

# o discurso homoerótico feminino na canção e a ditadura militar brasileira

UMA ANÁLISE A PARTIR DO PROCESSO CENSÓRIO DO FONOGRAMA "O SORVETE" (1974), DE TUCA.

*The female homoerotic discourse in the Brazilian popular music and the military dictatorship: An analysis based on the censorship process of the phonogram "O sorvete" (1974), by Tuca.*

**Renato Gonçalves Ferreira Filho<sup>1</sup>**

**Resumo:** No presente artigo, analisamos o discurso homoerótico feminino na canção brasileira em relação à ditadura militar a partir do processo censório do fonograma "O Sorvete" (1974), da cantora, compositora e instrumentista assumidamente lésbica Tuca (1944 - 1978). Após o resgate da questão homoerótica na música brasileira e da trajetória da artista, discutimos as práticas da censura musical e as estratégias de defesa do discurso homoerótico feminino, além de esmiuçarmos o erotismo contido na obra de Tuca. Como resultados, levantamos questionamentos acerca do direcionamento conservador da ditadura militar, a elevação da subjetividade e do homoerotismo à categoria política no cenário pós-1968 e a invisibilidade de Tuca dentro da historiografia oficial da canção popular-comercial brasileira.

**Palavras-chave:** Música Popular Brasileira; Ditadura Militar; Censura; Homoerotismo; LGBT.

---

<sup>1</sup> Mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, docente do Centro Universitário FIAM-FAAM, bolsista CNPq.  
E-mail: renatogoncalves@usp.br

**Abstract:** In the present article, we analyze the female homoerotic discourse in the Brazilian popular music in relation to the military dictatorship based on the censorious process of the phonogram "O Sorvete" (1974), of the assumed lesbian singer, composer and instrumentalist Tuca (1944 - 1978). After the rescue of the homoerotic issue in Brazilian music and the artist's trajectory, we discuss the practices of musical censorship and the strategies of defense of female homoerotic discourse, as well as the eroticism contained in Tuca's work. As a result, we raise questions about the conservative direction of the military dictatorship, the elevation of subjectivity and homoerotism to the political category in the post-1968 scenario and Tuca's invisibility within the official historiography of Brazilian popular-commercial song.

**Keywords:** Brazilian Popular Music; Military Dictatorship; Censorship; Homoerotism; LGBT.

## introdução

A ditadura brasileira iniciada com o golpe militar de 1964 foi "uma vitória fulminante das forças conservadoras no país" (REIS, 2014, p. 7). Para além da esfera política, com a perseguição a movimentos sociais e a extinção de partidos políticos, o regime militar cerceou liberdades individuais e expressões culturais a partir do aparelhamento do Estado e do fortalecimento de órgãos estatais e mecanismos de censura que perdurariam até meados da década de 1980, com o fim dos 21 anos de ditadura. A canção popular, um dos objetos culturais de maior expressão dentro da indústria cultural do período, talvez seja um dos principais exemplos da atuação autoritária e conservadora da ditadura.

Certamente, os aparelhos de censura não foram algo inédito na história brasileira, como aponta Renan Quinalha (2017, p. 37): "o controle estatal sobre os meios de comunicação e as formas de expressão artísticas remontam a períodos bem anteriores da constituição de um Estado Nacional e de sua relação com a cultura". Porém, a partir da ditadura militar das décadas de 1960, 1970 e 1980, em nome de um projeto do suposto restabelecimento da ordem e da integração nacional, os órgãos oficiais tiveram sua atuação intensificada, sobretudo, entre 1973 e 1984, quando foi maior o número de vetos da censura musical (CAROCHA, 2007).

As práticas da censura, que se estendiam a toda e qualquer expressão artística que pudesse ser apresentada, comercializada ou disponibilizada ao público (como livros, exposições, peças de teatro, telenovelas e programas de televisão), desempenharam um papel fundamental na ditadura militar brasileira, conforme destaca Cecilia Heredia (2015, p. 12):

“(...) [a censura] foi um importante mecanismo de controle utilizado pelo Estado autoritário, por um lado, promovendo perfis e alertando a política política sobre potenciais artistas ‘subversivos’ e, por outro, tentando impedir a disseminação de obras que questionassem a ordem (fosse ela política, moral ou social)”

Embora na historiografia recente, sejam mais estudadas as canções censuradas que abordaram questões políticas e sociais, como “Cálice” (Chico Buarque / Gilberto Gil) e “Comportamento geral” (Gonzaguinha), segundo Carlos Fico (p. 71), na atuação da censura acentuava-se um “viés predominantemente ético”: “se quantificarmos os processos de censura (...) veremos que prevalece, numa porcentagem próxima dos 85%, os cortes inspirados em temáticas sexuais e comportamentais”. O conservadorismo, enquanto estrutura de atuação, estava presente de forma irredutível.

Diante da faceta conservadora da ditadura militar, como pensar as questões homoeróticas? Nesse sentido, podemos enquadrar a censura a partir do recorte de gênero e sexualidade proposto por Renan Quinalha (2017, p. 24), que identifica, na ditadura militar, uma forte tendência a elaborar “regras proibitivas e licenças permissivas em relação às sexualidades, ajudando a definir as condutas classificadas como inaceitáveis”, constatação a qual o autor chega após extensivo trabalho de análise de processos censórios do período: “o controle legal das homossexualidades (...) nunca deixou de ser feito pelas autoridades conforme a conveniência e os valores morais de ocasião” (idem, p. 320).

Se tomarmos não apenas a censura moral às produções artísticas que fossem dissidentes à heteronormatividade, isto é, à normatização do desejo heterossexual como regra única, e aos valores familiares patriarcais, nos quais a família se estrutura em torno do homem heterossexual e progenitor, mas também a atuação autoritária da polícia e a perseguição a homossexuais, travestis e mulheres e homens transgêneros em lugares de

grande concentração dessas populações, geralmente nas regiões centrais da cidade (GREEN, 2000, p. 266), podemos pensar que a ditadura militar desenvolveu uma grande e diversa atuação repressiva à homossexualidade.

Diante desse cenário, como podemos interpretar a produção de Tuca, uma das primeiras mulheres assumidamente lésbicas a produzir canção no Brasil? A partir do resgate histórico do processo censório para o disco *Dracula I love you* (1974), chegamos à análise de “O sorvete”, canção de Tuca que será um exemplo de sua produção. Inicialmente, discutiremos a presença do discurso homoerótico feminino na canção popular-comercial na década de 1970, para, então, refazermos a trajetória artística e social de Tuca. Após a apresentação dos documentos arquivados do processo de censura de Tuca, disponibilizados à consulta pública, chegamos à análise da canção “O sorvete” (Jeannette Priolli / Castro Neto), desenvolvendo uma leitura atravessada pela discussão filosófica sobre o erotismo, os pareceres dos censores e a historiografia do homoerotismo na realidade brasileira. Como considerações finais, levantamos questionamentos referentes às tratativas da ditadura militar, à elevação da subjetividade e do homoerotismo à categoria política e à invisibilidade de Tuca dentro da historiografia oficial da canção popular-comercial brasileira.

## canção popular-comercial brasileira e as questões lgbs:

Analisar a questão LGBT na canção popular-comercial brasileira - o termo é emprestado de Walter Garcia (2013) - demanda um olhar amplo para que se possa reconhecer sua presença em duas principais dimensões da canção em que ela pode se manifestar (GONÇALVES, 2016, pp. 12- 19): na composição, a partir das figuras do eu lírico, narrador ou personagem, que podem se mostrar heterossexuais, homossexuais ou bissexuais, de acordo com os marcadores de gênero e sexualidade impregnados à linguagem; e na interpretação, considerando-se a voz masculina ou feminina do intérprete em congruência ou incongruência aos marcadores de gênero da composição, além de seu corpo e sua performance.

Como destaca João Silverio Trevisan (2018, p. 269), na canção popular-comercial brasileira, compositores como Assis Valente e Johnny Alf, respectivamente, já nas décadas de 1930 e 1950, usavam e abusavam de

“expressões de duplo sentido (...) para brincar com suas fantasias eróticas”. Porém, foi a partir da década de 1970 que o “desbunde guei”, sintetizado por figuras como Caetano Veloso e Ney Matogrosso, que a questão teve maior relevância na canção brasileira.

Enquanto o homoerotismo masculino e a androginia ganhavam visibilidade e notoriedade no campo da música brasileira, o homoerotismo feminino teve menor expressão. Uma das primeiras representações do homoerotismo feminino na canção popular-comercial brasileira esteve presente na composição de “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra), de 1972, da qual foi censurado o termo “nós duas”, que marcaria o discurso afetivo entre duas mulheres (GONÇALVES, 2016, p. 24). Rita Lee, no disco *Atrás do porto tem uma cidade* (1974), sugestionava a homossexualidade feminina sem deixá-la clara: “sim, eu sou um deles / e gosto muito de sê-lo / porque faço coleção / de lacinhos cor-de-rosa e também de sapatão” (“De pés no chão”).

No subtexto da seara das intérpretes da MPB da década de 1970, muitas vezes, a homossexualidade fora sugerida tanto a partir de performances masculinizadas quanto pela construção de suas figuras públicas. É exemplar a jocosa e até mesmo desrespeitosa canção “Rock das aranhas” (1980), de Raul Seixas, que faz menção ao sexo lésbico (“eu vi duas mulheres botando aranha pra brigar”) e é debochadamente dedicada por ele às cantoras Maria Bethânia, Gal Costa e, “com todo respeito”, Simone. Inclusive, é de Gal e Bethânia, que, publicamente, nunca falaram sobre suas vidas sexuais, a performance de “Esotérico” (Gilberto Gil), de 1976, durante a turnê Doces Bárbaros, na qual há a simulação de um flerte entre duas mulheres.

Promovendo-se um recorte de gênero, embora houvesse um grande número de intérpretes mulheres, deve-se destacar que poucas compositoras ganharam projeção nas décadas de 1960 e 1970 na música popular-comercial brasileira, espaço majoritariamente ocupado por compositores homens. Àquela altura, apenas Dolores Duran e Rita Lee ganharam destaque enquanto compositoras, campo que seria mais explorado na década de 1980 a partir de Joyce, Marina Lima e Angela Ro Ro, essas duas últimas que abordaram o homoerotismo em suas canções e performances.

Diante de tal cenário, podemos apontar Tuca como uma pioneira por não apenas ser uma cantora e compositora, mas também por trazer o homoerotismo feminino tanto para as composições quanto para as suas

performances, posições até então inéditas na canção brasileira. Embora hoje seja pouco reconhecida nas tramas de legitimação da histórica da canção brasileira, sua trajetória foi exemplar.

## a trajetória de tuca

A trajetória de Tuca, nome artístico de Valeniza Zagni da Silva, pode ser dividida em três fases, a saber: (I) seu surgimento em meio à “era dos festivais” com o lançamento do disco *Meu eu* (1966); (II) sua estadia em solo francês atuando como compositora, instrumentista e arranjadora no início da década de 1970; e (III) seu retorno ao Brasil durante os anos de chumbo da ditadura militar com o lançamento do segundo e último disco *Dracula I love you* (1974). Elucidar seu percurso nos ajuda a refazer as posições ocupadas por Tuca dentro do campo da música popular brasileira (a partir de uma perspectiva calcada em Pierre Bourdieu) e a posicionar os sentidos evocados por sua obra em relação à sua conjuntura produtiva - etapas fundamentais para a contextualização dos fonogramas submetidos à censura em 1974, cujo processo censório é objeto do presente artigo.

A “era dos festivais”, momento de estreia de Tuca, como aponta Marcos Napolitano (2004, p. 56), estabeleceu um ponto importante na formação da Música Popular Brasileira: “os festivais acabaram sendo os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para a discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira”. Apresentando-se muitas vezes ao lado de Geraldo Vandré, que seria projetado pela canção “Pra não dizer que não falei das flores” e com quem Tuca compôs “Cavaleiro”, a cantora participou de alguns festivais televisivos e lançou, em 1966, seu primeiro disco, *Meu eu*, produzido e comercializado pela gravadora Chantecler. Em consonância ao projeto nacional-popular da MPB, alinhado a um projeto político de parte da esquerda que enxergava na valorização das raízes populares uma forma de resistência à ditadura militar, o disco de estreia de Tuca traz temas como os orixás (“Yemanjá” e “Xangô”), as paisagens áridas do sertão (“Meio sertão andei”, “Terra triste”, “Simplicidade”) e a luta política direta (“A estrada”, “Amor e morte de um soldadinho de chumbo”). A canção que abre o disco, “Guerra e paz”, dá o tom nacionalista de seu primeiro trabalho: “fui pedir terra ao senhor meu dono, fui pedir paz ao meu

senhor rei". Todas as canções que compõem o disco, em cujas gravações Tuca toca violão ou viola caipira, foram compostas sozinha ou com parceiros.

Até 1968, Tuca participaria de festivais. Porém, concomitantemente ao AI-5, instaurado ao final daquele ano, que recrudesceu a ditadura militar, a artista se mudou para Paris, iniciando uma temporada que duraria até 1974. Àquela altura, a França, juntamente à Inglaterra, era o epicentro da contracultura, momento histórico marcado por uma revolução de costumes e uma renovação do pensamento filosófico, sobretudo, aquele de esquerda, que teve em Herbert Marcuse, Michael Foucault e Gilles Deleuze seus principais pensadores. Cantando em bares brasileiros na cidade parisiense, Tuca, entre canções autorais e composições da MPB, apresentadas com o violão em punho, foi apresentada à Françoise Hardy, cantora de grande expressão da *chanson* francesa em sua época. Convidada pela artista francesa, Tuca compôs dez das doze composições de seu disco *La question* (1971), cuja produção ainda levou sua assinatura. Como rememora Françoise Hardy (2008, p. 129), em terras francesas, Tuca abertamente assumiu-se lésbica e com ela trocava confidências sobre amores intensos e impossíveis por mulheres, como aquele que nutriu pela atriz italiana Lea Massari. Os temas das canções compostas por Tuca em francês traziam um romantismo até então inédito em sua obra. Nelas, são versados a dolorosa busca por um objeto de amor ("La question", composição de Tuca e Françoise Hardy), o amor devoto ("Même sous la pluie", de Tuca) e o fim de um desamor ("Oui, je dis adieu", de Hardy e Tuca). A sonoridade que Tuca apresentaria no seu segundo e último disco autoral já se esboçava nos arranjos sombrios de "Le martien" (Tuca) e "Si mi caballero" (Tuca), que exploravam as soturnas possibilidades de captação e edição de voz em estúdio.

Em solo francês, Tuca gravou algumas de suas composições no estúdio Chateau D'Hérouville, localizado em um castelo datado de 1740 nos arredores de Paris, para o seu segundo disco, *Dracula I love you*, que seria lançado em 1974. No repertório, nove canções autorais em português, uma em francês e uma instrumental. Diferentemente do disco lançado oito anos antes, as composições que perpassam o trabalho versam sobre o amor. Destinando-se sempre a um objeto de amor, o eu lírico de suas canções sofre ("é tão misterioso quanto delicioso, meu amor", "Pra você com amor"), deseja ("traga suas sedes, vem se alimentar", "Dracula, I love you") e inicia uma aventura amorosa ("Girl, pegue sua roupa de pirata azul e venha brincar comigo",

“Girl”). Arranjadas por Tuca e pelos músicos franceses de jazz François Cahen e Christian Chevallier, canções como “Girl”, “Oui je suis heureuse” e “Tempo glacial” têm um enquadramento radiofônico, através do uso de recursos como refrão e mote, enquanto outras beiram o experimentalismo: “O cisne negro” mescla poema e canção; “8-2-7” é instrumental e traz improvisações vocais de Tuca. No Brasil, o disco sairia pela Som Livre, gravadora atrelada à Rede Globo de Televisão, que, já na década de 1970, representava uma das maiores empresas da indústria cultural brasileira, tanto em relação à magnitude de seus investimentos quanto à sua aderência na vida cultural, atrelando as canções de seus discos às tramas televisivas, como séries e telenovelas de relevante audiência. É nesse momento em que Tuca teve que dialogar com a censura federal e a partir do qual realizaremos nossa análise do discurso homoerótico feminino em sua canção “O sorvete”.

## apresentação dos documentos do processo censório de tuca

Parte do processo censório do disco *Dracula I love you* foi arquivado pelo Arquivo Nacional e disponibilizado em seu acervo digital. Conforme consta na pasta digitalizada de processo de número 742, Tuca teve três fonogramas questionados pela Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, a saber: “Dracula I love you” (Tuca e Jeannette Priolli), “Pra você com amor” (Tuca e Jeannette Priolli) e “O sorvete” (Jeanette Priolli e Castro Neto). Como foram questionadas as letras das canções, os créditos foram dados exclusivamente à artista plástica Jeannette Priolli, então companheira de Tuca, porém, conforme consta nos créditos do disco, ela não é a única compositora das composições avaliadas pela censura.

Na pasta do processo, além das letras das canções em questão datilografadas, cada uma em duas versões (na primeira versão, com o carimbo indicando o seu veto e, na segunda, indicando a sua aprovação), constam três cartas, assinadas por cinco agentes diferentes envolvidos no processo: Tuca, três censoras e um diretor do Departamento de Censura. Não há uma centralização ou um claro caminho hierárquico no processo, o que torna evidente a burocratização, uma das principais marcas dos aparelhos censórios para dificultar seus processos (HEREDIA, 2015, p. 13).



A primeira das cartas, assinada por Tuca em março de 1974, sinaliza o pedido de revisão do veto, conforme transcrevemos abaixo<sup>2</sup>. Certamente, na pasta do processo, estão faltando as avaliações censórias que motivaram Tuca a escrever a carta que pede a reavaliação do caso.

“Rio de Janeiro, 18 de março de 1974.

Exmo. Sr.

Dr. Rogerio Nunes

DD da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal

Venho por meio desta solicitar a sua atenção para as três músicas vetadas no Rio do meu LP. Gostaria de dizer que este disco foi feito em um ano de trabalho para melhor colocação da música brasileira no mercado internacional tendo sido comprado pela França, Inglaterra e E.E.U.U.

A poesia das letras é surrealista. Gostaria que o Sr. pudesse levar em conta minha explicação de como foi feita e com que espírito.

Dracula I love you, é a desmistificação do medo. Com amor realmente é desmistificado o terror.

Prá você com amor, foi baseado no filme científico “Viagem ao corpo humano”, onde cientistas, para salvar o ser humano dentro de uma pequena capsula obstroem o problema gerado no paciente. [sic] Baseado neste filme, o ser humano foi visto sem medo dos intestinos e das veias, pois penso que o homem é bonito por dentro e exteriormente. Corpo são, mente sã. Quando aprendemos a amar nossa complexão física, aprendemos melhor a cuidar da saúde física e mental.

O Sorvete, letra também surrealista. É o ato de engolir um sorvete num dia bonito de outono. É uma letra desprovida de símbolos. É a gente andar saboreando um sorvete na natureza.

Gostaria que o Sr. levasse em conta o alto nível orquestral e a seriedade com que estas músicas foram tratadas.

Eu levei 5 anos para conseguir realizar este trabalho e o Sr. deve saber o quanto é difícil trabalhar no exterior pela nossa música, e o quanto é sério e elaborado, mas

---

<sup>2</sup> Em todas as transcrições feitas para este artigo, escolhemos transcrever apenas os textos datilografados, excluindo-se outros sinais gráficos como aqueles escritos à mão ou feitos por carimbos, e preservamos os eventuais equívocos gramaticais e sintáticos e as grafias de época contidos no documento original.

compensará o esforço o esforço para que mais e mais musicas brasileiras sejam gravadas por todo mundo.

Espero que o Sr. possa me ajudar aqui no meu País, para que tudo dê certo e o disco possa sair na íntegra, a exemplo do ocorrido na França, Inglaterra, USA, Italia, Espanha, Portugal e etc. e, sendo assim, em anexo submeto à sua apreciação as letras em questão.

Respeitosamente o meu cordial cumprimento,"

Em primeira pessoa, dispensando a figura da gravadora que muitas vezes mediava os processos censórios entre artistas e ditadura, Tuca expõe os motivos pelos quais acredita que os fonogramas vetados deveriam ser liberados. Destacando, tanto no início quanto ao final da carta, a projeção internacional que obteve ao longo de sua carreira, Tuca apresenta-se como uma artista com a missão de ser uma divulgadora da música popular brasileira. Interpretando suas próprias canções, a cantora e compositora evidencia sentidos e referências, como a citação ao filme estadunidense *Fantastic Voyage* (1966). Tuca, para além das letras, também solicita ao órgão que as canções sejam analisadas a partir de suas gravações, cujos arranjos orquestrais, em suas palavras, dariam a "seriedade" necessária para a sua aprovação.

Em segunda carta, assinada por três censoras (Zuleika Santos, Jacira França e Maria Luiza Barroso Cavalcante), é desenvolvido um novo parecer sobre as canções que apontam para a sua liberação sem restrições, conforme abaixo:

"TÍTULOS: "PRA VOCÊ COM AMOR", "O SORVETE", "DRACULA, I LOVE YOU"

ESPÉCIE: LETRAS MUSICAIS

CLASSIFICAÇÃO: LIBERAÇÃO SEM RESTRIÇÕES

PARECER

As tres músicas em questão fogem, tanto em seu conteúdo estético quanto expressivo, ao convencional, razão pela qual possam ser, à primeira vista, estranhadas ou interpretadas ambigualmente.

"Pra Você Com Amor" se tiver seus primeiros versos analisados separadamente pode ser tomada como licenciosa, no entanto, o entendimento total dos versos,

dentro dos métodos de análise ditados pela própria lei, dissuadem o significado inicial. Será difícil para o ouvinte estabelecer o sentido da letra, mas a impressão geral seria a de um fenômeno de ficção-científica.

“O Sorvete” traz a mesma conotação do irreal, imaginário, alguém que toma um sorvete e se deixa divagar. A interpretação maliciosa que poderia ser dada a algumas palavras como “chupa”, não se constitui um dado válido numa análise censória, vez por que procuramos desprezá-la.

“Dracula, I Love You” é um convite de amor a um vampiro. Isso é tão irreal que se torna, considerando-se influências maléficas na formação moral, inofensivo. Também, pela maneira com que foi gravada, não incorre no gênero “terror”.

Aliás, muito importante na análise dessas letras musicais é a consideração das gravações, pois a orquestração predominando quase sempre sobre o solo e as palavras cantadas, às vezes em sussurros, outras quebradas ou repartidas pela melodia, fazem com que, apenas ouvindo a gravação, o significado real dos versos, muitas vezes deixa de ser integralmente apreendido.

Também, em virtude do gênero e estilo musical, tais gravações serão naturalmente desprezadas por um público imaturo ou de pouco preparo intelectual.

Todas essas razões expostas nos levam a opinar pela liberação das referidas letras musicais, por ausência e comprometimentos à luz da legislação censória vigente, podendo ser consideradas procedentes as alegativas do interessado no pedido de re-exame feito a esta Divisão.

BRASÍLIA, 22 de abril de 1974.”

Na reavaliação realizada pelas censoras, houve uma total assimilação das informações expostas por Tuca e foram consideradas procedentes as alegações expostas inicialmente. Porém, apesar de o novo parecer ser favorável à sua liberação sem restrições, há o registro de uma terceira carta, dessa vez assinada por Azevedo Netto, um dos chefes do departamento, que discorda da avaliação feita pelas pareceristas, vide a seguir.

"Senhor Chefe do Serviço de Censura:

As obras lítero-musicais "PRA VOCÊ, COM AMOR"; "O SORVETE"; e "Dracula, I LOVE YOU", após serem examinadas e vetadas pelo SCDP/GB, vieram, em caráter recursal, a esta Divisão.

Mandado examinar, concluíram os Técnicos de Censura, conforme Parecer nº 14679/74, pela LIBERAÇÃO SEM RESTRIÇÕES.

Submetido dito parecer a esta SCTC, discorda o seu titular, "in totum", por entender altamente temerária a liberação das músicas em causa, por apresentarem situações desaconselháveis.

Todas elas encerram mensagens afluindo o sexo de forma bastante torpe; mensagens não edificantes e deseducativas; linguagem rasteira, dilacerante, dúbia e agressiva; apresentam aspectos de ferocidade e antropofagia, levando a ilações grosseiras e deturpadas, em decorrência do duplo sentido da linguagem. Ademais, a letra denominada "O SORVETE", faz uma comparação grotesca e irreverente em torno de um tema mulher/outono.

Cabe ressaltar as afirmações feitas pelo interessado tentando justificar a fundamentação do pedido de recurso, s.m.j. [salvo melhor juízo], descabidas e descompromissadas com a verdade.

Estas são, pois, as razões que levam esta Chefia a discordar do parecer supracitado, opinando seja mantida a proibição do SCDP/GB, com embasamento no Art., 41, do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46.

Brasília, 26 de abril de 1.974

F. V. DE AZEVEDO NETTO  
Chefe da SCTC/SC-DCDP"

Nas discordâncias entre os diversos atores da censura, fica evidente as duas dimensões do processo censório apontadas por Alexandre Ayub Stephanou (2004): a institucional e a individual. Em nome do que se acreditava que o estado autoritário deveria perseguir, as escolhas individuais dos censores acabava tomando decisões mais ou menos arbitrárias. Falemos "mais ou menos" pois as ações de veto, por um lado, estavam calcadas em interpretações pessoais das obras submetidas, processos estes que dependem do repertório cultural de cada agente, e, por outro lado, deveriam encontrar respaldo em leis e decretos federais. Como discrimina Ferdinando Martins (2012, p. 135), "o que acaba acontecendo, na prática [da censura], é um exercício da vontade do censor ou de algum determinante da conjuntura política que não tem nada a ver com a justificativa apresentada".

Apesar dos pareceres caminharem para lados opostos, foi indicada a sua liberação sem restrições, conforme anotação final presente no dossiê.

## uma análise do discurso homoerótico feminino em “o sorvete” em relação ao processo censório

Embora tenham sido inicialmente censuradas três composições do disco *Dracula I love you*, optamos por analisar “O sorvete” por acreditarmos que ela possa representar tanto a presença do discurso homoerótico feminino na obra de Tuca quanto as leituras da temática e as tratativas dos órgãos censores da ditadura militar. Com uma proposta musical e poética totalmente diferente daquelas canções lançadas no seu primeiro disco, alinhadas ao discurso nacional-popular da década de 1960, “O sorvete” sintetiza os tons eróticos presentes no segundo disco de Tuca:

“O sorvete” (Jeannette Priolli / Castro Neto)

O sorvete é gelado  
 Com gosto de mel  
 Derrete, entra, engole  
 Chupa a minha boca  
 Deixa minha cara colorida  
 Enquanto a árvore outono  
 Derrete em cima de mim, me engole  
 E eu me vejo  
 No meio no espaço  
 Quadrado  
 Chupando o outono  
 Eu sinto o gosto de mel  
 Enquanto o teu olhar  
 Corta e consome  
 Estraçalha e falha  
 Abre e fecha  
 Derrete, endurece  
 Abracadabra e some

Desaparece  
 Engole e chupa  
 Por dentro e por fora  
 Engole e chupa  
 Invade e conhece  
 A minha boca  
 O sorvete é gelado

Para considerarmos erótico o discurso da canção, tomemos como pressuposto o conceito de erotismo desenvolvido por Georges Bataille (2014) a partir da metáfora de dois seres descontínuos que buscam, através da relação erótica, a continuidade. Para o filósofo francês, o erotismo residiria nessa busca por continuidade que só pode se estabelecer através da violação e a invasão do outro: “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (*idem*, p. 40)”. Decorre dessa violação o primeiro traço erótico que pode ser encontrado em “O sorvete”. Os pares “corta e consome”, “abre e fecha”, “estraçalha e falha”, “engole e chupa” e “invade e conhece” colocam em evidência a violência inerente ao erotismo batailliano em que um corpo se encontra vulnerável à ação do outro.

Ao violento erotismo estão relacionados os “aspectos de ferocidade e antropofagia” e a “linguagem rasteira, dilacerante, dúbia e agressiva” identificados pelo censor que votou pela continuação de seu veto, conforme parecer apresentado anteriormente. Nas outras duas canções inicialmente vetadas, tais imagens de violência e violação também aparecem. Em “Pra você com amor”, ama-se tanto que se deseja fazer “laços lindos” com os “intestinos tão cumpridos” da pessoa amada. A busca erótica estraçalha e adentra ferozmente o corpo desejado, que, na defesa de Tuca, foi associada a um filme de ficção científica no qual viaja-se por dentro do corpo humano através de espaçonaves criadas com nanotecnologia. Em referência ao Dracula, personagem da literatura gótica irlandesa, o eu lírico de “Dracula I love you” invoca e convida o vampiro para servir de seu alimento: “esta noite, outra vez, mais uma vez, traga suas sedes, vem se alimentar”. O sangue que escorre da boca de seu algoz rememora a vulnerabilidade erótica e a violação.

Outro traço erótico na composição é o uso de metáforas para descrever o “erotismo dos corpos” de Bataille (*ibidem*), que, diferentemente dos outros

dois tipos bataillianos de erotismo ("erotismo dos corações" e "erotismo sagrado"), está impregnado à materialidade da descontinuidade individual, marcada pela singularidade dos corpos. A representação do ato de se tomar um sorvete, sentindo-se a sua temperatura (gelada) e o seu sabor (de mel) ao passo que se deixa sujar pela parte que dele derrete, serve como uma metáfora da prática do sexo oral feminino. O que escorre metaforiza o prazer e o deleite daquele que prova o sorvete. Por outro lado, o objeto de prazer derrete-se e escorre à língua de outrem.

Em uma perspectiva da canção brasileira, podemos destacar que as metáforas da liquidez são recorrentes quando relacionadas à estimulação e à excitação da região genital feminina. São exemplares: "Mar e lua" (Chico Buarque), de 1982, que descreve "o amor proibido" entre duas mulheres a partir da metáfora da lua e do mar ("amaram o amor urgente / as bocas salgadas pela maresia / as costas lanhadas pela tempestade"); "Eu que não sei quase nada do mar" (Ana Carolina/Jorge Vercilo), gravada por Maria Bethânia em 2006, cujos versos como "tua língua correnteza lambe minhas pernas como faz o mar / e vem me bebendo toda, me deixando tonta de tanto prazer" apontam para a prática do sexo oral feminino; e "Banho" (Tulipa Ruiz), registrada por Elza Soares em 2017, que, apoiando-se na rede semântica da liquidez, composta pelos termos "maré", "cachoeira", "debaixo d'água", "líquidos", "pranto", "baba", "umedecer", "molhada", "enxaguar", "lavar", "cuspir", "nascente", "maresia", "porra", "rio", "lagoa" e "pingar", descreve o corpo feminino a partir de seu transbordamento.

Nesse ponto, a dubiedade propiciada pela metáfora, recurso linguístico de deslocamento, foi motivo de discordância entre os censores. Enquanto as três censoras que votaram em favor da liberação interpretavam a canção como um discurso de "conotação irreal" e desaconselhavam "a interpretação maliciosa que poderia ser dada a algumas palavras como 'chupa'", apostando-se na literalidade do discurso, o censor desfavorável à canção apontava a possível "comparação grotesca e irreverente em torno de um tema mulher/outono".

Tuca, em seu favor, afirma que "O sorvete" possuía uma "letra surrealista": "é o ato de engolir um sorvete num dia bonito de outono. É uma letra desprovida de símbolos. É a gente andar saboreando um sorvete na natureza". Nessa direção, é preciso dimensionar os sentidos dos usos do termo "surrealista", aqui empregado mais como uma estratégia para construir uma narrativa

favorável à liberação sem restrições das canções do que para delinear ou demarcar uma proposta estética. O surrealismo, vanguarda europeia da década de 1920 que segue a “teoria do irracional ou do inconsciente na arte” (ARGAN, 1992, p. 360), muitas vezes, representou o impossível, o exagero e o que não tem sentido. No caso de Tuca, não se trata necessariamente de algo da ordem do absurdo, mas sim de uma linguagem metafórica que constrói uma narrativa erótica.

Quando miramos as comunidades homoeróticas em uma perspectiva histórica, podemos identificar o uso constante de símbolos e metáforas para a comunicação sem censura e/ou restrições, como constata James Green (2000, p. 292) ao ler cartas trocadas entre homossexuais na década de 1940: nelas o autor identificou “um idioma particularmente complexo, que empregava uma linguagem codificada [...], [além de] duplos sentidos e namoradas fictícias para comunicar-se sobre seus romances, amizades e aventuras”. A metáfora, recurso utilizado por muitos consumidores para passar mensagens políticas pelas “frestas da censura” (WISNIK, 2004, p. 171), aqui toma outras dimensões: “mais do que um dialeto ou uma forma poética, estamos falando de meios possíveis de expressão e sobrevivência em uma realidade de repressão e preconceito” (GONÇALVES, 2016, p. 28).

Tomando essa via de interpretação, podemos pensar no rotineiro uso do termo “entendido”, vulgarmente empregado, sobretudo na década de 1970, para designar os homens e as mulheres homossexuais. Na avaliação das três censoras favoráveis à canção, “em virtude do gênero e estilo musical [sic], tais gravações serão naturalmente desprezadas por um público imaturo ou de pouco preparo intelectual”. O que viria a ser “um público maduro e de grande preparo intelectual”? Seria essa uma forma de dizer que tal discurso estava direcionada exclusivamente às comunidades homossexuais, cujas associações à intelectualidade e à maturidade são historicamente realizadas? Somente entenderia o duplo sentido da canção quem fosse “entendido”.

Curiosamente, no processo censório aqui desbravado, três mulheres censoras são contrapostas à palavra de um censor homem e suas abordagens e leituras se mostraram totalmente distintas. As censoras foram mais empáticas ao discurso de pedido de recurso de Tuca do que o censor, que apenas enxergou “mensagens aflorando o sexo de forma bastante torpe”. Uma vez que o processo de veto dependia em grande parte da vontade do agente que realizava o parecer, é possível pensar que o gênero do censor ou



da censora influenciaram nas avaliações e nos juízos compartilhados. A mera possibilidade de representação da sexualidade feminina, historicamente reprimida pelos homens (KEHL, 1998), levou o censor a considerar a canção como “não-edificante” ou “deseducativa”, ideia totalmente oposta daquelas censoras que foram favoráveis à Tuca. Quando evidenciamos a heteronormatividade como regra da ditadura militar, como vimos anteriormente, as razões para o veto masculino de um discurso homoerótico feminino tornam-se ainda maiores.

## considerações finais

A partir do resgate documental do processo censório de Tuca, pudemos entender como a ditadura militar interpretava o discurso homoerótico feminino como um conteúdo imoral. O processo localiza-se dentro da perspectiva apontada por Fico (2012): grande parte da censura recaía sobre questões comportamentais e morais, indo além das questões de ordem política ou social. Como estratégias para a aprovação de representações do homoerotismo feminino, a menção direta à temática era evitada ao máximo, contornando-se seus traços e desviando-se suas leituras.

À luz da trajetória de Tuca que, inicialmente, fez parte do projeto nacional-popular da música brasileira, na década de 1960, podemos pensar como a questão política voltada às macroestruturas como cultura e sociedade foi dando espaço à perspectiva do atravessamento da política nos corpos e nas subjetividades. Retomando o dado histórico de que *Dracula I love you* foi concebido e produzido na França pós-revolução cultural de 1968, a visão de Herbert Marcuse (1968, p. 25), para quem as “categorias psicológicas (...) se converteram em categorias políticas” encontra eco nas dimensões que a afirmação homoerótica viria a ter.

No período da ditadura militar brasileira, qual o lugar das homossexualidades tanto no discurso oficial militar quanto naquele dos movimentos políticos de resistência democrática? Como apontado por João Silvério Trevisan (2018), muitas vezes houve um silenciamento das pautas de gênero e sexualidade até mesmo dentro de setores progressistas, mostrando que o conservadorismo, em seu sentido moral, não tinha um só lado político. Em se tratando das mulheres homossexuais, Marisa Fernandes (2014) destaca a invisibilidade lésbica dentro dos movimentos de uma esquerda ortodoxa que somente

acreditavam no embate político através da luta de classes. A última pergunta a ser feita, porém, totalmente atrelada à primeira: por que Tuca foi apagada da história oficial da música popular brasileira?

O timbre de Tuca, que costuma explorar as regiões médias e graves de sua voz, mais associadas às vozes masculinas, posteriormente ecoaria na dicção de outras cantoras e compositoras lésbicas, como Angela Ro Ro, Cássia Eller e Ana Carolina. Fortemente atrelada à produção autoral, a performance vocal de Tuca abriu caminhos para uma das muitas formas de expressão lésbica na canção popular-comercial brasileira.

# referências bibliográficas

ARGAN, Giulo Carlo. *Arte moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

FERNANDES, Marisa. "Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade". In. GREEN, James. QUINALHA, Renan. (Org.). *Ditadura e homossexualidades*. Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 125 - 148.

FICO, Carlos. "Censura, ditadura e 'utopia autoritária'". In. COSTA, Cristina (org.). *Seminários sobre a censura*. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012. p. 65 - 76.

GARCIA, Walter. *Mercadorias, melancolias. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GONÇALVES, Renato. *Nós duas*. As representações LGBT na canção brasileira. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite [tradução]. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HARDY, Françoise. *Le désespoir des singes... et autres bagatelles*. Paris: Robert Laffont, 2008.

HEREDIA, Cecilia Riquino. *A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical na ditadura militar*. Dissertação (Mestrado em História

Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARTINS, Ferdinando. "Censura: arbitrariedade, apesar das justificativas". In COSTA, Cristina (org.). *Seminários sobre a censura*. São Paulo: Balão Editorial/Fapesp, 2012. p. 135 - 140.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*. Utopia e massificação (1950 - 1980). 3. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

QUINALHA, Renan Honorio. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) - Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964 - 1988)*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva: 2018.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.