do espetáculo *Vá Tomar Cajú*, com o qual o humorista esteve em turnê pelo Brasil durante o início da década de 1970. Na capa, outra caricatura do rosto feita pelo parceiro Juarez Machado. Nesse caso, a imagem de Juca Chaves se assemelha à face de um cavalo, porém o nariz apresenta o formato de duas nádegas que fazem parte do corpo de uma mulher bronzeada após tirar o biquíni. Já a gravata borboleta azul dá um tom refinado à escatologia, gerando um contraste com a imoralidade predominante. Assim como o primeiro disco do gênero, *Ninguém Segura Esse Nariz* foi também considerado “Impróprio para menores de 18 anos”.



Figura 8: Capa do LP Ninguém Segura Esse Nariz, 1974.

É evidente no trabalho a disposição do artista em apregoar um tom pilhérico obsceno até mesmo às suas canções que não tratavam propriamente de assuntos desse escopo. Através de falsetes, onomatopeias, piadas que adentram os espaços da canção, Chaves busca ajustar os matizes de sua produção à linguagem cênica do show solo, onde a presença do público e a grande quantidade de piadas discorridas em poucos minutos parece não comportar uma música que não esteja imbuída de um sentido risível, ou seja, que não leve o público à derrisão. É o que vemos com a interpretação acelerada de *Take me Back to Piauí*, música que mesmo sendo satírica recebe doses de piadas obscenas nos intervalos do vocal, além de ser introduzida por piadas e comentários sobre o Estado brasileiro: “Confesso a vocês, sou meio fascinado pelo humor piauiense”. Após o refrão e próximo ao encerramento da versão reduzida da música aqui já analisada, Chaves lança a piada:

Vejam vocês, lá em Teresina, no Piauí, onde as mulheres propagam o falso pudor e a moral exagerada, eu li num para-choque de um caminhão: “Se seio fosse buzina, essa cidade não dormia” [risadas] (CHAVES, 1974).

O trecho traz, portanto, o conteúdo obsceno e a alteração da performance da música, além da menção à figura feminina. O mesmo ocorre com a interpretação de *Paris Tropical* no encerramento do disco, quando no meio da canção Chaves faz o pedido “Só as virgens!”, indicando que deveriam acompanhar o canto somente as mulheres da plateia que ainda não tivessem tido relações sexuais. Quando o silêncio impera no auditório, ele executa o desfecho cômico: “Ééé, evoluiu muito essa cidade”, sugerindo assim que muitas estivessem mentindo sobre a sua vida sexual. O que resulta em gargalhadas.

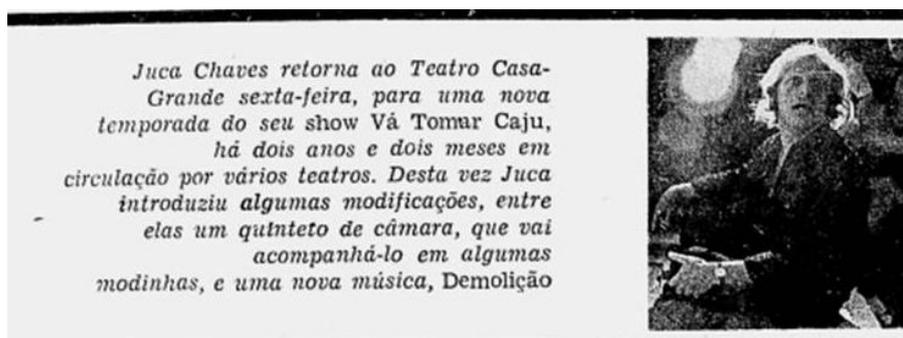


Figura 9: Matéria sobre Vá Tomar Caju no Jornal do Brasil, 1973¹⁰¹.

O humor obsceno é, assim, parte constituinte do show solo de humor em Juca Chaves. Parte, cumpre dizer novamente, predominante. Ainda que no disco em questão houvesse também alguns minutos dedicados às piadas com a origem judaica do humorista, como quando ao contar sobre uma ex-namorada, Chaves relata a sua visita aos lugares sagrados da tradição semita e tira sarro do estereótipo apregoado ao judeu:

Não vejo Leia já há dois anos quando estive em Israel e lá Leia me levou para conhecer os reis do morro judaico. Conheci lá em Telaviv um tal de Wasserman, muito conhecido, que me contou que quando esteve no Rio de Janeiro ele fez uma conferência sobre problemas judaicos infantis, e essa conferência foi interrompida no grupo pelo diretor do grupo que era um padre, que disse para impressionar o visitante que daria uma bola de futebol assinada pelo Pelé e mais uma nota de 100 cruzeiros pro garoto que dissesse quem era o homem mais importante do mundo: “Lavoisier!”, “Kant!”, “Da Vinci!”, “Michelangelo!”, “Cristo!”, “Bethov”... “Cristo?! Quem falou Cristo ganhou. Como é seu nome?”, “É Isaac Vainstein” (risadas). “Ah, você é judeu?”, “Sou.”; “E sendo judeu acha que foi Cristo o maior homem do mundo?”. “Não, na verdade eu acho que foi Moisés, mas *business is business* (risadas)(CHAVES, 1974)

A conclusão da piada que leva o público à derrisão evoca o esteriótipo do judeu materialista, afeito às negociações comerciais. Na piada de Chaves, até mesmo uma criança judia sabe quando é hora de renunciar temporariamente a alguns princípios em prol de ganhos materiais. Esse número conta também com outros gracejos, como o comentário de quando Chaves foi a Jerusalém: “Conheci em Jerusalém o Muro das Lamentações, fui me lamentar pelos direitos autorais”. As piadas servem de introdução para a canção *Jeová*, uma sátira formada por arranjos e melodias semelhantes aos de cantos gospel da Igreja Protestante estadunidense, “Jeová, Jeová, olhe também para mim que tô mais pra lá do que pra cá”.

¹⁰¹ Através da matéria percebemos que o *show* solo também era utilizado como ocasião para o lançamento de novas músicas, a exemplo do que houve com *Demolição*. Ademais, nota-se que o quinteto de câmara também esteve presente em alguns de seus espetáculos devido à parte instrumental de parte instrumental de suas músicas.

A narração em primeira pessoa dos acontecimentos encadeados no espetáculo é outra característica desse formato desde José Vasconcellos. É comum identificar em todo o texto de Chaves a assimilação de anedotas populares que são contadas como se houvesse de fato ocorrido com o próprio narrador. Esse recurso, a propósito, comporta quer piadas assimiladas de outrem, quer histórias que têm genuína relação com o enunciador. Não à toa, o show solo de humor tem muitas vezes um caráter autobiográfico. Isso foi verificado também em José Vasconcellos (1960), Chico Anysio (1968) e Jô Soares (1980). Segundo Dip, “no teatro e, particularmente, no solo, a autobiografia, ou seja, o íntimo, é procurada como uma maneira de expor o corpo como materialização da realidade vivida” (DIP, 2005, p. 83). É através da narrativa autobiográfica que, em 1979, o conteúdo político passará a ser um elemento central nos discos de humor de Juca Chaves. Averiguar essa mudança ajuda a entender também o modo como a Censura lidou com as apresentações individuais dos humoristas.

O fazer censório e o show solo de humor

Em julho de 1979, Juca Chaves apareceu novamente no mercado fonográfico com o disco *O Pequeno Notável*, no qual constavam 45 minutos de material. Título e capa não deixavam dúvida: a identidade visual era uma releitura paródica de Carmem Miranda. O desenho *nonsense* de Juarez Machado dessa vez apresentava Chaves vestido apenas de saia e sandálias de salto alto com brincos, pulseiras e colares, além de uma tiara de frutas, isto é, um traje similar aquele usado pela consagrada cantora luso-brasileira. Entre as frutas, contudo, estavam silhuetas de mulheres nuas, nádegas e outros elementos de cunho sexual. O mesmo ocorre com o violão que Chaves apoia na mão direita: o desenho do instrumento forma um corpo feminino.

Em letras bem demarcadas, a Censura se fazia notar: “Rigorosamente proibido para menor de 18 anos”. Ademais, bem como se deu com os outros discos, a contracapa indicava que o *O Pequeno Notável* era “destinado exclusivamente a venda, sendo expressamente proibida sua reprodução e execução pública, bem como sua radiofusão e teledifusão, sob pena de infração à legislação em vigor”.

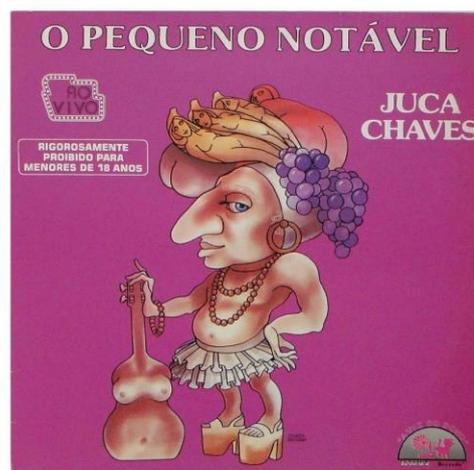


Figura 10: Capa do LP O Pequeno Notável, 1979.

A peça é a primeira lançada pelo selo Sdruws, a marca criada pelo próprio Juca Chaves que, naquele momento serviria para trazer maior segurança ao humorista no mercado fonográfico, poderia enfim lançar suas produções sem ter que passar pelo crivo de um diretor de gravadora. Ainda que a autonomia fosse limitada, haja vista que o LP era também fruto de um acordo com a Warner, possivelmente para utilização de estúdios e distribuição. No material, Chaves explica a origem do selo: “Nasce, portanto, uma nova etiqueta porno-fonográfica para o mercado mundial, a SDRUWS RECORDS, a primeira realmente socialista: o empregado rouba o patrão e vice-versa” (CHAVES, 1979). Essa piada tornou-se o slogan selo e sugeria que finalmente Juca estava livre dos abusos cometidos pelos chefes de gravadoras. No conteúdo, Chaves tentava estabelecer uma narrativa linear de sua história, repleta de exageros, adaptações e demais efeitos cômicos. O caráter autobiográfico juntava-se mais uma vez ao conteúdo imoral. Como vemos na piada a seguir:

Aos quatorze anos, vovó me levou para conhecer o jardim zoológico, cheguei no momento em que a leoa estava dando pro leão. Vovó ficou tão sem jeito e disse: “É que o leão machucou a patinha e a leoa tá ajudando ele andar”, eu disse “É, bem que o vovô dizia, quem ajuda os outros sempre toma no cu!” (risadas) (CHAVES, 1979).

Para além da obscenidade, chama a atenção no disco a retomada da dimensão política. Como é sabido, tendo o LP sido lançado no final da década de 1970, esse reencontro coincide com a longa transição política da abertura iniciada com o general Geisel na Ditadura Militar. É assim que, a partir dos dez minutos de gravação, Juca Chaves explica ao público que apresentará algumas de suas sátiras políticas:

Uso então agora uma invenção idiota francesa, chamada *pouporri*, para impressionar as plateias dos sábados que é sempre diferente das plateias das sextas, dos domingos (...) Para essa comportada plateia o *pouporri* que serve pra um artista sem repertório como eu juntar a bagulhada toda que tem no passado e empurrar pro público, que tem que aguentar mesmo, afinal, pagou pra isso. Sutilmente peguei as melhores sátiras que eu tenho desde 1960 até agora que satirizavam desde o presidente de 60 até o atual...Num total de 36 sátiras (risos). Claro que pra cantá-las eu faço um exame prévio de censura lá em Brasília, o que é normal no teatro. Lhes canto então as seis que sobraram (risadas) no *pouporri* (CHAVES, 1979).

Esse prólogo demonstra a incorporação do viés autobiográfico também sob o destaque do âmbito político, estando profundamente vinculado à trajetória profissional do artista. Em cada linha da prosa, bem como na entonação sarcástica, verificamos a provocação à Ditadura Militar, sobretudo em relação à Censura. Como se vê, ao registrar que se tratavam de 36 sátiras dedicadas aos presidentes da república de 1960 até aquele momento, Chaves utilizava o recurso do exagero (o número está muito acima da quantidade de presidentes que governaram o país no período) para zombar da instabilidade política que desde então se tornou habitual no Brasil de golpes, renúncias e ditadura. O escárnio está presente também na colocação de que a Censura teria liberado um número ínfimo de trabalhos do repertório do artista carioca. Entre as canções incorporadas ao *pouporri* interpretado no disco estão *Caixinha*, *Obrigado!*, *Brasil Já Vai à Guerra* e *Contrabando de Café*. Três peças basilares do extenso conjunto de músicas censuradas do artista. Assim como se dava com as canções líricas e obscenas, essas também foram mescladas a piadas em versões reduzidas. Na apresentação de *Brasil Já Vai à Guerra*, por exemplo:

(Cantando) *Brasil Já Vai à Guerra* comprou um porta-aviões... (Falando) O Brasil compra seu porta-aviões em 1960, essa atitude foi logo imitada pelo Paraguai, que é um país cuja a única coisa que vai pra frente é o atraso (risos). Até um almirante entrou correndo na sala do presidente e disse, “Seu presidente! Seu presidente! Estourou uma revolução na Marinha!”, disse ele, “Na proa ou na popa?” (risadas) – (Cantando) *Brasil Já Vai à Guerra* comprou porta-aviões, um viva pra Inglaterra de 82 bilhões, háhá, mas que ladrões... (Falando) Os ingleses! (risadas) (CHAVES, 1979).

Além da piada que tematiza a debilidade do desenvolvimento nacional do Paraguai na época, temos o texto que, através da palavra “popa”, parte traseira de um navio, evoca o duplo sentido obsceno referente a “popa” de uma pessoa, ou seja, às regiões glúteas do corpo humano. Quando Chaves retoma a canção, vê a necessidade de reforçar que o adjetivo “ladrões” não era empregado para o Estado, e sim para os ingleses que venderam o porta-aviões defasado por um enorme montante. O público, por sinal, vai à derrisão quando percebe, através da entonação sarcástica do humorista, que a advertência de Chaves é também uma provocação ao governo brasileiro e à Censura. Ou seja, como o alvo da crítica era a Inglaterra, não havia motivos para

censura.

Na performance de *Contrabando de Café* também ocorreu semelhante procedimento. A própria introdução efetivada por Chaves apresentava em tom jocoso os motivos da composição: “Música inspirada no comércio vigente de 60 e seus beneficiários” (CHAVES, 1962b). No meio da canção, o humorista insere outra piada:

(Cantando) Vamos fazer contrabando, contrabando de café, vou montar um novo bando, vou mostrar como é que é. Basta ser homem de idade do ex-distrito federal, frequentar a sociedade e a coluna social. (Falando) Tinha tanto ladrão no governo que o Ademar de Barros era chamado de trombadinha (muitas risadas)... Tinha! (CHAVES, 1979).

A reação catártica da plateia com a piada sobre Ademar de Barros demonstrou o respaldo que a fama de corrupto do ex-prefeito alcançava na cidade de São Paulo, lugar onde o show de Juca Chaves foi gravado. Já a enunciação da palavra “tinha” após a reposta do público demonstrava mais uma vez a intenção provocativa do humorista, sendo que, ao dizê-la, a acidez de Chaves trazia para o alvo da piada aquele que era o governo atual do Brasil, que na data do lançamento do disco, já era chefiado pelo general João Batista Figueiredo.

Dando continuidade ao set de piadas, o humorista explicava como realizou a organização das músicas no formato que acabava de apresentar: “Reuni essas sátiras todas no show *Vá Tomar Cajú*, espetáculo que rodou o Brasil aí tanto tempo. Ficou três anos em cartaz (...) No finalzinho da temporada levei o espetáculo para Brasília, onde normalmente eu termino as minhas temporadas (risadas)” (CHAVES, 1979). O humor do comentário advém do papel exercido pela Censura centralizada em Brasília. A interpretação do compositor infere que o show terminava lá porque, após a performance na capital, o espetáculo era interdito.

O show solo, feito em primeira pessoa, sem personagens e sem o recurso da quarta parede, de modo que ator se dirige diretamente ao público, não necessitando da ilusão como meandro, esteve sob o julgo Censura em uma dinâmica particular. Todas as propriedades que o constituíam enquanto gênero do discurso específico também impingiram minúcias ao fazer censório. Tratava-se de um formato em que o locutor dirigia-se diretamente ao público e prosseguia no tempo de sua compreensão responsiva ativa (BAKHTIN, 1997), o que significava a extensão de pausas enunciativas durante risadas prolongadas ou aplausos enfáticos, aceleração de piadas que não funcionavam, entre outros. Um exame de censura nessas proporções se tornava ainda mais penoso, segundo relatam alguns do que construíram o gênero humorístico no Brasil, como Chico Anysio.

Era terrível, nada mais desagradável, mas o jeito que eu achei foi: ir pessoalmente a Brasília com o texto do show. O diretor da censura reunia oito censores no auditório e eu lia as partes ainda não decoradas e representava as que já sabia de cor para aquela platéia formada por oito pessoas. Oito censores que não riam de nada, apenas me olhavam, de braços cruzados. O que eu queria era que eles, quando fossem ler o texto, já soubessem como cada coisa seria dita, com que intensidade e de que modo aquela palavra seria pronunciada (ANYLIO, 1998, p. 155).

A fala de Chico Anylio explicita algumas dessas dificuldades, além de indicar o modo como se organizava a Censura a nível nacional. Através do relato do humorista vemos como as idiosincrasias do show solo teriam exigido algumas ações dos humoristas para burlar o controle. Para Anylio, as idas a Brasília foram importantes na redução da quantidade de piadas censuradas:

Não é todo mundo que sabe *ler* um texto cômico. Cada frase é dita de um modo. O modo como é falado tem grande importância. Fazer este trabalho cruel evitou que muita coisa fosse cortada nos meus shows. No tempo *brabo* do fechamento da censura, eu fui o menos cortado e atribuo esta parcimônia nos cortes às minhas idas até Brasília. Foi um tempo ruim e difícil aquele. Apesar de a censura ser nacional, o show tinha que ser feito, em cada cidade, para os censores locais. Tive muitos aborrecimentos, mas o Dr. Rogério, de Brasília, deu uma ordem geral aos censores do país eliminando esta obrigação. O que fora permitido pela Censura Federal, era permitido em todo o território brasileiro e deixava de ser obrigatório, sequer *necessário*, o tal ensaio para a censura, coisa ainda pior do que o que eu fazia para os oito de Brasília (ANYLIO, 1998, p. 55).

A dinâmica a que Anylio se refere está relacionada aos processos de centralização e descentralização da Censura no Brasil durante a Ditadura Militar. Vale lembrar que, a partir de 1967, o exame prévio regional perdeu força, tendo em vista a concentração do poder censório na capital federativa. É curioso ver a importância atribuída por Anylio às visitas à Brasília na minoração de seus vetos. No disco de 1975, Anylio cantarola uma canção que zombava da Censura Federal:

Segura essa piada
Que ela é sem censurada
É hora de acabar com a nossa *desventura*
Eu conto a verdade, pois quem jura, jura
Se a vida fere uma piada cura (ANYLIO, 1975)

A palavra *desventura* contribui para a construção da crítica velada à Ditadura. Por terem o mesmo número de sílabas, além de serem palavras que rimam, fica evidente a estratégia discursiva. Ainda que o incômodo menor na Censura possa ser resultado, na verdade, da escolha de temas menos perigosos, é fato que, como visto acima, na obra de show solo de Anylio até mesmo os conteúdos obscenos ou políticos (mais raros) são colocados de forma

moderada, com certa polidez¹⁰² se comparado a artistas como Costinha¹⁰³ e Dercy Gonçalves¹⁰⁴, conforme já foi dito. É o que acontece igualmente com Ary Toledo, iniciado pelo Teatro de Arena, que alcançou sucesso no programa Fino da Bossa ao interpretar *O Pau de Arara* (conhecida também como *O Comedor de Gillete*) de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. A gravação ao vivo fez muito sucesso e conta com as risadas de Elis Regina, apresentadora do programa, ao fundo (TOLEDO, 1965).

O caso de Toledo, que já nos anos 1960 desenvolvia apresentações de show solo de humor (escritos e dirigidos por Augusto Boal), bem como Juca Chaves, é também emblemático pela força que a sátira musical continha: de uma letra dramática, que elucida a saga do retirante nordestino a se alimentar de lâminas de barbear no sudeste para sobreviver, o músico e humorista construiu uma interpretação em que o sentido é guiado a partir da comicidade, por um vocal manso, ingênuo, que insufla o risível em detrimento do dramático. Na obra do humorista, a sátira também é parte constitutiva do show solo de humor. Apesar de não haver gravações, o espetáculo *A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo* é possivelmente mais um caso de show solo de humor, haja vista as publicações da imprensa que o definiam como *one man show* com músicas, histórias e piadas. Toledo está entre os comediantes de show solo que mais sofreram com a Censura, tendo músicas e shows proibidos desde o início da Ditadura, como vemos na notícia do Jornal O Poti, de 1967:

Com as composições de Juca Chaves ganhando a maioria das proibições, e relacionando ainda músicas de Davi Nasser, Ari Toledo, Ari Barroso e Vinícius de Moraes, o Serviço de Censura da Polícia Federal (...) enviou a todas emissoras de rádio e difusoras do Estado, uma relação recebida de Brasília, de 200 composições musicais proibidas pela censura federal em todo o país. Entre elas, destacam-se “Minha Liberdade”, de Ari Toledo, “A Dita Dura”, de Paulinho Rolim, “Pinguiceiro”, “Caixinha Obrigado”, “Contrabando de Café” e “Banho de Cachaça”, todas as 4 de Juca Chaves – que mais uma vez vence como o compositor mais proibido do Brasil (200 COMPOSIÇÕES..., 1967).

¹⁰² Houve casos, entretanto, de processos censórios movidos contra humoristas adeptos do show solo que não tinham o hábito de pautar temas políticos ou obscenos, é o caso de Ronald Golias, que teve mais de 50% de um show censurado (GOLIAS..., 1971, p. 6).

¹⁰³ *O Peru da Festa* é o nome da trilogia de LP's lançada por Costinha na década de 1980. Todos os materiais apresentam gravações de espetáculos solo dirigidos por Maurício Sherman e lançados em disco pela CID (Companhia Industrial de Discos). O humor obsceno de anedotas dá a linha de grande parte do conteúdo: “A classificação indicativa impedia a venda para menores de 21 anos e a reprodução em lugares públicos”.

¹⁰⁴ O disco *Dercy Espetacular* traz o registro de uma apresentação individual de Dercy Gonçalves, dirigida por Maurício Sherman, no que parece ser um formato similar ao do trabalho desenvolvido por outros humoristas. O disco, de 1987, possui piadas obscenas, palavrões e um pouco da história da própria Dercy. Na capa há a marca restritiva “proibida a execução pública e a venda a menores de 21 anos”. A chamada do LP utilizava a proibição federal para fazer publicidade: “Tome um banho de risos com o disco proibido de Dercy Gonçalves” (GONÇALVES, 1983).

Além das proibições de Toledo, o trecho acima explicita também a nova censura sofrida por músicas de Chaves já proibidas no passado. Ou seja, a estrutura censória ditatorial reiterou que as canções não respeitavam a ordem pública. Chaves é apontado também como “o compositor mais proibido” do país na ocasião. No entanto, não foram apenas as músicas que tiveram problemas com o aparato censório, o primeiro espetáculo de humor solo de Juca Chaves também enfrentou problemas. Em 1968 o *Menestrel Maldito* recebeu represálias do chefe da Censura pois, segundo consta, nos palcos Chaves apresentava um espetáculo diferente daquele interpretado em ensaio aos censores (MENESTREL..., 1968). No entanto, apesar de todo o prejuízo causado por mais de uma década de ações censórias, Chaves não defendia o fim do órgão de saneamento das diversões públicas. Nos anos 1970, ao contrário da postura combativa expressa, sobretudo na década anterior quando ridicularizava censores e criticava a incompetência do órgão de controle social, o compositor chegou a elogiar os avanços que, segundo ele, vinham sendo verificados na instituição. Em entrevista ao paulistano Diário da Noite, Chaves demonstrou este entendimento.

A censura brasileira evoluiu muito. Há pouco tempo, os censores eram retraídos, hoje você pode conversar com os censores e até mesmo com o presidente”. Juca Chaves tem boas razões para acreditar nessa evolução. No último show que deu em Brasília o Presidente da República estava presente: “No show há uma piada referente ao presidente Médici, eu a contei, só que o pessoal só riu depois do presidente. Aliás, eu contava com a risada do presidente para dar continuidade ao show (MÚSICA..., 1973).

O discurso de complacência à Censura está envolto por matizes diversas. Há desde a possibilidade de se tratar de uma percepção concreta do humorista até a chance de que a postura fosse a alternativa mais viável encontrada por Chaves para negociar com o patrulhamento exercido pelo Estado contra as atividades artísticas. Somos levados a acreditar na junção de ambas suposições, haja vista que, apesar da fala, a censura de músicas como *Demolição* ocorreu nesse período. Todavia, conforme apontado por Garcia (2008, p. 21), o teatro pôde funcionar com um pouco mais de tranquilidade a partir processos de descentralização do aparato censório, depois de 1975. Nesse ano, Chaves novamente avaliou como positiva as distensões ocorridas em consonância à abertura política e, ao contrário de Anysio, esboçou preferência pela censura regional, pois entendia que, como cada estado tinha as suas especificidades, era mais eficaz que as regiões tivessem autonomia para julgar os temas abordados em espetáculos.

Está havendo uma abertura muito grande talvez porque o conceito de moral esteja mudando. Dentro do possível, tenho conseguido trabalhar com tranquilidade e só tive

problemas recentemente na Bahia. Lá realmente a censura é terrível (...) Na verdade, é válida a aplicação da censura estadual, independente da federal. O Brasil tem regiões muito distintas e em cada localidade o povo reage de forma diferente (JUCA..., 1975, p. 10).

Antes do Golpe de 1964 e da centralização pela qual passaram os órgãos de controle, a Censura regional era preferida também por outros setores do meio teatral, que viam no censor local um agente mais suscetível ao diálogo (GARCIA, 2008, p. 40). A modificação no conceito de moral a que Chaves se referia dizia respeito à liberação de piadas e palavras obscenas que, para o humorista, estavam aos poucos gerando menos impasses no circuito artístico-cultural.

Outro elemento importante dessa fase da carreira do compositor é a relação mantida em relação aos presidentes militares. Ainda que seja perceptível nas fontes um Juca Chaves cada vez mais afastado de setores da esquerda durante a década de 1970¹⁰⁵, as relações constituídas por ele com os ditadores brasileiros parecem também cumprir uma função de preservação da própria carreira. Não à toa houve momentos em que Chaves se afirmava “menestrel da corte”, ou seja, que mesmo atacando o rei, era também seu amigo¹⁰⁶. Essa noção é identificada em uma das piadas presentes no disco *O Pequeno Notável*.

Logo após a saída do espetáculo fui recebido à porta do Palácio da Alvorada, o ex-presidente Médici, meu amigo, junto com o ministro Reis Veloso, ministro Jarbas Passarinho, senador Petrônio Portella, ministro Andreazza. Eles todos iam visitar a inauguração da creche do ministro Jarbas Passarinho. No portão da creche, tinha lá um garotinhos todos de bandeirinha brasileira na mão, faixas, “Ninguém segura esse Brasil”, “Ame ou Deixe-o”, hehe, são crianças (muitas risadas). O presidente ficou empolgado e falou, “o que você quer ser quando crescer, garoto?”, “ô, seu presidente, eu queria ser cantor, ídolo de uma juventude para conquistar essas mulheres todas do Brasil”. E você, garoto? Ô, seu presidente, eu queria ser um comentarista esportivo, para dizer coisas inteligentes e sábias na televisão” (risadas). E você, menino? Ô, seu presidente, eu queria ser... O presidente da República! (Silêncio) Quer, né?! Segurança: olho nele! (muitas risadas) (CHAVES, 1979).

O gracejo tinha como alvo direto o ditador que comandou a gestão mais truculenta do regime militar. Durante o governo Médici, houve o avanço sistemático das perseguições, torturas e assassinatos de opositores da Ditadura. Ao declarar-se amigo do chefe de Estado, Chaves parece indicar que nada do que diria a seguir poderia ser encarado como uma ofensa à figura do presidente em si, já que se tratava de alguém benquisto pelo compositor carioca¹⁰⁷. A

¹⁰⁵ No disco *O Pequeno Notável* constam inclusive piadas com o comunismo e a Revolução dos Cravos.

¹⁰⁶ No ano de 1968, quando acentuava-se a Censura do teatro, Chaves tentou suavizar as críticas de seu trabalho: “Em Minas Gerais, a censura simplesmente afirma que o espetáculo de Juca Chaves pode ser cortado à hora em que isto se fizer necessário (...) Juca, à moda mineira, revida dizendo que é da corte, fala mal do rei, “mas poucos sabem que o rei é nosso amigo” (A CENSURA..., 1968).

¹⁰⁷ Outra piada usada contra o general, segundo o humorista, era a seguinte: “Sabe como se mede um burro? Médici, dos pés à cabeça” (CHAVES, 1993, p. 53).

premissa dava aval para que o enunciado zombasse dos slogans do governo militar, nos quais imperava sentido ufanista e excessivo, e do caráter autoritário do próprio ditador que não se mostrava flexível nem ao interesse ingênuo de uma criança postulante à presidente da república. Outro presidente com quem Juca Chaves manteve relações, segundo seu relato, foi Costa e Silva. O humorista conta que conheceu o general em uma festa na embaixada de Roma, em 1966, quando Chaves ainda vivia no país.

Eu estava acompanhado de Claudia Cardinale (estava bem de companhia?), estreia do filme *Una rosa per tutti*, que eu havia musicado. O presidente ficou encantado, não sei se pela Claudia ou pelo meu nariz. Só sei que ficamos num bate-papo por hora e meia, jogando conversa fora. Pediu-me que lhe contasse as últimas a seu respeito, já que as músicas ele havia escutado. Isso o divertia, confessou-me.

Formada a tradicional rodinha dos papagaios de pirata, arrisquei a primeira:

O General Costa e Silva despede-se de um general americano: -Boa noite, general! Responde o *yankee* – Boa noite, sargento. Sargento, não argumenta o brasileiro – Sou tão general quanto o senhor! Diz o americano: - É o câmbio. O presidente riu e, logicamente, todos também. (No meu próximo espetáculo, vou contratar um presidente para se sentar na primeira fila.) (CHAVES, 1993, p. 51).

O general Arthur Costa e Silva foi alvo constante de piadas no Brasil em decorrência da imagem de ignorante que conquistou. Segundo insinua Juca Chaves, algumas dessas piadas foram contadas em uma de suas apresentações. Nenhuma, entretanto, foi encontrada nos discos gravados pelo humorista na década de 1970¹⁰⁸.

A trajetória de Juca Chaves carece ainda de outros estudos, bem como a carreira dos humoristas que desbravaram os palcos brasileiros em espetáculos individuais. Na última parte deste trabalho, vimos como o percurso de Chaves esteve pleno de relações complexas e ambíguas que marcaram a carreira do artista durante a Ditadura Militar. Nem todas essas relações puderam ser aqui exploradas, haja vista o recorte e temáticas traçados. Há, por exemplo, nos discos de show solo de Chaves uma grande quantidade de piadas e canções que enfocam a imagem feminina, a mulher, ora como musa ideal, inspiradora, ora como traidora, sempre pronta a enganar o homem. Os materiais são aptos a suscitar discussões nas relações entre gênero e humor, sexualidade e humor, ante o quadro cultural e político de 1970 e 1980. Tanto através da visão masculina em discos de Juca Chaves, Chico Anysio e outros, quanto na visão feminina de Dercy Gonçalves. Espero que mais pesquisadores e pesquisadoras em algum

¹⁰⁸ Há, porém, um poema crítico dedicado ao militar num dos livros escritos pelo compositor carioca posteriormente: “Bom dia, seu Arthur, bom dia/ Nosso Brasil, hein, que tal? Pro senhor vai bem/ pro senador também/ pro nosso Brazilzinho é que vai mal/ Bom dia, seu Arthur, bom dia/ Tudo sobe na nação/ Sobe a gasolina/Sobe a saia da menina/ só não sobe avião do Porta Avião/ Por que não? Por que não?” (CHAVES, 1993, p. 52).

momento também se interessem por tais fontes fonográficas, que ainda têm muito a dizer sobre o humor brasileiro de modo geral.

Ao longo desta última parte, vimos que a inserção de Juca Chaves no meio artístico durante a Ditadura Militar aconteceu: através da produção de novas sátiras; através da releitura/ressignificação de sátiras antigas; e através do desenvolvimento de um formato cênico que comportou a linguagem musical e o discurso humorístico. Optamos por não ir a fundo na inserção de Chaves em programas de TV, mas cabe reiterar aqui que ela aconteceu e o humorista chegou a comandar programas no emergente veículo¹⁰⁹. Contudo, as restrições em razão das temáticas abordadas em sua obra e do próprio comportamento do artista continuaram dificultando o acesso às grandes emissoras da época¹¹⁰.

Identificamos na carreira de Chaves a mudança de postura em relação à Censura, a ponto de Chaves declarar que ela havia “avançado”. A posição era destoante dos conflitos enfrentados pelo compositor no governo de Juscelino Kubitschek, nas tensões após a renúncia de Jânio Quadros, nos conflitos sob a vigência do parlamentarismo e no curto governo presidencialista de João Goulart. Se, entre 1967 e 1968, Chaves envolveu-se em movimentos políticos como a Greve dos Artistas Contra a Censura, a luta dos músicos por maior apoio do poder público e a campanha contra a Lei de Imprensa, a partir da década de 1970 o humorista adotou um discurso público mais brando sobre a vigência censória, ainda que os processos não tivessem deixado de ocorrer, como no caso da música *Demolição*.

Na década de 1980, no entanto, Chaves voltou a ser censurado por músicas como *Cavalinho Sem Medo*, *Beijo com Beijo* - que ele foi obrigado a mudar o nome para *Rimas Sádicas*, e *Rosa*. Com base em Miliandre Garcia (2008), vimos que o início dessa década representou um novo período de recrudescimento das atividades censórias, sob a gestão de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça e Solange Maria Teixeira Hernandez na direção da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). As censuras de Chaves a que nos referimos tinham explicitamente um cunho moral e fizeram parte desse processo de retomada da rigidez do órgão de controle. No caso de *Rimas Sádicas*, música dedicada à Yara, sua esposa, a medida restritiva foi estabelecida apesar do parecer favorável do Conselho Superior de Censura (CSC) - órgão criado para mediar o desmantelamento da estrutura censória no

¹⁰⁹ Em 1969 esteve a frente do programa Caviar e Mulheres, na TV Rio.

¹¹⁰ Em entrevista, Chaves relatava: “Fazer televisão profissionalmente é ter que sujeitar-se a seus caprichos. Recusei participar de alguns programas porque teria que apresentar em quadros que não me agradavam.” (MÚSICA..., 1973).

período de abertura e atenuar os vetos -, ao mandato de segurança impetrado por Juca Chaves. O Conselho Superior de Censura (CSC) havia liberado a música após o compositor realizar a modificação da letra, que possuía, entre outras, a palavra “tesão”¹¹¹. O Ministério da Justiça, contudo, interpôs recurso contra a liberação e o caso foi ao Tribunal Federal de Recursos, que acatou a posição contrária ao artista e a música foi censurada por ser entendida como “uma agressão total ao pudor público”¹¹².

Apesar de todo o enfrentamento evidenciado na carreira do humorista, é preciso destacar que Juca Chaves é também um artista que se projeta, na medida do possível, dentro do cenário artístico *mainstream* - ainda que de modo crítico em muitos momentos. Não à toa exibia carros luxuosos e exaltava pratos franceses, sobretudo a partir da volta do exílio. Assim, é notória a mudança do artista que no início da vida artística profissional se promoveu com um coquetel no Viaduto do Chá e cantava o choro:

Ultimamente o meu viver tem sido escuro
O vil metal fez de meu bolso um inimigo
O meu sapato é uma manchete, só tem furo
E ando mais duro que o filé que mal mastigo
(CHAVES, 1960)

Ou até mesmo o samba:

Simpático, romântico, solteiro
Autodidata, poeta, socialista
Da classe 38 reservista
De outubro, 22, Rio de Janeiro

Com a bossa de qualquer bom brasileiro
Possuo o sangue quente de um artista
Sou milionário em senso de humorista
Mas juro que estou duro e sem dinheiro

¹¹¹ O pesquisador Lucas Borges de Carvalho (2015, p. 51) faz uma detalhada análise do caso em sua tese doutorado. Nela está transcrita a letra da música: “depressa abre esta porta/ com teu cheiro de lua/ quero-te nua/ neste abraço louco/ meu corpo dar-te em troco/ compor sem mais receios/ um hino pros teus seios, pouco a pouco/ [...] procuro-te encontrada/ pois vim driblando os astros/ deixando os rastros de um tesão sem pejo/ deitar o meu desejo/ nas tuas curvas mágicas/ com rimas sádicas/ rimas beijo com beijo/ tesão ou tara [...]”. Carvalho destaca que “em outra versão da música, a frase “nas tuas curvas mágicas” foi substituída pelo verso “na alcova de tuas nádegas”.

¹¹² O ministro do Tribunal Regional Federal (TFR), José Cândido, relator da ação, assinalou sobretudo a ameaça que a música representava se veiculada nos meios de comunicação de massa: “não seria tolerável, por mais livre que fosse a nossa compreensão, que a censura permitisse a violação dos princípios da moral pública que preservam a ordem e a boa convivência social. [...] a agressão total ao pudor público, no que ele representa de decência média da sociedade e dos bons costumes, não pode ser aceita. Há de se compreender que o Rádio e a Televisão se transformaram nos mais eficientes veículos de comunicação social, pela liberdade com que ingressam nos lares e nos ambientes mais fechados. Por isso, sobre eles deve recair a maior parcela de vigilância do censor” (BRASIL, TFR, 1981, p. 125-126). O único voto contrário à censura partiu do ministro Américo que entendia como pertinente a alegação do humorista de que músicas com o mesmo teor erótico de Rita Lee, Roberto Carlos e Chico Buarque, não haviam sido proibidas (CARVALHO, 2015).

(CHAVES, 1960a)¹¹³

O Juca Chaves da década de 1970 não é mais “duro e sem dinheiro”, tampouco socialista¹¹⁴, é um artista que, sobretudo através dos shows solo, conseguiu estabilidade financeira e teve efetivo envolvimento com movimentações políticas coletivas no final da década de 1960. Não obstante, as continuadas penalidades impostas a Chaves no decorrer do regime militar, bem como as marcações de classificação indicativa em shows e capas de discos, denotavam que as produções do humorista e compositor durante a vigência da Censura institucional seguiram representando um fazer artístico pautado no dissenso que explorava as deficiências do regime político em voga e os tabus morais. As linguagens sociais ativas pelas quais o artista se debruçou estavam calcadas especialmente na obscenidade, em um período de vigilância sistemática em prol da moral conservadora, e em temáticas políticas, perceptíveis quando investia em piadas com ditadores e nuances do regime de exceção. Elas, as linguagens, fizeram de parte da obra de Chaves uma adversária permanente do *status quo* político e cultural da época e marcaram a sua história dentro da música e do humor nacionais.

¹¹³ Trata-se da letra de *Auto-Retrato* que assim prossegue: “Há quem me julgue um poeta irreverente/Mentira é reação da burguesia/ Que não vive e vegeta falsamente/ Num mundo de doente hipocrisia”.

¹¹⁴ Nessa época Juca Chaves cantava não ser “de esquerda, nem direita” e dizia que era mesmo “contra o centro” e “De conchavos não preciso/ Nem assino manifesto/ Minha arma é meu sorriso/ Meu sorriso meu protesto”, deixando, portanto, de reivindicar explicitamente um lugar no espectro político como fizera no passado (CHAVES, 1983, p. 26).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o fim da Ditadura Militar, as entrevistas e depoimentos de Juca Chaves foram marcados por um evidente ressentimento, sobretudo em relação aos meios de comunicação e à esquerda. Em imagens disponíveis em plataformas de vídeos, livros publicados e até mesmo em algumas das gravações de disco após 1980, Chaves alega reiteradamente sofrer um prolongado boicote das emissoras de TV e, portanto, não estaria em uma “geladeira” como outros artistas que não conseguem trabalhos na televisão, e sim numa “Sibéria”, uma geladeira imposta desde “o início de carreira” (JUCA..., 2013). Não obstante, em diversas ocasiões, Juca Chaves condena a supervalorização midiática e acadêmica de artistas da Música Popular Brasileira reconhecidos pelo enfrentamento à Ditadura Militar, a exemplo de Chico Buarque. A nesga fica explícita já nos anos 2000 quando, numa conturbada edição do programa Entrevista Record que tinha como tema A Ditadura Militar e a Cultura Brasileira, Juca Chaves expressa insatisfação com as reverências feitas à obra política de Buarque, chegando ao ponto de interromper a reprodução da música Cálice para tocar a canção *Protesto*, de sua autoria e que, segundo o já velho cancionista, teria realizado uma crítica direta às imposições políticas e midiáticas do regime, ao contrário da letra do cantor de *Apesar de Você*, que fazia denúncias nas entrelinhas (CHAVES, 2009).

De forma autocentrada, Juca Chaves clamava indignado por mais reconhecimento público a artistas que, como ele, sofreram nas décadas de 1960 e 1970, mas não tiveram semelhante reconhecimento. Nessa mesma entrevista, contudo, o artista faz severas críticas às experiências comunistas de Cuba, União Soviética e até Portugal, onde lembra ter feito sucesso entre a oposição ao regime salazarista. Chega em alguns momentos a amenizar a truculência da Ditadura Militar do Brasil, quando comparada às experiências de exceção de outros países (CHAVES, 2009). Contudo, em 2016, anos após a entrevista, Chaves se tornaria anistiado político em razão dos percalços enfrentados na mesma Ditadura Militar a que se referia¹¹⁵.

Na primeira entrevista dada no programa de Jô Soares, Onze e Meia, na véspera da

¹¹⁵ Assim explica o documento de anistia: “Declarar anistiado político JURANDYR CZACZKES CHAVES (...) e conceder reparação econômica, de caráter indenizatório, em prestação mensal, permanente e continuada, no valor de R\$ 2.000,00 (dois mil reais), com efeitos financeiros retroativos da data do julgamento em 06.12.2016 a 26.03.2007, perfazendo um total retroativo de R\$ 252.000,00 (duzentos e cinquenta e dois mil reais), nos termos do artigo 1º, incisos I e II, da Lei n.º 10.559, de 13 de novembro de 2002. ALEXANDRE DE MORAES. PORTARIA Nº 1.432, DE 27 DE DEZEMBRO DE 2016. Seção 1 do Diário Oficial da União (DOU) de 29 de Dezembro de 2016, p 662” (PÁGINA..., 2016).

eleição de 1989, Juca Chaves expressou desconforto quando o amigo pediu-lhe que contasse do seu tempo de comunista e de sua luta (pela Campanha da Legalidade) contra o Golpe Civil-Militar de 1961. Após assumir rapidamente as experiências políticas, o cantor emenda: “Deixei de ser comunista depois de comprar o meu primeiro Jaguar” (CHAVES, 1989). A afirmação parece uma tentativa de se livrar de qualquer sombra de um passado engajado em movimentos de esquerda, ao contrário do que Soares queria escutar.

Anos mais tarde, após entrevistas elogiando o início de mandato da ex-presidente Dilma Roussef, Chaves demonstrou posterior decepção pelo governo e logo se envolveu com o movimento Fora Dilma, puxado por organizações e indivíduos de uma renovada direita brasileira. *Adeus em Ritmo de Lava-jato* (CHAVES, 2015), a ode à operação deflagrada pelo Ministério Público e pela Polícia Federal, foi até aqui a última canção composta a um Presidente da República. Sua letra e sua presença nos atos de rua também demonstraram um forte antipetismo que vinha sendo gestado desde o governo Lula.

É notável que o jovem Jurandyr Chaves do final da década de 1950, frequentador da Rua Augusta em São Paulo, que nos anos 1960 desenvolveu uma obra ácida abordando grandes desdobramentos políticos e os costumes da alta sociedade, não manteve um contínuo alinhamento com nenhuma corrente política, nem mesmo do campo da esquerda trabalhista da qual foi próximo. A ligação com o nacionalismo popular do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) de Brizola, por exemplo, voltou publicamente arrefecida ao fim do exílio. Ao que parece, não apenas pela ascensão dos militares, mas porque Juca Chaves buscava seu espaço no *mainstream* do cenário artístico e atenuava algumas críticas, por exemplo, à Censura. Isso, contudo, se mostrou em vão, pois logo o menestrel voltaria a figurar entre os vetados pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), estando a sua obra novamente em conflito com o *status quo* amparado pelo conservadorismo militarista.

Como vimos, Juca Chaves foi um compositor de obras opositoras, dentro dos termos de Williams. Nunca se reivindicou pertencente ao estilo que ficaria conhecido como "música de protesto" e somente em raras ocasiões se identificou com a incipiente Bossa Nova, mas operou rupturas, descontinuidades e arrancou fissuras em estruturas que se consolidavam na sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Ao zombar do quadro dominante, hegemônico do ufanismo em pleno regime militar, dos desvios morais da burguesia e de representantes políticos, das contradições de classe, das celeumas da sociedade pública e da sociedade civil, portou-se como um porta-voz do dissenso, do contraditório, do riso honesto e cáustico.

Não foi um revolucionário convicto, tampouco militante assíduo de organizações com

projetos políticos. No decorrer do tempo, usufruiu das benesses do sucesso artístico e fez do seu estilo de vida luxuoso um tema recorrente na sua trajetória, porém sempre com certo grau de sarcasmo, como no slogan que tantas vezes repetiu: “Vá ao show e ajude o Juquinha a comprar o seu caviar”. Conforme lembrado e em consonância ao panorama musical de então, esteve alinhado à defesa da posse de Jango em 1961, quando se juntou à Rede da Legalidade no Rio Grande do Sul. Não obstante, músicas como *Brasil Já foi à Guerra*, *Lembretes*, *Situação*, *Legalidade* e *Dona Maria Tereza* manifestaram explicitamente perspectivas em defesa de um país com melhor distribuição de renda, menos privilégios e maior justiça social.

Ao final, vimos que as velhas e as novas canções/piadas de Juca Chaves foram alvo de processo censório durante todo o regime militar, entretanto, fizemos a opção de fechar o recorte em 1979, data do lançamento do disco *O Pequeno Notável*, terceiro disco solo humorístico de Juca Chaves e o primeiro a ressignificar trabalhos como *Brasil Já Vai à Guerra*.

A pesquisa evidenciou a pertinência que há na investigação do percurso de Juca Chaves para compreender os meandros da Censura no Brasil pós-Estado Novo. Isso se deve ao fato de que, em grande parte de sua carreira, sobretudo durante a vigência da Censura institucional, que mesmo arrefecida o repreendeu reiteradamente, Chaves evocou elementos artísticos e posturas profissionais não convencionais, guiadas pelo risível e pelo dissenso político e moral, que fugiam às normas de órgãos de controle e provocavam fissuras no todo hegemônico, por isso foi censurado. Não obstante, a sua sátira musical contribuiu para o desenvolvimento de outro gênero humorístico, o show solo de humor. Essa linguagem, como vimos, fez muito sucesso na década de 1960 e 1970 a ponto de não ser abalada pela crise do teatro da década de 1970.

A história do compositor, humorista, cantor, poeta Juca Chaves está longe de qualquer binarismo, é um compêndio de múltiplas influências, experiências e incursões de um conjunto de humoristas que ainda tem muito a dizer sobre o século XX no Brasil. Muitos caminhos tomados pelo artista, de polêmicas, músicas cáusticas, seguem dificultando a sua vida profissional, o que ajuda a entender a baixa inserção em grandes emissoras de rádio ou televisão. A música a seguir é a que Chaves cantou de sobreposição à gravação de Cálice, do Chico Buarque, no estúdio do Entrevista Record. A canção foi criada já durante a Ditadura, como explicamos antes, e reúne alguns valores que Juca Chaves apresentou em grande parte do período pesquisado.

Muitos querem que eu não fale
 Que eu não fale, que eu não fale
 Mas fazer com que eu me cale
 Não conseguirão

Nem se vende como escrava
 A palavra, a palavra
 Nem a minha que se entenda
 Não está à venda não.

Que confisquem de um banqueiro
 O dinheiro, o dinheiro
 Mas verdade ninguém há
 De confiscá-la assim

A verdade que ofereço
 Não tem preço, não tem preço
 Pra vendê-la é melhor tê-la
 bem guardada em mim

Muitos querem que eu não fale
 que eu não fale, que eu não fale
 Mas fazer com que eu me cale
 não conseguirão (CHAVES, 1989, p. 54))

Liberdade aqui é um sonho
 Eu suponho, eu suponho
 Se ela existe onde é que eu ponho
 Ponho na prisão
 Liberdade, liberdade
 Soa como um palavrão¹¹⁶.

A liberdade e a palavra, os limites que cada uma tem sobre a outra, especialmente no humor; o modo como regimes políticos e a sociedade lidam com produções satíricas; as ferramentas utilizadas para coibir quem não segue à risca as diretrizes de um governo. Todos esses elementos estão na música e também estão entrecruzados com a trajetória de Juca Chaves (são parte constituinte) e de muitos outros artistas aqui citados, que tem em sua carreira um campo fértil para a historiografia brasileira.

¹¹⁶ A última estrofe consta em algumas apresentações do artista, como no disco *O Incrível Juca Chaves*, mas com o acréscimo dos versos “Liberdade aqui é um sonho/ Eu suponho, eu suponho/ Se ela existe onde é que eu ponho/ Se ela existe onde é que eu ponho/ Num jornal que não disponho/ Da televisão/ É melhor ser boicotado/ Que viver com o cu na mão” (CHAVES, 1983).

FONTES

200 COMPOSIÇÕES musicais proibidas em todo o país. **O Poti**. Natal, 16. jul. 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/031151_02/2951. Acesso em: 05 jul. 2020.

A CENSURA. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 5. mar. 1968. p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/126148. Acesso em: 10 nov. 2020.

A NOVA do Ascendino. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 17. ago. 1961. Na Hora H, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/386030/75211>. Acesso em: 20 out. 2020.

ANYSIO, Chico. **Sou Francisco**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ANYSIO, Chico. **Chico Ao Vivo**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975.

ASSIS, Wagner de. **O Capitão do Riso**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BELCHIOR, Antônio Carlos. Apenas um Rapaz Latino-Americano. In: **Alucinação**. Rio de Janeiro: Philips, 1976.

BOLSA de Valores da Música Popular (mês de junho, 1960). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15. jul. 1960. 2º Caderno, Coluna Esquina Sonora, p. 4.. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/7398. Acesso em: 26 set. 2020.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941**. Código de Processo Penal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3689Compilado.htm. Acesso em: 24 jun. 2020.

BRASIL. **Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946**. Implica na aprovação do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D20493.htm. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRASIL vai à Guerra: Juca Chaves ganha batalha. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 9. mar. 1961a. Caderno 2, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/68217>. Acesso em: 15 mar. 2020.

“BRASIL vai à Guerra” levou Juca Chaves à delegacia: estava munido de mandado de segurança. **Diário da Noite**, São Paulo, 5. abr. 1961b. p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093351/63549>. Acesso em 13 de junho de 2020.

CARDOSO, Elizete. **Canção do amor demais**. Festa. Rio de Janeiro: Columbia, 1958.

CENSURA cortou só 6 músicas de Juca Chaves. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 10. jan. 1963. Geral, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/12039. Acesso em: 6 out. 2020.

CENSURA não entende a peça de Juca Chaves. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 1 out. 1960. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/093092_05/3420. Acesso: 15 maio 2020.

CHAVES, Juca. **A Culpa é do Governo**: A verdadeira história política do país em música. São Paulo: Maltese, 1993.

CHAVES, Juca. A Cúmplice. In: CHAVES, Juca. **Juca bom de câmara**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977.

CHAVES. Auto-Retrato. In. CHAVES, Juca. **As duas faces de Juca Chaves**. São Paulo: RGE, 1960a.

CHAVES, Juca. Brasil já foi à guerra. In: CHAVES, Juca. **As músicas proibidas de Juca Chaves**. São Paulo: Odeon, 1962a.

CHAVES, Juca. **Brasil Já Vai à Guerra/Seguirei Teus Dúbios passos**. São Paulo: RGE, 1961.

CHAVES, Juca. **Caixinha Obrigado/O Tempo Passa**. São Paulo: RGE, 1960b.

CHAVES, Juca. Contrabando de café. In. **As Músicas Proibidas de Juca Chaves**. São Paulo: Odeon, 1962b.

CHAVES, Juca. Dona Maria Tereza. In. **As Músicas Proibidas de Juca Chaves**, São Paulo: Odeon, 1962c.

CHAVES, Juca. Juca Chaves - Ditadura - Entrevista Record Cultura - 4/6. [Entrevista cedida a] Arnaldo Duran. **Youtube**, 2009. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=pch69GsXAmo&ab_channel=vinarecord. Acesso em 30 de agosto de 2020.

CHAVES, Juca. **Eu, Baixo-Retrato**. 1 edição. Rio de Janeiro: Gernasa, 1968.

CHAVES, Juca. **Juca Chaves - Ao Vivo**. Rio de Janeiro, Phillips, 1972.

CHAVES, Juca. Juca Chaves Sem Cortes ou Censura, a falha é nossa... [Entrevista cedida a] Lucas Barreto. **Youtube**, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SMimvi-eg-Q&ab_channel=LucasBarreto. Acesso em 16 de agosto de 2020.

CHAVES, Juca. Jô Onze e Meia: Juca Chaves. [Entrevista cedida a] Jô Soares. **Youtube**, gravado em 1989 (vídeo publicado em 2020). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wtv1QAvM3VY&ab_channel=PedroJanoveseuArquivod eV%C3%Addeos. Acesso em: 17 de set. de 2020.

CHAVES, Juca. Matador de Passarinho - Rogerio Skylab entrevista Juca Chaves. [Entrevista cedida a] Rogerio Skylab. **Youtube**, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ughKu489rOE&ab_channel=RogerioSkylab. Acesso em: 25 set. 2020.

CHAVES, Juca. **Mudança de Destino/ Que saudade**. São Paulo: RGE, 1960c.

CHAVES, Juca. **Ninguém segura este nariz**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1974.

CHAVES, Juca. **O Incrível Juca Chaves**. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

CHAVES, Juca. **O Pequeno Notável**. Rio de Janeiro: Sdruws/ Warner, 1979.

CHAVES, Juca. Pequena marcha para um grande amor. In: CHAVES, Juca. **Pequena marcha para um grande amor/Um sonho a mais**. São Paulo: RGE, 1963.

CHAVES, Juca. **Presidente Bossa Nova/ Tô duro**. São Paulo: RGE, 1960.

CHAVES, Juca. Por Letícia. In: CHAVES, Juca. **Por Letícia/ Violão ao ombro**. São Paulo: RGE, 1961.

CHICO Anísio domina o show. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 1962. Disponível: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/47019>. Acesso em: 10 mar. 2019.

COMPOSITORES não querem nada com a Censura: 50 por cento das músicas são clandestinas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 4. fev. 1961. p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/11236. Acesso em: 29 set. 2020.

DANTAS, Pedro. Caixinha! Obrigado! **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23. set. 1960. Primeira Seção, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/7321. Acesso em: 23 maio 2020.

DISCOLÂNDIA. Revista Radiolândia, Rio de Janeiro, 26 dez. 1959, n. 299, ano VI, p. 39. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/128848/15163>. Acesso em: 20 set. 2020.

ECO, Mister. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 27 nov. 1960. Coluna Movimento, p. 7.

EU não sou cantor... **Revista do Rádio**: a primeira em rádio e televisão, Rio de Janeiro, 1960. n. 563, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/32326>. Acesso em: 27 set. 2020.

E. M. Festival Bossa Nova. **Correio Paulistano**, São Paulo, 11 maio 1960. Cinema. Rádio. TV, Caderno 2, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/1931. Acesso em: 19 set. 2020.

EM UM ANO a Censura vetou duzentas composições: obscenidade e mau-gosto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24. jan. 1963. Geral, p. 7.

ENCANTADO. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, 1961. n. 348, p. 55. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/128848/17912>. Acesso em: 12 out. 2020.

ESTREOU ontem, com sucesso, a revista de Max Nunes e Silvino Neto “A borracha é nossa”, no Carlos Gomes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1949. Teatro - Ronda. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/47917. Acesso em: 13 set. 2019.

FALCÃO. Quem é Ascendino. **A Noite**, Rio de Janeiro, 9 nov. 1961. Espelho D’a Noite, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_06/3680. Acesso em: 15 jul. 2020.

FIDELIS, Zé. **Zé Fidelis (O Lusitano) com suas paródias**. Rio de Janeiro: Continental, 1958.

GILBERTO, João. **Chega de saudade**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959.

GOLIAS: o bom humor proibido. **Diário da Noite**, São Paulo, 12. mar. 1971. Caderno 2, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_05/12327. Acesso em: 2 nov. 2020.

GONÇALVES, Dercy. **Dercy Espetacular**. Rio de Janeiro: CID, 1983.

HORÁRIOS da Televisão. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 1960, n. 585. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/144428/33805>. Acesso em: 30 set. 2020.

JUCA cantou Caixinha para o juiz. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1960a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/4269. Acesso em: 15 maio 2020.

JUCA Chaves às voltas com a Justiça. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 6. jul. 1961a. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/69892>. Acesso em: 23 mar. de 2020.

JUCA Chaves: “Caixinha poderia ser liberada”. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 5. out. 1960b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/3464. Acesso em: 20 jul. 2020.

JUCA Chaves disposto a tudo para liberar a Caixinha. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 17 set. 1960c. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/386030/61773>. Acesso em 15 de abril de 2020.

JUCA Chaves e a música proibida: “Só os medíocres são atingidos”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 29 jul. 1960d. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/386030/61233>. Acesso em: 15 mar. 2020.

JUCA Chaves na Delegacia: censura quer proibir a execução da música. **Correio Paulistano**, São Paulo, 5. abr. 1961b. Caderno 1, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/6772. Acesso em: 18 jul. 2020.

JUCA Chaves não se espanta com a proibição de suas “músicas proibidas” no Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9. jan. 1963a. Caderno 1, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/35655. Acesso em: 7 out. 2020.

JUCA Chaves, o proibido. **Revista Radiolândia**, Rio de Janeiro, 1963b. n. 393, p. 34-37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/128848/20387>. Acesso em: 29 set. 2020.

JUCA Chaves proibido no Rio. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 9. jan. 1963c. p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/386030/86219>. Acesso em: 7 out. 2020.

JUCA Chaves reúne a imprensa do Rio para dizer que censor foi arbitrário: caso Caixinha. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 30 set. 1960e. p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pagfis=7515. Acesso em: 24 mar. 2020.

JUCA Chaves rompe com Vasco Morgado. **O Globo**, Lisboa, 9. jan. 1964. Matutina – Geral, p. 2.

JUCA Chaves: Sangue novo na Chantecler. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29. nov. 1959. Caderno 2, Seção Esquina Sonora. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/112339. Acesso em 26 de setembro de 2020.

JUCA Chaves vai levar porta-aviões à Justiça hoje. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 5. abr. 1961c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/5114. Acesso em: 12 jul. 2020.

JUCA Chaves vai lutar para liberar samba dizendo que foi censurado por inveja. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7. out. 1960f. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/10696. Acesso em: 15 maio 2020.

JUCA Chaves, um homem feliz com ou sem casamento. **A Tribuna**. São Paulo, 13. mai. 1975. p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/71662. Acesso em: 10 nov. 2020.

JUCA voltou mais irreverente e (segundo êle mesmo) mais lindo. **Intervalo**, Rio de Janeiro, 24 set. 1966. n. 193, p. 14-15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/109835/13218>. Acesso em: 24 mar. 2020.

LUPION burla Interpol e foge para a Suíça. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30. mar. 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1961_00074. Acesso em: 15 out. 2020.

LUPIONISTAS armaram-se de tesoura para cortar os cabelos de Juca Chaves. **Última Hora**, Curitiba, 20. nov. 1961. p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/830348/12411>. Acesso em: 15 out. 2020.

MACHADO, Ney. O show de todo dia. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1969. Disponível: http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/74309. Acesso em: 20 set. 2019.

MAIA, Sérgio. Violento libelo contra gravadoras e emissoras de rádio e televisão, Juca Chaves explode e acusa os “gangsters” da música popular. **O Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, n. 261, 1963. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/119601/28438>. Acesso em: 30 set. 2020.

MAPA do analfabetismo no Brasil, MEC-INEP, 2000. Disponível: http://portal.inep.gov.br/informacaodapublicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/6978610. Acesso: 15/08/2020.

MENESTREL vai ser suspenso se mudar texto. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 27, jun. 1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/93221. Acesso em 18 de outubro de 2020.

MOVIMENTO. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30. ago. 1962. **Movimento**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/31835. Acesso em: 15 out. 2020.

MUNIZ, Egas. **Correio Paulistano**. São Paulo, 1 out. 1959. Ribalta. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/50605. Acesso em: 20 jun. 2019.

MUNIZ, Egas. **Correio Paulistano**. São Paulo, 12 ago. 1960. Ribalta. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/3300. Acesso em: 20 jun. 2019.

MÚSICA e muito humor na despedida de Juca Chaves. **Diário da Noite**, São Paulo, 21. mar. 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_05/22626. Acesso em: 10 nov. 2020.

NICODEMUS & CIA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23. jan. 1960a. Esquina Sonora, Para governo do leitor, Caderno 2, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/816. Acesso em: 28 set. 2020.

NICODEMUS & CIA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10. abr. 1960b. Esquina Sonora, Para governo do leitor, Caderno 2, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/3729. Acesso em: 28 set. 2020.

NICODEMUS & CIA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8. mai. 1960c. Esquina Sonora, Discos Mais Vendidos, Caderno 2, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/4822. Acesso em: 29 set. 2020.

NICODEMUS e CIA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22. maio 1960d. Esquina Sonora, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/5345. Acesso em: 19 set. 2020.

NICODEMUS & CIA. Juca deu sorte. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26. mai. 1960e. Caderno 2, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/5499. Acesso em: 15 ago. 2020.

NUMERADAS. Última Hora, Rio de Janeiro, 12. Dez. 1960. Numeradas. Caderno 2, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/62751>. Acesso em: 30 set. 2020.

O BRASIL já vai à guerra: Juca Chaves enfrenta polícia paulista. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 7 abr. 1961. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=386030&pagfis=73628>. Acesso em: 24 abr. 2020.

OS MELHORES amigos de Manga não acreditam que suicídio de Cidinha foi uma farsa. **Intervalo**, São Paulo, 1970. n. 413, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/109835/per109835_1970_00413.pdf. Acesso em: 23 abr. 2020.

OUTRA do Fausto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15. jul. 1960. Coluna Esquina Sonora. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/7398. Acesso em: 26 set. 2020.

PINHEIRO, Alves. Juca Chaves foi mesmo um sucesso. **O Globo**, Lisboa, 5. dez. 1963. Coluna Lisboa todos os dias, Geral, p. 8.

PIZZO, Esnider. Para Vasconcelos, a vida é boa se vale uma piada. Ele prefere contá-la no teatro. “Eu nasci no Acre, mas meu destino é a lua”. **Intervalo 2000**, Rio de Janeiro, out. 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/109835/27826>. Acesso em: 13 set. 2019.

PEÇANHA, Oziel. O menino irreverente. **Correio de Manhã**, Rio de Janeiro, 27. set. 1960. Caderno 2, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/10309. Acesso em: 3 out. 2020.

PEREIRA, J. Músicas Proibidas. **Diário da Noite**, São Paulo, 13. jan. 1961. Seção Discos, p. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093351/62777>. Acesso em: 27 abr. 2020.

PESQUISA semanal sôbre venda de discos em São Paulo. **Radiolândia**. Rio de Janeiro, n. 352, 1961.

PONGETTI, Henrique. O perigoso Juca Chaves. **O Globo**. Rio de Janeiro. 30. jun. 1965. Geral, p. 7.

PONTE PRETA, Stanislaw. Morro, mas não me entrego. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 14. out. 1960. p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_04/6110. Acesso em: 20 ago. 2020.

PROGRAMA do canal 9 e Radiolândia firma-se no horário com grande êxito. **Revista Radiolândia**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1960. n. 333, ano VII, p. 22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/128848/16847>. Acesso em: 1 out. 2020.

PROMOTOR pede arquivamento do processo contra Juca Chaves. **O Globo**, São Paulo, 6. jul. 1961.

QUEREM afundar porta-aviões de Juca Chaves. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11. mar. 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/4865. Acesso em: 9 maio 2020.

REVOLUÇÃO na “Bossa Nova” - Juca Chaves: “Vou tornar-me o Rei da Praça”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 26. mai. 1960. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/60529>. Acesso em: 2 out. 2020.

SÃO MAIS de 20 casas de espetáculo totalmente ocupadas, também com shows. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1974. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/146029>. Acesso em: 5 set. 2019.

SACONI, Rose. José Vasconcellos, o homem espetáculo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11, out. 2011. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/jose-vasconcellos-o-homem-espetaculo/>. Acesso: 15 de outubro de 2019.

SERVIÇO de Censura proíbe que Rádio e TV divulguem samba Caixinha, Obrigado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 out. 1960. Caderno 1, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/9713. Acesso em: 10 fev. 2020.

SOARES, Jô; MATINAS, Suzuki. **O livro de Jô: uma autobiografia desautorizada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOARES, Jô. **A B... e Outras Histórias**. Gravadora K-Tel, 1980.

SUPERPARADA de Sucessos. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, out. 1970. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/13001. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

TOLEDO, ARY. **Ary Toledo no Fino da Bossa**. São Paulo: Fermata, 1965.

VASCONCELLOS, José. **Eu Sou o Espetáculo**. São Paulo: Odeon, 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RKVCvz5eklc>. Acesso em: 15 jun. 2019.

VIANA, Hilton. Chico Anísio Só... no Gazeta. **Diário da Noite**, São Paulo, 1969. Teatro.

VIANA, Hilton. **Diário da Noite**, São Paulo, 12 mai. 1973. Teatro. p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/23664. Acesso em: 05 set. 2019.

VIVACQUA, Eduardo. Há um trovador na Rua Augusta: Juca Chaves. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21. jun. 1960. Três figuras em dimensão H. Caderno 2, p. 3. Disponível em: . Acesso em: 28 set. 2020.

WESTIN, Ricardo. No plebiscito de 1963, Brasil derruba parlamentarismo e devolve poderes a Jango. **Jornal do Senado**. Brasília, 2. fev. 2018. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/infograficos/2018/02/no-plebiscito-de-1963-brasil-derruba-parlamentarismo-e-devolve-poderes-a-jango>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **Memórias, narrativas e pesquisa autobiográfica**. Revista História da Educação, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 79-95, 2003.

ADNET parodia ação do governo e é criticado por Frias e Secom: 'Frouxo'. **UOL**, São Paulo, 5 set. 2020. Política. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/09/05/adnet-parodia-acao-do-governo-e-e-criticado-por-frias-e-secom-palhaco.htm>. Acesso em: 5 set. 2020.

ALESSI, Gil. Casos de censura à imprensa no Brasil expõem clima de “degradação da liberdade”. **El País**, São Paulo, 8 set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-09-08/casos-de-censura-a-imprensa-no-brasil-expoem-clima-de-degradacao-da-liberdade.html>. Acesso em: 8 set. 2020.

ALVES, Rubem. **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo: Cortez, 1989.

ALVES, Chico. Aroeira, sobre charge de Bolsonaro e suástica: "Deram mais visibilidade". **UOL**, São Paulo, 16 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2020/06/16/aroeria-sobre-charge-de-bolsonaro-e-suastica-deram-mais-visibilidade.htm>. Acesso em: 25 set. 2020.

ANDRADE, Ênio Bernardes. **Amor, humor**. Noel Rosa e Oswald de Andrade. Porto Alegre: Scriptorium, 2018.

ANDRIGHETTO, Fabio. “Politicamente correto é censura fascista”; ouça Luiz Felipe Pondé. **Folha de S. Paulo**, 29 mar. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1069148-politicamente-correto-e-censura-fascista-ouca-luiz-felipe-ponde.shtml>. Acesso em: 15 ago. 2019.

APÓS ameaça em blog, Porta dos Fundos reforça crítica a PM corrupto. **G1**, Rio de Janeiro, 7 fev. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/apos-ameaca-em-blog-porta-dos-fundos-reforca-critica-pm-corrupto.html>. Acesso em: 20 set. 2020.

ATAQUE ao Porta dos Fundos: As polêmicas do especial de Natal e repercussão internacional. **Rolling Stone**, São Paulo, 27 dez. 2019. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/ataque-ao-porta-dos-fundos-polemicas-do-especial-de-natal-e-repercussao-internacional/>. Acesso em: 20 set. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BRASIL. Constituição Federal. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Lei nº 10.559/2002. Regulamenta o art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias e dá outras providências. Publicada no DOU de 14/11/2002. Disponível em: jusbrasil.com.br/diarios/133943528/dou-secao-1-29-12-2016-pg-662. Acesso em: 04 jul. 2020.

BOAVENTURA, Luis Henrique. **A assimetria do ato de linguagem no stand-up comedy**. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2013.

BRANCATELLI, Rodrigo. Um banquinho e um microfone para fazer rir: Clubes em SP e no Rio reúnem humoristas para afinar técnica do stand up comedy, no estilo americano. **O Estadão de São Paulo**, São Paulo, 19 jan. 2008. [Caderno] Notícias. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,um-banquinho-e-um-microfone-para-fazer-rir,112094>. Acesso em: 12 out. 2019.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CÂMARA, André Luís Pires Leal. **Eu faço sambas de ouvido pra você: Marino Pinto, um compositor modesto**. 2017. 268f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, PUC RIO, Rio de Janeiro, 2017.

CÂMARA dos Vereadores censura exposição de charges críticas a Bolsonaro em Porto Alegre. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, set. 2019. Disponível em: . Acesso em: 13 jul. 2020.

CARDOZO, L. C. D. **La literatura erótica de Cassandra Rios: O bruxo espanhol (1959) y uma mulher diferente (1968)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

CARTER, Judy. **The comedy: Bible**. Nova York: Fireside, 2001.

CARUSO, Fernando (Org). **Comédia em pé, o livro**. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2009.

CARVALHO, Daniel. Governo usa Lei de Segurança Nacional para investigar jornalista que publicou charge de Bolsonaro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, jun. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/governo-usa-lei-de-seguranca-nacional-para-investigar-jornalista-que-publicou-charge-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2020.

CARVALHO, Lucas Borges de. **O controle público sobre a programação da TV no Brasil: Entre a censura, a democracia e a liberdade de expressão**. 2015. Tese (Doutorado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968)**. 2006. 184 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

CARMELINO, Ana Cristina. **Palavrão... Mas com humor: o caso de esquetes do Porta dos Fundos**. In. FERREIRA, J. P. R; VIEIRA, Thaís Leão. Humor, língua e linguagem: representações culturais. São Paulo: Verona, 2018.

CHAMMAS, Eduardo Zayat. **A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968**. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COTTA, L. C. V. **Adhemar de Barros (1901 – 1969): A Origem do “Rouba, Mas Faz”**. São Paulo: USP, 2008, 130p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em História

Econômica, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

COSTA, Wagner Cabral da. "Eu vou pra Maracangalha, eu vou...": JK e a Distopia Brasília na música popular e nas charges da revista Careta (1956-1960). **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 29, nº 49, p.303-332, 2013.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**, São Paulo, n.35, 2007.

DI CARLO, Josnei; KAMRADT, João. Bolsonaro e a cultura do politicamente incorreto na política brasileira. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 13, p. 55-72, 2018.

DINIZ, Lilia. O caso Rafinha Bastos e os limites do humor. **Observatório da Imprensa**. Jornal de Debate, 20 out. 2011. ed. 664. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/o-caso-rafinha-bastos-e-os-limites-do-humor/>. Acesso: 15 jul. 2019.

DIP, Nerina Raquel. **Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade**. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

DULLES, John W. Foster. **Carlos Lacerda: a vida de um lutador (1960-1977)**. v. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

DUNCAN, Daniel. **Anatomia da Piada**. Duncan Editora: São Paulo, 2019.

DELGADO, Lucília. Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs). **O Brasil republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DUVIVIER, Gregório. Viva a falta de respeito, humor não é ofensivo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gregoriouduvivier/2015/01/1573507-viva-a-falta-de-respeito-humor-nao-e-ofensivo.shtml>. Acesso em: 29 ago. 2019.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FERREIRA, Jorge (Org). **O populismo e sua história - debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FICO, Carlos. **O Golpe de 1964**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginação social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILIPINI, Eliete Vicentin. A MPB como ferramenta de protesto durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). **Revista Científica UNAR**, Araras, v.15, n.2, p.37-66, 2017.

FIOROTTI, Cíntia. Autos criminais de contrabando e os trabalhadores na fronteira Brasil-Paraguai na década de 1960. Guaíra: Revista Tempos Históricos, 2017.

FREITAS, Revalino Antônio de. **Barão de Itararé, um nobre radical**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988**. Relatório de Pesquisa do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2009.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 235-259, 2010.

GERALDO PEREIRA. In: **Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira**. A coleção. 23. Disponível em: <https://raizesmpb.folha.com.br/vol-23.shtml>. Acesso em: 25 set. 2020.

GINZBURG, Jaime. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Esdon; SAFATLE, Vlamidir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

JUBERTE, Vinícius. **José Calvino Filho**: A Trajetória de um editor comunista no Brasil (1930-1959). São Paulo: Amoxthli 1, 2018.

JUNIOR, Roberto Persin. **Religiosidade: Crenças e Práticas Políticas** (Tambaú). 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

KHOURY, Simon. **Bastidores: Série Teatro Brasileiro** (depoimento de Tônia Carrero, Chico Anysio, Ruth de Souza e Armando Bógus). v. 6. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001.

KUNSCH, D., & BONVENTTI, R. C. **A Ditadura Militar, o fim da TV Excelsior e a recomendação da Comissão Nacional da Verdade**. Tríade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia, Sorocaba, 2020, 98-116.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo: FAPESP, 2004.

LENY EVERSONG. In: **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/leny-eversong/dados-artisticos>. Acesso em: 13 ago. 2020.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **O específico mercado brasileiro de música gravada e a nova economia mundial**. Marília: Novos Rumos - Unesp, 2013.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Caçadores canibais e cabeças perigosas: a censura e o mercado da literatura pornográfica no regime de 64. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 25, p. 73-91, 2015.

LUBENOW, J. A. **A categoria de esfera pública em Jürgen Habermas**. Tese (Doutorado) - Unicamp, Campinas. 2007.

MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

MARKUN, Paulo; HAMILTON, Duda. **1961: O Brasil entre a ditadura e a guerra civil**. São Paulo: Benvirá, 2011.

MATHIAS, Cristiane Santana. **É só uma piada: Uma breve análise sobre o stand-up brasileiro e o discurso preconceituoso enrustido no humor**. Trabalho de conclusão de curso (Pós-

graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos), CELACC/ECA-USP, São Paulo, 2015.

MEDEIROS, Alan Rafael de. Não só de bossa vive um presidente: a relação entre Dilermando Reis e Juscelino Kubitschek. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FAP, IV, 2009, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009.

MELO, Demian Bezerra de (Org.). **A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

MELVILLE, Herman. **Bartebly, o escriturário**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MENDES, Conrado Hubner. A piada que oprime. **O Estadão de São Paulo**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,a-piada-que-oprime-imp-.855814>. Acesso em: 29 ago. 2019.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MOTTA, Marly Silva da. A fusão da Guanabara com o Estado do Rio: desafios e desencantos. In: FREIRE, Américo; SARMENTO, Carlos Eduardo; MOTTA, Marly Silva da (Orgs.). **Um estado em questão: os 25 anos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2001.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). **O Brasil Republicano**. O tempo da experiência democrática (da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MOREIRA, Vagner José. Ditadura, democracia e a questão agrária: 1946-1964. In: SILVA, Carla Luciana; CALIL, Gilberto Grassi; SILVA, Marco Antônio Both da. **Ditaduras e democracias: Estudos sobre poder, hegemonia e regimes políticos no Brasil (1945 – 2014)**. Porto Alegre: FCM Editora, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In.: PINSKY. Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-63). **Revista USP**, São Paulo, n. 41, p. 168-187, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NESTEROFF, Kliph. **The Comedians. Drunks, Thieves, Scoundrels and the History of American Comedy**. New York: Gove Press, 2015.

NETTO, José Paulo. **Pequena História da Ditadura Brasileira (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 2014.

NETO, Paulo Bungart. A Literatura de Elpídio Reis, múltipla e vária. In: PINHEIRO, Alexandra Santos; NETO, Paulo Bungart. **Ervas, Pantanais e Guavirais**. Cultura e literatura em Mato Grosso do Sul. Dourados: Editora UFGD, 2013.

OLIVEIRA, Regiane. Censura de livros expõe “laboratório do conservadorismo” em Rondônia. **El País**, São Paulo, 7 fev. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-08/censura-de-livros-expoe-laboratorio-do-conservadorismo-em-rondonia.html>. Acesso em: 8 fev. 2020.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Vacinado com agulha de vitrola: os anos dourados da gravadora RGE. In: VICENTE, Eduardo; JÚNIOR, Irineu Guerrini. **Na trilha do disco**. Relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

PASSOS, Juan Pereira. **Direito e Humor**: Um Estudo Jurídico da Comichidade. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) - Programa de Graduação em Direito, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2013.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v.24, n.2, p.79-110, 2005.

PIONEIRO do stand-up, José Vasconcellos morre aos 85 anos. **Terra**, 11 out. 2011. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/pioneiro-do-stand-up-jose-vasconcelos-morre-aos-85-anos,d6aac8c2ed75a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 16 jun. 2018.

POMAR, Pedro Estevan da Rocha. **Dutra, Adhemar e repressão ao PCB: o incidente de Ribeirão Preto (1949)**. 2000. 247f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2000.

PONTES, Trajano. Velha guarda do humor vê poucos talentos em meio à nova geração. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2013. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269156-velha-guarda-do-humor-ve-poucos-talentos-em-meio-a-nova-geracao.shtml>. Acesso em: 16 jun. 2019.

PORFÍRIO, Pablo Francisco de Andrade. Escritos políticos de Francisco Julião no processo de redemocratização do Brasil (1981-1985). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 616-640, jul./dez. 2015.

PORTO, Carla Lisboa. **Conceição Santamaria: elementos biográficos na construção de um discurso pelo jornal O Estado de S. Paulo (1945-1954)**, São Paulo: Unesp, 2016.

RAFINHA Bastos perde processo de Wanessa, mas não a piada. **Revista Veja**, São Paulo, 25 jun. 2015. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/rafinha-bastos-perde-processo-de-wanessa-mas-nao-a-piada/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

RIBEIRO, Felipe Augusto dos Santos. Uma greve que pôs em risco a segurança nacional: o caso do açúcar e a luta dos trabalhadores por melhores condições de vida. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol.35 n.69, 2015.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960 e 1970 e sua herança. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: os tempos da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ROCHA, Eduardo Mamede. **A retórica de Tiririca: uma análise das propagandas políticas do candidato Francisco Everardo, veiculadas no horário eleitoral gratuito em 2010**. 2010. 81f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2010.

ROLIM, César Daniel. **Leonel Brizola e os setores subalternos das forças armadas brasileiras: 1961-1964**. 2009. 266f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Odair José: “música brega, censura e politização popular na década de 1970**. Recife: Anais do 30 Simpósio Nacional de História, 2019.

SERRA, Elpídio. **Grilagens de terra e conflitos rurais: o lado perverso da colonização no Paraná**. Curitiba: R.Ra'e Ga, 2018.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: EDUSP, 1997.

SCORALICK, Kelly. Das ondas do rádio para as antenas da tv. In:VI CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2008, Juiz de Fora. **Anais [...]**. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.

SECHINATO, Juliana Spagnol. **No espetáculo do riso: uma abordagem etnográfica da comédia stand-up**. 2015. 147f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

SERGUSA, Fabiana. Fenômenos da comédia, Thiago Ventura e Renato Albani levam classe C em peso a shows de stand-up. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 abr. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2018/04/1965625-fenomenos-da-comedia-thiago-ventura-e-renato-albani-levam-classe-c-em-peso-a-shows-de-stand-up.shtml>. Acesso em: 1 nov. 2019.

SOARES, Fonseca Frederico. A Leitura antropológica pelo humor stand up. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, São Paulo, v. 12, n. 35, p. 480-492, 2013.

TEODORO, Vanessa. Web impulsiona novos humoristas na esteira do stand-up comedy. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2009. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/multimedia/podcasts/2009/02/509627-web-impulsiona-novos-humoristas-na-esteira-do-stand-up-comedy.shtml>. Acesso em: 16 jun. 2018.

VARGAS, Getúlio Dornelles. **Carta Testamento**. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividadelegislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/getulio-vargas/carta-testamento-de-getulio-vargas>. Acesso em: 21 jun. 2020.

VENEZIANO, Neyde. **De Penas Para o Ar**: Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VICENTE, Eduardo. A gravadora Chantecler e a música regional do Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, vol.31 n. 90, 2017.

VÍDEO do Porta dos Fundos será investigado após pedido de Feliciano. **G1**, São Paulo, 29 jan. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/01/video-do-porta-dos-fundos-sera-investigado-apos-pedido-de-feliciano.html>. Acesso em: 6 dez. 2019.

VIEIRA, Hector. A liberdade de expressão e os discursos de humor: a democracia é bem-humorada? In: BRANCO, Paulo Gustavo Gonet (Org). **A liberdade de expressão na jurisprudência do STF**. Brasília: IDP, 2012.

VIEIRA, Maria Pilar de Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria Aun. **A Pesquisa em História**. São Paulo: Ática, 1989.

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo**: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. 2011. 233f. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

XAVIER, Rodrigo César do Nascimento. **Da poética das lágrimas a uma poética do riso: de Aristóteles ao One-man show**. 2012. 129f. Dissertação (Mestrado em linguagens da cena e pedagogia da cena) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.