

XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

ANPUH - 27 / 07 / 2003 a 01 / 08 / 2003

JOÃO PESSOA - PARAÍBA

Simpósio Temático 76 - História das Idéias, dos Intelectuais e das Instituições

Título do trabalho: CENSURA E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: O JOGO DA DOMINAÇÃO X RESISTÊNCIA

Autor: Leila Medeiros de Menezes

Filiação Institucional: Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

A comunicação é parte integrante da dissertação de Mestrado defendida, no ano em curso, no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que tem como título *Catatonía Integral. Gonzaguinha, a censura e o silenciamento dos malditos (1968-1978)*.

Discutiremos aqui o jogo dominação X resistência que se estabeleceu entre o Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal, representante do poder instituído e os compositores da Música Popular Brasileira que tomaram a palavra cantada como forma de luta frente às arbitrariedades desse poder instituído, a partir do golpe civil-militar de 1964.

Os anos de repressão pós-64, principalmente a partir da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, inscreveram-se na história do País, com cores fortes, como marco de sonhos e de pesadelos, em especial para os jovens que pensavam utopias possíveis. É nesse “quadro-negro” da história brasileira que a palavra é colocada sob a vigilância do Serviço de Censura.

O período do recorte por nós definido (1968-1978) foi marcado por violências de todas as ordens. Trataremos aqui, especificamente, da violência do silenciamento, da clara tentativa de apagamento de muitas vozes que guardavam “um grito calado, preso na garganta”.

Esse silêncio todo me atordoa  
Atordoadado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro na lagoa<sup>1</sup>

É o silêncio contido e incontido. O grito para no ar. Resistir ao sistema que estava posto fazia-se uma ordem para aqueles que a ele não permitiam se submeter. Era preciso cantar, pois o canto agregava, congregava. Pela música muitos “recados” foram transmitidos, muita denúncia foi feita. As vozes dissonantes, portanto, deveriam ser silenciadas, pois faziam parte do perigoso universo da subversão.

E de repente o furor volta  
O interior todo se revolta  
E faz nossa força se agigantar<sup>ii</sup>

O perigo era romper-se a “mordação” imposta e a força da resistência se agigantar. “Que medo você tem de nós”<sup>iii</sup>, dizia Paulo César Pinheiro na canção *Pesadelo*, em parceria com Eduardo Gudin.

O aspecto denunciador, reflexivo e polissêmico das linguagens artísticas fizeram-nas se tornar um verdadeiro “caso de polícia”, colocadas sob a vigilância do Serviço de Censura. Os poetas, em especial, principalmente aqueles que cantavam os seus versos, tornaram-se malditos, constituindo-se, então, em uma importante parcela dos “inimigos internos”, perseguidos por suas vozes e ações dissonantes.

E com o silêncio eu me calei aflito.  
E com o rumor me esgoelei sereno.  
E ora eu cresci, e ora eu fiquei pequeno  
Então pus dentro do silêncio o grito.  
E no rumor virei-me o Nazareno.  
Foi só depois que eu me tornei maldito.<sup>iv</sup>

Os poetas foram transformados em malditos por assumirem todo um compromisso social e político, exercendo a militância pela palavra. Paulo César Pinheiro ao “calar-se aflito esgoelou-se sereno” para poder falar apesar do silêncio imposto. Assim como ele, foram muitos os que resistiram, acreditando na possibilidade do amanhã - “Amanhã vai ser outro dia (...)”<sup>v</sup> - e na força de seu “mal dizer” - “Cantar nunca foi só de alegria / com tempo ruim todo mundo também dá bom dia”<sup>vi</sup>.

Luiz Gonzaga Júnior, o Gonzaguinha, um dos “poetas malditos” declarou, em uma de suas composições, a necessidade de se jogar com muita cautela no campo do adversário:

É cama de gato  
Melhor se cuidar  
No campo do adversário  
É bom jogar com muita calma  
Procurando pela brecha  
Pra poder ganhar<sup>vii</sup>

Quem eram, então, os adversários? Justamente aqueles que detinham o poder e que deflagraram uma “guerra interna” sem descansos ou tréguas. Está posto, assim, o jogo censor X censurado que vai permear toda a produção musical de muitos compositores que se colocaram na resistência pela Música Popular.

Nos “anos de chumbo”<sup>viii</sup> a produção cultural e artística refletiu a busca de novos caminhos estéticos e políticos. Engajada e extremamente rica, a MPB filiou-se à discussão das questões que assolavam o País, transformando o cantar em uma arma de denúncia e de luta.

Nesse panorama, a censura assume o olhar prepotente para, em nome da ideologia dominante, classificar, silenciar, excluir, negar o outro - o divergente, buscando, assim, eliminar a heterogeneidade das ações e dos discursos. Dessa forma, no caso específico da Música Popular Brasileira, qualquer formação discursiva que não estivesse inscrita nos padrões pré-estabelecidos pelo regime de exceção deveria ser calada, silenciada, o que provocava um aparente rompimento no tecido da sua formulação.

Falamos em aparente rompimento, por entendermos que a produção de sentidos se realiza no diálogo constante estabelecido entre as relações sintagmáticas, as relações paradigmáticas e os conhecimentos prévios dos falantes da língua. Assim, qualquer formação discursiva sempre irá evocar o outro sentido que não se evidencia no nível do enunciado, ou seja, na concretude do texto. Foi com essa clareza que muitos jovens compositores aprenderam a “jogar com muita calma o jogo do adversário para poderem sair vitoriosos”.<sup>ix</sup>

Gonzaguinha, um dos representantes ativos destes jovens, em uma de suas composições que sofreu o veto da censura por “depreciar as normas governamentais vigentes”,<sup>x</sup> declarou:

É, a gente quer viver pleno direito  
A gente quer viver todo respeito  
A gente quer viver uma nação  
A gente quer é ser um cidadão<sup>xi</sup>

A ácida ironia de Gonzaguinha soava para os donos do poder como uma afronta, como provocação, por isso a censura exerceu para com ele toda a sua autoridade e todo o seu autoritarismo.

O AI-5 atribuiu aos censores a função de “vigiar” o discurso. Tomemos a definição de poeta em Heidegger: “vigia da linguagem”. Aliando-se a função do censor à definição supracitada, instaurou-se, no jogo censura X resistência, uma situação bastante interessante: Quem vigiava quem? Como a vigília se realizava? Ao censor cabia silenciar o poeta; ao poeta cabia buscar formas diferenciadas para fazer significar o silenciamento exercido pelo censor, quer pela migração de sentidos, quer pela relação intertextual de um poema a outro, quer pelo uso de referências, imagens, metáforas que esgarçavam ou rompiam o processo discursivo, para, então, significar além da ou apesar da palavra enunciada, provocando, assim, o outro sentido. Orlandi afirma que,

(...) uma vez desencadeada a poética da resistência, as músicas [e nós acrescentamos os poemas] antes de falarem ao povo já falavam umas [uns] com as [os] outras [os]. O conjunto delas [es] constitui um “lugar de significar”.<sup>xii</sup>

Nesta perspectiva, o dito, na relação com o não-dito, assume uma força para além do texto. A força do significante ao capturar o significado é mais contundente do que o próprio autor, pois

este passa a não exercer mais controle sobre o dito, sobre o processo de significação. É ainda Orlandi quem afirma que

(...) ele mesmo [o autor] faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou. Ele é parte do “evento histórico” que se instaura no jogo entre censura e resistência.<sup>xiii</sup>

Não pode haver, portanto, controle no/do processo discursivo. A produção de significados acontece fora e apesar do autor. Em que medida, então, o censor acreditava poder controlar a palavra, assumindo-se como profissional da leitura?

O censor era um leitor de leitura única, assumindo, assim, uma posição unilateral frente ao texto a ser analisado. Seu fazer estava centrado no levantamento dos efeitos de sentidos priorizados pelo seu representado - o Estado. Acreditava, portanto, ser possível dar conta e dominar todos os sentidos produzidos pelos tantos leitores em potencial. Segundo Saussure, os sentidos estão no virtual e não no literal. Eles se produzem por encadeamentos semânticos.

Considerados os anos de 1968-1978, tudo aquilo que era prejudicial aos interesses do País precisava ser calado. Assim, o censor, acabava estabelecendo uma concorrência entre formações discursivas, acreditando estar autorizando a circulação de apenas um sentido - aquele por ele liberado e permitido. Dessa forma, pensava ele estar aprisionando todos os demais sentidos que repousam no sub-texto, no não dito, nos silêncios do texto.

Nesse panorama de tanta necessidade de dizer e de tantas interdições, os poetas-compositores engajados tomavam os fragmentos que emergiam da sociedade, devolvendo à linguagem a sua virtude metafórica, para romper os silêncios que se impunham sobre ela. Assim, a palavra impotente passa a transcender, a transgredir, ocupando o espaço da denúncia, por vezes irônica, mas nem por isto menos impactante.

Alguns desses poetas-compositores ao assumiram a palavra cantada como forma de resistência, criaram verdadeiras armadilhas da palavra, fazendo com que os silêncios impostos pela ação da censura atravessassem as palavras pela “linguagem de fresta”<sup>xiv</sup> para indicar que os sentidos poderiam ser outros, ou ainda, que aquilo que deveria ser revelado estava velado no não-dito, buscando, por vezes uma cumplicidade com o possível interlocutor.

Mais uma vez convidamos Gonzaguinha a ilustrar nosso texto, através de sua composição *Sangrando*:

Quando eu soltar a minha voz,  
por favor entenda  
que, palavra por palavra,  
eis aqui uma pessoa se entregando.  
Coração na boca, peito aberto,  
vou sangrando,  
são as lutas dessa nossa vida

que eu estou cantando.<sup>xv</sup>

As palavras aqui estão grávidas de sentidos a não se dizer, sentidos que estão dispersos no “imaginário discursivo” - “Quando eu soltar a minha voz, / por favor entenda”. O apelo está posto pelo poeta-compositor, caberá ao interlocutor perceber a presença dos não-ditos no interior do dito, para, então, fazer significar.

Gonzaguinha ao fazer seu apelo - “por favor entenda” - coloca-se como mediador entre a mensagem e o interlocutor. Ele direcionou o processo de recepção da mensagem: o interlocutor deverá se apropriar dela “palavra por palavra”. Assim, buscou provocar uma participação mais intensa entre ambos para que as intenções do texto pudessem ser capturadas com mais propriedade - “São as lutas dessa nossa vida / que eu estou cantando”.<sup>xvi</sup>

Assumimos o fazer do censor a partir do conceito de reformulação em Peytard e Moirand, ou seja, um discurso transformado em outro discurso. O censor, por analogia, seria o que os autores definem como “agente reformulador”,<sup>xvii</sup> aquele que procura redizer, reformular, ressignificar o discurso de outrem.

Pêcheux afirma que não há homogeneidade nem na língua, nem no que se veicula a partir dela:

(...) a ideologia não funciona como um mecanismo fechado (e sem falhas) nem a língua como um sistema homogêneo (...). A língua não existe pois sob a forma de um bloco homogêneo de regras organizadas à maneira de uma máquina lógica.<sup>xviii</sup>

Como então pretendia-se que a formação discursiva se fizesse homogênea? O censor trabalhava apenas com a materialidade do texto, ou seja, com o que aparecia explicitado na superfície do texto, e não com aquilo que poderia vir-a-ser, razão pela qual aconteceram muitas situações em que algumas canções só foram vetadas *a posteriori*. O censor não se preocupava inicialmente com a natureza dinâmica do texto, ignorando, assim, a relação íntima que existia entre autor / interlocutor no processo de produção e recepção.

A coersão política, sem dúvida, dominou, em todos os níveis e em todas as atividades sociais, os “anos de chumbo”. Ao ser implantada a “política do silêncio”, estabelecida a partir do AI-5, o poder instituído limitou o fazer dos sujeitos em seu percurso de produção.

No caso especial dos poetas-compositores, que assumiram a palavra cantada como matéria-prima do seu fazer, o limite imposto buscou interromper todo o percurso da produção de sentidos, a partir do momento em que qualquer produção artística teria que ser submetida ao crivo da censura e às suas arbitrariedades no trato com o texto.

A censura, ideologicamente potente, acabou por se transformar em um organismo mais policial do que político, sendo responsável por fazer desaparecer da memória do País a base ideológica do conflito interno, na medida em que assumiu o papel de impor apenas uma versão dos fatos e das idéias: a do poder. Suas orientações estavam, portanto, relacionadas diretamente com a base do consenso de quem a impunha. Agia sempre na direção da eliminação das divergências “contemplando” inimigos internos como alvo privilegiado de combate.

Declarar que a censura era “burra” ou “incompetente”, como costuma-se afirmar, é assumir uma posição bastante simplista. Sem dúvida, ocorreram situações em que os vetos foram aplicados de forma arbitrária e, até mesmo, incompetente. Na maioria dos casos, porém, os censores agiram competidamente no que se refere às diretrizes que seguiam e à ideologia por que se orientavam.

Frente a tantos silêncios e tantos silenciamentos, a palavra poética, por sua configuração metafórica, tornou-se o contraponto principal a uma palavra política cada vez mais uníssona. Os poetas-compositores assumiram a “linguagem de fresta” como forma de burlar a “vigília” da censura. Dessa forma, a palavra poética passou a se confrontar, de forma direta ou indireta, com a palavra política.

A resistência, conduzida a partir da Música Popular Brasileira, configurou-se, portanto, através da enunciação dessa “linguagem de fresta” que produziu sentidos apesar dos vetos, por isso tornou-se tão ameaçadora para a “integridade” do Sistema.

Os poetas-compositores, que fizeram da Música Popular Brasileira veículo de resistência frente aos (des)mandos dos governos militares, ocuparam um papel importante no cenário político-social do País e inscreveram-se, em definitivo, com cores fortes, na história da MPB e na história nacional.

Memória de um tempo onde lutar  
Por seu direito  
É um defeito que mata  
São tantas lutas inglória  
São histórias que a história  
Qualquer dia contará  
De obscuros personagens  
As passagens, as coragens  
São sementes espalhadas nesse chão<sup>xix</sup>

Eles escreveram e cantaram a crônica da vida cotidiana, protestando contra as condutas políticas implementadas pelo Estado, deflagrando o que, em muitos casos, a sociedade estava impedida de ver, ouvir, falar, escrever, pensar, ter acesso, por fim, de viver.

NOTAS:

---

<sup>i</sup> - Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil. *Cálice*. CD *Chico Buarque*. São Paulo: PolyGram, 1998, faixa 20 (Coleção Millennium - Músicas do século XX).

- 
- <sup>ii</sup> - Paulo César Pinheiro e Eduardo Gudin. *Mordaça*. CD *O importante é que a nossa emoção sobreviva*. São Paulo: Emi / Copacabana, 2001, faixa 21 (Remasterizado).
- <sup>iii</sup> - Referência à composição *Pesadelo*, de Paulo César Pinheiro, constante do CD acima citado.
- <sup>iv</sup> - Paulo César Pinheiro. *Batalha*. In. *Canto brasileiro*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1976, p. 42.
- <sup>v</sup> - Chico Buarque de Holanda. *Apesar de você*. CD *Chico Buarque*. São Paulo: PolyGram, 1998, faixa 6 (Coleção Millennium - Músicas do século XX).
- <sup>vi</sup> - Luiz Gonzaga Júnior. *Palavras*. In. CD *Um sorriso nos lábios*, Emílio Santiago, São Paulo: Sony Music, s/data, faixa 6.
- <sup>vii</sup> - Luiz Gonzaga Júnior. *Geraldinos e Arquibaldos*. LP *Plano de vôo*. São Paulo: Emi-Odeon, lado 1, faixa 3, s/data.
- <sup>viii</sup> - Expressão usada para definir o período mais violento da Ditadura Militar no Brasil, em especial o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici, onde, em nome da Segurança Nacional, foram cometidas, certamente, as maiores atrocidades e arbitrariedades dos governos de exceção, colocando o País em um longo e tenebroso período de trevas.
- <sup>ix</sup> - Referência à composição *Geraldinos e Arquibaldos*, de Luiz Gonzaga Júnior.
- <sup>x</sup> - Texto recorrente nos vetos às letras das canções de Gonzaguinha.
- <sup>xi</sup> - Luiz Gonzaga Júnior. *É*. LP *Corações marginais*. Rio de Janeiro: Moleque, 1988. A composição foi composta na década de 70, século XX, mas só pôde ser gravada na década de 80, por força da censura.
- <sup>xii</sup> - Eni Pulcinelli Orlandi. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 3ª Ed., São Paulo: UNICAMP, 1995, p. 126.
- <sup>xiii</sup> - Idem. p. 165.
- <sup>xiv</sup> - A expressão “linguagem de fresta” foi introduzida por Gilberto Vasconcelos, em 1977, no ensaio intitulado *Música popular: de olho na fresta*. O ensaísta defende como inevitável naquela conjuntura o recurso da linguagem de fresta, ou seja, aquela de que se vale o compositor popular para, com toda malandragem, driblar a censura imposta pelo regime.
- <sup>xv</sup> - Luiz Gonzaga Júnior. *Sangrando*. LP *De volta ao começo*. São Paulo: Emi-Odeon, lado B, faixa 1, 1990.
- <sup>xvi</sup> - Idem.
- <sup>xvii</sup> - Jean Peytard e Sophie Moirand. *Discours et enseignement du français - Les lieux d'une rencontre*.
- <sup>xviii</sup> - Michel Pêcheux. *O discurso: estrutura e acontecimento*. [trad. Eni P. Orlandi]. 2ª ED., São Paulo: Pontes, 1997. p. 2.
- <sup>xix</sup> - Luiz Gonzaga Júnior. *Pequena memória para um tempo sem memória (A legião dos esquecidos)*. CD *Gonzaguinha no samba*. São Paulo: Emi, s/data, faixa 4.