

## **Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: gonzaguinha e a resistência pela música.**

**A discursive approach to censorship in Brazil in times of dictatorship: gonzaguinha and resistance through music**

Leila Medeiros de Menezes\*

Décio Rocha\*\*

**Resumo:** O artigo tematiza um determinado modo de circulação das práticas linguageiras caracterizado pela conturbada relação que se estabeleceu no Brasil a partir de meados dos anos 1960 até o início dos anos 1980 entre vozes hegemônicas, pretensas detentoras da legitimidade do dizer, e vozes que se recusaram a se silenciar diante do veto da censura. Gonzaguinha, nosso estudo de caso, soube como poucos condensar a experiência humana para mostrar o jogo que precisava ser jogado, procurando as “brechas da linguagem” para denunciar as arbitrariedades do sistema ditatorial vigente. Fazendo uso da palavra cantada, falou, apesar da censura. Não dissimulou nem escondeu o que não dava para ocultar, pagando, por isso mesmo, o alto preço do silenciamento de sua voz.

**Palavras-chave:** Enunciação e censura. Ditadura. Gonzaguinha.

**Abstract:** This paper thematizes a certain mode of circulation of language practices characterized by the turbulent relationship established in Brazil since the mid-1960s until the early 1980s between hegemonic voices which claimed the alleged legitimacy of enouncing, and voices that refused to keep silent in face of the veto of censorship. Gonzaguinha, our case study, knew how to condense human experience in order to highlight the kind of game that needed to be played, looking for "loopholes of language"

---

\* Mestre em História. Professora do Instituto de Aplicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. [klmmenezes@yahoo.com](mailto:klmmenezes@yahoo.com)

\*\* Doutor em Linguística Aplicada. Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do CNPq. [rochadm@uol.com.br](mailto:rochadm@uol.com.br)

to denounce the arbitrariness of the current dictatorial system. Making use of the word sung, he managed to speak, despite censorship. He didn't dissimulate nor hid things that couldn't be hidden, paying, therefore, the high price of having his voice silenced.

**Key-words:** Enunciation and censorship. Dictatorship. Gonzaguinha.

Este artigo tematiza um determinado modo de circulação das práticas linguageiras caracterizado pela conturbada relação que se estabeleceu no Brasil a partir de meados dos anos 1960 até o início dos anos 1980 entre vozes hegemônicas, pretensas detentoras da legitimidade do dizer, e vozes que ousaram não adiar seu “projeto de dizer”, recusando-se a se silenciar diante do veto da censura e encontrando no falar sinuoso e oblíquo uma resposta contundente. Nesse sentido, atendendo ao chamado do poeta-compositor<sup>1</sup> Luiz Gonzaga Júnior, mais conhecido como Gonzaguinha, procuraremos dar voz a um Brasil que viveu vinte anos de silêncios e silenciamentos, marcados por violências de todas as ordens, problemática que nos permitirá refletir sobre um tipo específico de embate relativo ao afrontamento entre diferentes “projetos de dizer”: os enunciados inicialmente propostos pelo poeta, a ordem de silenciamento que sobre esses enunciados vinha pesar em decorrência da ação do censor e, finalmente, a produção de ressonâncias dialógicas de um dizer que se atualizava na contramão de toda e qualquer ordem de silenciamento.

### **Uma conjuntura**

No período em tela da história do Brasil, o perigo externo do comunismo consubstanciou-se em um perigo mais preocupante, posto que muito mais próximo: o “inimigo interno”, agente de uma conspiração mundial. A tese do “inimigo interno”, antidemocrática e desagregadora, dividiu o país, maniqueisticamente, em dois grandes blocos: cidadãos leais e cidadãos traidores; patriotas e antipatriotas; benditos e malditos. Nessa ótica, estar de um lado ou de outro – ser “bendito” ou “maldito” – significava estar assujeitado a um mesmo crivo de disciplinamento, a uma lógica enrijecida de classificações binárias que não faziam senão colocar em cena a arbitrariedade de

---

<sup>1</sup> Termo que designa aqueles que cantavam músicas de sua própria autoria.

critérios sustentados por uma voz que tinha por projeto hierarquizar, monofonizar uma realidade plural, por intermédio do esquecimento – oportuno e oportunista – de que todos eram cidadãos brasileiros. Talvez esse seja o motivo pelo qual Gonzaguinha sempre tenha recusado o rótulo de “maldito”: abominava a designação por considerá-la, além de deslocada, geradora de uma condição de relativo conforto para aquele que a recebia, conforme se verifica em entrevista concedida pelo poeta à revista Folhetim em maio de 1979, reproduzida em Echeverria (2006):

É a história dos malditos. O sujeito faz um trabalho que é castrado, mutilado. Então, estaciona na comodidade da nova condição, passa a faturar essa condição. E estabelece-se uma confusão que não deveria haver de jeito nenhum. Porque maldita é a situação em que o artista vive. Maldito é esse tempo, não eu. Não era o Kafka o maldito, mas o tempo em que viveu e as circunstâncias que o fizeram produzir a obra que produziu, narrando o que narrou. (ECHEVERRIA, 2006, p. 182)

Buscando atualizar a lição deixada por Gonzaguinha, procuraremos suspender, na medida do possível, os efeitos de monofonização que se cristalizaram em torno desse “dizer maldito”, e revisitaremos o referido período próximo-distante da história brasileira sob a ótica de uma “dupla maldição”: a maldição dos que resistiram, ou seja, daqueles que foram considerados pelo sistema vigente como dignos de silenciamento; a maldição dos poderosos, ou seja, daqueles que foram “condenados” por grande parcela da sociedade pelas falhas cometidas, pelas arbitrariedades assumidas em nome da “tranquilidade” do regime. Assim, ratificando o projeto do poeta que, ao se ver ocupando o lugar de maldito que lhe fora imposto, vem denunciar a própria maldição do sistema, queremos ouvir, em especial, a voz daqueles que foram silenciados, dos que sofreram exclusão e injustiças sociais ao longo dos governos militares que se estabeleceram em solo brasileiro desde o golpe empresarial-militar de março de 1964<sup>2</sup> até os primeiros anos da década de 80 do século passado.

### **Mas ... por que Gonzaguinha?**

---

<sup>2</sup> Com base em pesquisas realizadas na área, Melo (2012) recomenda que, para fazer referência ao período em tela, se abandonem designações como “golpe militar” ou “golpe civil-militar”, preconizando “golpe empresarial-militar”, expressão que tem o mérito de tornar explícito o papel desempenhado pelo capitalismo no contexto da ditadura.

Luiz Gonzaga Júnior, ou simplesmente Gonzaguinha, nasceu em 22 de setembro de 1945, no Rio de Janeiro, filho legítimo de Luiz Gonzaga, o rei do baião, e Odaleia Guedes dos Santos, cantora do Dancing Brasil. Com a morte de sua mãe quando ainda era muito pequeno, foi criado por Dina (Leopoldina de Castro Xavier) e Xavier (Henrique Xavier), seus padrinhos. Frequentava as rodas de violão na casa do psiquiatra Alúzio Porto Carrero, na Tijuca, onde conheceu músicos como Ivan Lins, Aldir Blanc, Paulo Emílio, César Costa Filho. Sempre marcada pela preocupação com os rumos que a nação tomava, sua carreira foi prematuramente interrompida por um acidente de carro em 29 de abril de 1991.

Gonzaguinha não se submeteu ao jogo das mídias. Não admitiu reduzir sua produção musical a objeto de puro comércio e de consumo, postura que o levou a ser tão marginalizado pelos meios de comunicação de massa. Assumiu sempre seu papel social e político com posições bastante claras e definidas, mantendo-se em estado permanente de indignação e de alerta. Foi e continua sendo, como declara em uma de suas composições, um “artista da vida”, o “equilibrista da fé”<sup>3</sup>.

Gonzaguinha soube, como poucos, condensar a experiência humana, a fim de mostrar o jogo que precisava ser jogado. Procuraremos dar-lhe o espaço que merece e que lhe vem sendo negado pelas mídias, que continuam a perpetuar a exclusão imposta pelos censores. São palavras desse bendito poeta maldito que viveu intensamente o momento em questão, resistindo pela palavra cantada, a tantas arbitrariedades:

Eu acredito é na rapaziada  
Que segue em frente e segura o rojão  
Eu ponho fé é na fé da moçada  
Que não foge da fera  
E enfrenta o leão  
(GONZAGUINHA, 1980b)

### **A censura em exercício**

No período em pauta, que se inscreveu na história do país pelas lutas urgentes, possíveis e necessárias em todo o mundo, a realidade estava deformada pelo regime de exceção; apenas uma parte dessa realidade poderia ser revelada, tudo o mais deveria

---

<sup>3</sup> Referência ao poema-canção *Artistas da vida*, de Gonzaguinha (1975a).

permanecer silenciado sob os coturnos dos militares. Não esqueçamos que esse era um país “que ia pra frente”<sup>4</sup> na marcha do “milagre brasileiro”<sup>5</sup>.

Examinemos um pouco mais de perto o exercício de silenciamento de vozes a que fazemos referência. Para começar, uma breve incursão naquilo que se pretende dizer quando se fala de  *censor*, tomando como ponto de partida duas definições dicionarizadas do termo (Houaiss, 2001): (i) "na antiga Roma, magistrado que recenseava a população, cuidava da arrecadação dos impostos e era responsável pela manutenção dos bons costumes"; (ii) "funcionário público que se encarrega de examinar obras ou realizações de cunho artístico ou cultural, assim como os meios de comunicação de massa, com fins de censura, esp. política e moral".

A confrontação das duas definições é capaz de nos revelar que, efetivamente, o dicionário está longe de corresponder a um modo de inscrição marcado pela neutralidade da língua, em oposição ao assumido engajamento do discurso. Se reduzirmos as duas definições apresentadas a seus termos básicos, teremos os seguintes esquemas:

(i) magistrado que faz x em determinados tempo e lugar;

(ii) funcionário público que faz y visando proceder à censura política e moral.

Em oposição à clara situação no tempo e no espaço que caracteriza a primeira acepção do termo, chama a atenção a atemporalidade desse funcionário público em (ii), função que se apresenta como naturalizada ao se apagar a que necessidades vem o censor atender, movido por que razões, etc., apagamentos que não fazem senão naturalizar as condições de exercício da referida função, como se ela sempre tivesse existido em todos os tempos e lugares. O único elemento que se especifica em (ii) é o objetivo visado pelo censor: “com fins de censura, esp. política e moral”. O que, de algum modo, parece não contribuir para a captação das condições em que se produziu o projeto político de atuação do censor: antes de se configurar como elemento que vem

---

<sup>4</sup> Menção ao slogan oficial do governo à época, “Esse é um país que vai pra frente”. Na onda ufanista que caracterizava o momento, o slogan era amplamente difundido e incorporado pelos “virtuosos”, ou seja, os “bons brasileiros”, aqueles que não se contrapunham ao regime implantado no país.

<sup>5</sup> A expressão “milagre brasileiro” foi igualmente difundida pelos governos militares no período em tela: o Brasil haveria de assumir um lugar de destaque na economia mundial, mesmo que ancorado no sacrifício dos muitos brasileiros. Continuava, assim, todo um movimento desenvolvimentista que alavancaria, portanto, a economia do país.

acrescentar alguma informação relevante à definição dada em (ii), a explicitação da finalidade da ação do censor é responsável por criar um efeito de tautologia, uma vez que o censor é apresentado como sendo o funcionário público que examina algo visando ... à censura (política e moral).

Para superar o caráter tautológico da definição, buscamos na mesma fonte a definição de *censura*:

... exame a que são submetidos trabalhos de cunho artístico ou informativo, ger. com base em critérios de caráter moral ou político, para decidir sobre a conveniência de serem ou não liberados para apresentação ou exibição ao público em geral. (HOUAISS, 2001)

Conjugando, desse modo, os verbetes *censor* e *censura*, temos, agora, uma nova definição de *censor*: funcionário público que examina algo visando decidir, com base em critérios de caráter moral ou político, sobre a conveniência de ser ou não liberado para apresentação ou exibição ao público em geral. Definição que, em seu estado de dicionário, ainda é insuficiente para repor o conjunto de coordenadas que efetivamente qualificariam tal “exercício de censura”, pois, além do “esquecimento” do tempo e do espaço, também permanecem apagados seus agentes. Senão, retomemos alguns fragmentos da nova definição de *censura*:

- . trabalhos são submetidos [por alguém] a exame;
- . [alguém] decide sobre a conveniência de liberação ou não desses trabalhos;
- . trabalhos são ou não liberados [por alguém].

Os mencionados “apagamentos” parecem constituir razão suficiente para nos fazer supor que, afinal, palavras listadas em dicionário não são exatamente isentas de valor como se poderia imaginar.

### **O retrato de uma época**

Enfrentando feras e leões, muitos artistas, através das suas diversas manifestações, conseguiram soltar o grito calado preso na garganta, colocando-se, aos olhos dos governantes, na contramão do sistema vigente. Assumiram posições críticas e bastante criativas, fazendo uso de diversas armadilhas de linguagem para desvelar, revelar toda a trama que vinha sendo tecida nos porões da ditadura.

Apropriando-nos do título de um dos poemas-canção de Gonzaguinha, diremos que esses “corações marginais”<sup>6</sup> tomaram os fragmentos que emergiam da sociedade para romper os silêncios que lhes eram impostos. Assim, a palavra impotente passava a transcender, a transgredir, ocupando o espaço da denúncia, por vezes irônica, mas nem por isso menos impactante. O lugar do sonho estava mais do que presente nos poetas engajados. Pairavam no ar, nos corpos e nas mentes a vontade e a esperança de os brasileiros se (re)apropriarem do Brasil.

Dentre as várias formas de resistência possíveis frente a tudo o que estava posto pelos “donos do poder”, a arte tornou-se, então, um grande instrumento catalisador do pensamento nacional. Segundo Oliveira (1972, p. 82), “a arte – a da palavra e as não verbais – é um poder. Consiste essa potência em sua capacidade de mobilizar o homem, motivando-o para a posse da vida autêntica”. O aspecto denunciador, reflexivo e polissêmico das linguagens artísticas fez com que elas se tornassem um verdadeiro “caso de polícia”, colocadas, portanto, sob a vigilância da Divisão de Censura e Diversões Públicas, vinculada diretamente, não por acaso, ao Departamento de Polícia Federal. Pensar era ameaçador. Expressar-se pela escrita era mais ameaçador ainda. Escrever era, sem dúvida, um ato de libertação, de tomada de posição, mas, por outro lado, em relação a seus “interpretantes-censores”, que assumiam a função de vigiar os discursos, era um ato altamente subversivo.

Os poetas-compositores que optaram pela resistência através da palavra cantaram de forma comprometida “as lutas dessa nossa vida”<sup>7</sup> de que tanto nos falava Gonzaguinha. Eles acreditaram na “festa”, metáfora por eles bastante usada para falar do por-vir, e “nas flores vencendo canhões”<sup>8</sup>. Resistiram apesar da censura. No caso exemplar de Gonzaguinha, “das 72 composições encaminhadas à Divisão de Censura, 54 foram vetadas. Dessa forma, somente 18 composições não sofreram qualquer tipo de veto e, desse total, algumas foram liberadas com a 'sugestão para evitar tocar' nas rádios” (MENEZES, 2003, p. 148). Veto que se atualizava num duplo efeito de silenciamento: por um lado, silenciamento da voz do outro, impedindo que este dissesse o que desejava;

---

<sup>6</sup> Referência ao poema-canção de Luiz Gonzaga Júnior intitulado *Corações marginais*, que dá título também ao LP de mesmo nome (GONZAGUINHA, 1988).

<sup>7</sup> Do poema-canção *Sangrando*, de Gonzaguinha (1978).

<sup>8</sup> Vandrê (1997).

por outro, ato de silenciar(-se), no sentido de não explicitar os critérios definidores daquilo que não poderia ser dito. Com efeito, só temos acesso às lacônicas indicações da Divisão de Censura do tipo "O autor através da letra permite conotações políticas envolvendo o regime vigente" (MENEZES, 2003, p. 115). Autocensura do censor de Gonzaguinha? Impossibilidade de localizar na materialidade linguística dos versos do poeta aquilo que subverte a ordem e que tão somente se podia pressentir?

### **Censores e malditos: embates pelo poder do sentido**

Após o Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968<sup>9</sup>, grande parte da produção artística, em especial a produção musical, foi marcada, por um lado, pela ação coercitiva do Estado, sob a chancela da Divisão de Censura e Diversões Públicas e, por outro, pela riqueza poética, em parte em decorrência dessa ação coercitiva. É bem verdade que não houve envolvimento pleno de toda a comunidade de compositores, e muitos deles caminharam por um viés exaltativo da ordem vigente.

Instituída a política do silêncio, que desempenhou o papel limitador de sujeitos no seu percurso de sentido, criaram-se verdadeiras armadilhas da palavra. As posições críticas assumidas pelos artistas incomodavam sobremaneira o regime. Os militares encaravam a resistência e a denúncia como desafio frente ao poder constituído. Qual seria, então, o limite da "provocação"?

O período compreendido entre 1968 e 1978 ficou conhecido como "anos de chumbo"<sup>10</sup>, um período de "trevas", marcado pela truculência, pelo apagamento de vozes, pelo exercício do poder através de exceções, inscrevendo-se na história de toda uma geração – na de Gonzaguinha e na de tantos outros – como marco de sonhos e de pesadelos de uma juventude que, nas palavras do poeta-compositor Luiz Gonzaga Júnior, buscava "um mundo novo, vida nova"<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Os governos militares lançavam mão de Atos Institucionais (AI) para "disciplinar" o país. O AI nº. 5, o único assinado por todos os membros do alto escalão do governo brasileiro, marcou a radicalização do regime e deu as bases para a implantação da tortura no Brasil.

<sup>10</sup> A expressão "anos de chumbo" define o período mais violento da ditadura empresarial-militar, em especial o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici (ex-presidente do Serviço Nacional de Informação), no qual, 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. A esse respeito, sugerimos a leitura de D'Araújo, Soares & Castro (1994).

<sup>11</sup> Do poema-canção *Mundo novo, vida nova*, de Gonzaguinha (1975b).

Foi nesse período que, por força da censura, criou-se toda uma “geração de malditos” – expressão cunhada e amplamente utilizada pelos próprios censores, (re)atualizando, dessa forma, o maldito das cantigas medievais de escárnio e maldizer. As vozes dissonantes, como já vimos, deveriam ser silenciadas, pois faziam parte do perigoso universo da subversão que facilmente se reconhecia: calça jeans, camiseta, sandálias e bolsa de couro cru, cabelos e barbas longos - perfil que se encaixava plenamente em Gonzaguinha. Todo e qualquer cidadão que se apresentasse “uniformizado” dessa maneira tornava-se *a priori* suspeito aos olhos dos “vigilantes do poder”.

A partir da implantação da política do silêncio, o país passou a ouvir as vozes dos “desafiantes” e “desafinados”, ou seja, os poetas que assumiram a poesia como veículo de resistência e que, por isso, se tornaram, aos olhos dos censores, “marginais”, “malditos”. Eles feriram a ordem constituída pela palavra transgressora, e isso passou a ser tratado como subversão.

Acreditando na possibilidade do amanhã (“amanhã vai ser outro dia...”) <sup>12</sup>, os poetas-compositores passaram a constituir uma importante parcela dos “inimigos internos”, perseguidos por suas vozes e ações dissonantes. Um destino, aliás, gerador de antinomias no mínimo interessantes: por sua natureza, a ação de maldizer, de amaldiçoar, só se realiza por meio de um ato verbal. Sua performatividade implica, pois, que, se aquele que sofre a maldição é silenciado, outra é a condição de quem maldiz, que se vê forçosamente impelido a ... dizer, isto é, a realizar precisamente aquilo que nega ao outro. Ao censurar, ao silenciar o outro, o censor se obriga a dizer-lhe algo, fomentando indiretamente um diálogo: diz-lhe que não se expresse da forma como o faz, que se cale ou que se expresse de um modo não lesivo à ordem vigente. Assim, ao impor aos artistas uma pauta de domínio unilateral e ao acreditar na eficácia da injunção de não dizer que dirigia ao outro, a censura ignorou o poder das palavras e da criação, possibilitando, principalmente aos poetas, a busca de novos caminhos de interlocução. Afinal, sob uma ótica discursiva, enunciar nunca é um ato solitário; enunciar é coenunciar.

---

<sup>12</sup> Referência ao poema-canção *Apesar de você*, de Buarque de Holanda (1978).

Ao colocarem as palavras sob suspeita, os censores pretendiam confiná-las aos subterrâneos dos sentidos oficiais permitidos; porém, elas, assumindo sua preciosa liberdade, não se submeteram a consignações e mandatos e explodiram em sentidos outros para além do dito. Observemos os versos de Gonzaguinha:

É cama de gato  
Melhor se cuidar  
No campo do adversário  
É bom jogar com muita calma  
Procurando pela brecha  
Pra poder ganhar  
(GONZAGUINHA, 1975)

Nos versos, o poeta-compositor declara a necessidade de se jogar com muita cautela no campo do adversário. Quem eram, então, os adversários? Justamente aqueles que pretendiam deter o poder e que deflagraram uma “guerra interna” sem descansos ou tréguas. Assim estava posto o jogo censor x censurado que vai permear toda a produção musical não só de Gonzaguinha, mas de todos os poetas-compositores da Música Popular Brasileira (doravante MPB) que ousaram resistir pela palavra.

Foi construindo pontes – palavra muito usada pelos poetas à época em tela<sup>13</sup> – que muitos jovens poetas-compositores, assumindo a “linguagem de frestas”<sup>14</sup>, conseguiram falar e se fazer ouvir, apesar da censura. A MPB lutou dignamente para não sucumbir ao algoz da censura. Jogo perigoso, sem dúvida alguma, impondo-se pelas brechas deixadas e fazendo uso de diferentes estratégias discursivas como veículo de resistência na luta pela restauração da plena liberdade de expressão e contra o arbítrio.

### **E por falar em frestas ...**

A ação da censura sobre a produção cultural durante os anos de chumbo da ditadura militar parece ter sido responsável por um duplo efeito: impedir que algo fosse dito e, paradoxalmente, criar as condições para que algo se dissesse, “apesar de”. O paradoxo parece se explicar de modo não muito tortuoso: é certo que a ação da censura

---

<sup>13</sup> “Quando um muro separa / uma ponte une”, do poema-canção *Pesadelo*, de Pinheiro (2001).

<sup>14</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 dada conjuntura o recurso da linguagem de fresta, ou seja, aquela de que se vale o compositor popular para, com toda a malandragem, driblar a censura imposta pelo regime.

intimidou, calou, cerceou liberdades, excluindo a possibilidade de um dizer mais direto, “despreocupado”; porém, é igualmente verdade que essa mesma ação exigiu que algo fosse dito em relação às arbitrariedades cometidas, ou seja, essa mesma ação de censura atualizou o afrontamento de duas formações discursivas: os discursos da ordem vigente e, como elemento de alteridade, os discursos dos que vislumbravam uma ordem político-social outra. Foi exatamente o que fez o censor, porta-voz da primeira dessas duas formações discursivas, ao definir o lugar ocupado pelos "bons brasileiros", em oposição aos "inimigos vermelhos", por exemplo. O mesmo aconteceu sob a ótica dos "poetas malditos": a "festa" tão frequentemente anunciada e esperada em diferentes composições ganhou muito de sua concretude em função das arbitrariedades que caracterizaram os anos de chumbo.

Com efeito, para retomar a situação paradoxal que anunciamos, percebemos a atualização de diferentes modos de impedir que algo fosse dito, isto é, diferentes modos da atividade de censura:

- . a censura explícita exercida pela Divisão de Censura;
- . a "censura-congelamento" de Gonzaguinha pelas mídias, decorrente da recusa do poeta de “reduzir sua produção a objeto de comércio e de consumo”(Menezes, 2003: 20);
- . a "censura-esquecimento" exercida pela academia, deixando de incluir a voz do poeta em obras sobre a MPB, teses, dissertações, etc. (Menezes, 2003: 22-23);
- . a autocensura "preventiva", estratégia a que recorrem muitos artistas para “evitar possíveis cortes posteriores no produto final” (Menezes, 2003: 104);
- . a censura "paradoxal", geradora de feitos exatamente contrários aos desejados, como, por exemplo, ocorreu no episódio citado por Menezes (2003: 145-146): no programa de televisão apresentado por Flávio Cavalcanti em fevereiro de 1973, o poema-canção *Comportamento Geral*, de Gonzaguinha, é acusado de terrorista e antipatriota e seu disco compacto é quebrado em cena pelo próprio apresentador<sup>15</sup>; em contrapartida, a referida música, gravada já no ano anterior, mas até então sem qualquer repercussão nas mídias, é rapidamente levada às rádios e passa a ocupar o sexto lugar na parada de

---

<sup>15</sup> *Comportamento Geral* indica ironicamente que “Você deve rezar pelo bem do patrão / E esquecer que está desempregado / Você merece! Você merece! / Tudo vai bem, tudo legal (...)”.

sucesso da rádio Tamoio – situação que, obviamente, provocará uma nova ação da censura.

Sabemos, contudo, que, apesar de todas essas injunções ao não dizer, o que resultou foi uma “impossibilidade de silenciar o que exigia expressão”. Tal “impossibilidade de não dizer” pode ser recuperada em dois planos: por um lado, por meio da ação concreta do censor que, ao vetar a palavra do poeta, oferecia-lhe uma palavra alternativa que poderia transitar livremente; por outro, por intermédio dessa mesma ação concreta que, ao dizer “não” à palavra do poeta, colocava em cena um certo modo de atualização dos discursos que definiremos a partir da noção de *interdiscurso* e da ideia de uma “linguagem de frestas”.

Em relação ao primeiro modo de atualização dessa impossibilidade de não dizer, sabemos que não foram raros os casos em que o censor pretendia “dizer com o poeta”, no sentido de atenuar a força de seu dito, mitigando a presença daquilo que considerava “perigoso”: em *Heróis da liberdade*, de Silas de Oliveira, “revolução” é alterada, por sugestão do censor, para “evolução”; “almirante negro” se transforma em “navegante negro” em *Mestre-sala dos mares*, de Aldir Blanc; “brasileiro” vira “batuqueiro” em *Diz que Deus diz que dá*, de Chico Buarque. É interessante notar o “exercício poético” realizado pelo censor, em sua tentativa de “parceria” com o poeta, quando mantém, em suas “sugestões”, uma mesma rima ou um mesmo número de sílabas (revolução – evolução; almirante – navegante; brasileiro - batuqueiro). Com efeito, ao censurar, o censor pretende “dizer com” o poeta. O perigo entrevisto pelo censor parece poder ser identificado bem localmente: ele reside na escolha de certa palavra indesejável e, por essa razão, caracteriza-se como sendo facilmente extirpável – eis a ilusão que embala o censor.<sup>16</sup>

O segundo modo de atualização da referida impossibilidade de não dizer é aquele que vem dar visibilidade a uma ação coletiva do poeta, uma ação que, longe de ser pontual, recupera outros tantos discursos-cúmplices que, ao longo do tempo, também se produziram, “apesar de”. Aqui, a própria produção de uma filiação que redimensiona o

---

<sup>16</sup> Tal ilusão sobre o modo de funcionamento da linguagem parece mais compatível com uma perspectiva conteudista, à qual vem se opor a ótica discursiva que sustentamos. Acerca da distância entre uma análise do conteúdo e uma análise do discurso, ver Rocha & Deusdará (2006).

dizer do poeta vem explicitar um modo de funcionamento da linguagem que consideramos como fundamentalmente regular, recorrente: o funcionamento por intermédio das frestas que, para além das interdições, as práticas languageiras sempre logram instituir. Com efeito, não é apenas na vigência de regimes de exceção que se recorre a tal modo de funcionamento da linguagem: os não ditos, os pastiches, as ironias, as metáforas, os ecos de outros discursos, etc., eis alguns dos fenômenos que dizem respeito a certo modo de funcionamento da linguagem, um modo de funcionamento essencialmente dialógico, oblíquo, segundo o qual o estabelecimento de identidades discursivas (sempre provisórias) se dá no bojo da alteridade (constitutiva das práticas languageiras). O regime de exceção a que nos referimos parece ter engendrado um determinado modo de atualização da linguagem de fresta em resposta à força de coerção que exercia sobre os corpos (calando, aprisionando, excluindo).

A esse respeito, é preciso reconhecer desde já a ação do censor como uma missão fadada ao fracasso, uma vez que as frestas que a linguagem é capaz de produzir representam um inimigo dos mais poderosos. Um “inimigo” não pontualmente localizável. Por que falamos de uma “ação inglória” do censor? Porque, retomando a reflexão de Orlandi (1999: 64), “para que as palavras tenham sentido, é preciso que já tenham sentido”. Ou seja: o sujeito só pode se colocar como sujeito do discurso se for afetado historicamente pelo interdiscurso, pela memória do dizer, por algo que “fala antes, em outro lugar, independentemente”. O que vem reafirmar a derrota do censor: impossibilidade de afrontamento de um dizer que se produz alhures, em outros tempos, entre outros coenunciadores. Dito de outro modo, impossibilidade óbvia de censurar tudo aquilo que já foi dito, por outros atores, em outros tempos, outros espaços, etc. A palavra pode ser pontualmente censurada, apagada, mas, se é certo que ela sempre se inscreve em uma dada tradição, então é impossível de ser definitivamente apagada. Lição que Gonzaguinha já ensinava em seus versos:

É tão bonito quando a gente entende  
Que a gente é tanta gente  
Onde quer que a gente vá  
É tão bonito quando a gente sente  
Que nunca está sozinho  
Por mais que pense estar  
(Gonzaguinha, 1982)

A esse respeito, o Sistema, representado pelo censor, pressentia, de certo modo, o caráter inglório da luta a que se condenava, quando pensava – e estava certo em pensar – que:

- . linguagem é realmente "caso de Segurança Nacional" (Menezes, 2003: 107);
- . palavra é, acima de tudo, ação, principalmente a palavra falada e cantada, que mobiliza multidões, que faz os corpos se mexerem, garantindo uma sintonia (indesejável, sob a ótica do censor) de vozes que se afinam.

Apesar do referido traço de consciência, o censor, contudo, não sabia, ou fingia não saber que:

- . o sentido não está nas palavras;
- . a distância entre o escrito, o oral falado e o oral cantado é irredutível;
- . não há como lutar contra a memória discursiva e o interdiscurso.

Ainda sob uma ótica discursiva, não é apenas a questão do interdiscurso que mostra a inadequação da ação dos censores, mas certa compreensão linear – e, por isso mesmo, inadequada – do que se denomina *prática discursiva*. Na ingênua concepção dos censores sobre o papel da linguagem, acreditavam que um determinado grupo de "maus brasileiros", de "inimigos que devem necessariamente ser eliminados", produzia textos que "denuncia(va)m e protesta(va)m contra as normas governamentais vigentes". Esses opositores eram, assim, vistos como “a causa” dos textos produzidos. Daí a expectativa alimentada pelo censor – uma expectativa que jamais poderia se concretizar: “se eliminarmos os textos, eliminamos o grupo dos descontentes”. Ora, numa perspectiva assentada no conceito de *prática discursiva* (Maingueneau, 1989), diríamos que textos e comunidade discursiva se produzem, se alimentam reciprocamente, sendo inadequada a relação linear de causa e consequência: uma comunidade de discurso produz textos que, por sua vez, conferem visibilidade crescente a essa mesma comunidade, a qual continuará produzindo outros tantos textos, etc.

Digamos que talvez os censores tenham percebido a tempo a inadequação da causalidade linear e, por isso, tenham recorrido logo a seguir à eliminação de corpos. Silenciam-se os textos e extingue-se a comunidade que lhes dá sustentação. Não há

prática discursiva que seja capaz de resistir, caso tal estratégia se prolongue indefinidamente no tempo.

### **O lugar do censor: uma paradoxal distribuição no espaço**

Apontamos algumas razões que nos levam a crer que, sob a ótica discursiva, a censura estava fadada a não dar certo. Com efeito, vimos que aquilo que denominávamos “impossibilidade de não dizer” se atualizava em um duplo plano: por um lado, ao vetar o dito, o censor acabava oferecendo uma “alternativa” que lhe parecia conveniente por não atentar contra o instituído; por outro lado, o dito do poeta sempre vinha se inscrever em uma perspectiva interdiscursiva que se atualizava pelas frestas que lograva encontrar.

Além das razões já apresentadas, há ainda razões de outra ordem para explicar o (necessário) insucesso da ação do censor. Com efeito, arbitrar “pela presença de um único significado, assumindo a função de ser um leitor de leitura única” (Menezes, 2003: 119) representa uma posição insustentável, sob uma ótica discursiva. Porém, a razão mais decisiva para explicar por que motivo a censura parecia ter seus dias contados já desde o início diz respeito à posição ocupada pelo censor no referido quadro de enunciação.

Segundo Menezes (2003), para exercer a censura, a ordem vigente determinava o seguinte perfil: “ser profissional de nível superior; ter ou se comprometer a fazer o curso na Academia Nacional de Polícia; submeter-se a exames que unificavam, teoricamente, sua capacitação.” (Menezes, 2003: 112). Dessa forma, acreditava-se garantir uma “uniformização das ações e dos pensamentos – a visão única, o falar único, atendendo à ideologia do Sistema” (Menezes, 2003: 112).

Além das características citadas, pensamos ainda constituírem atributos essenciais para o exercício da função de censor duas outras “qualidades”: uma atitude paranoica e, simultaneamente, narcisista, diante dos fatos. Com efeito, o “bom censor” parece ser aquele que é capaz de “farejar” o perigo de um ataque iminente antes mesmo que este se manifeste; aquele que se vê continuamente como “candidato potencial” a críticas, estando constantemente sob a mira do outro, posição que o obriga a um esforço de atenção contínua para se defender. Ao se perceber como alguém que ocupa a posição

de “alvo de crítica”, que se vê ininterruptamente na posição de objeto dos olhares do outro, caracteriza-se como alguém que sempre desconfia da ação do outro, uma vez que essa ação não pode dizer respeito a ninguém senão ... a ele mesmo. Assim, o censor é alguém que, na posição de “objeto da atenção e do desejo” do outro, somente é capaz de ver a si próprio, de se enxergar onde quer que seu olhar o leve: “o olhar do outro está sempre dirigido para mim” e “sempre que dirijo meu olhar para fora, é a mim mesmo que acabo vendo” – eis o que parece constituir dois refrões bem ao gosto do perfil do censor. Em outras palavras, para exercer a contento a função de censor, é preciso ser simultaneamente paranoico (“alguém sempre me persegue”) e narcisista (“eu me vejo sempre que busco olhar para o mundo”).

Colocando-se, pois, como guardião de uma ordem que ele preza e cujos encantos considera irresistíveis (afinal, ninguém é mais belo que Narciso), o censor se vê persecutoriamente ocupando todos os espaços-alvo de ataque. Do ponto de vista discursivo, essa onipresença se atualiza sob uma tríplice forma:

. o censor ocupa o lugar de enunciador, primeira pessoa do discurso, ao vetar o dito do outro; é possível ainda que ocupe a posição de “enunciador-adjunto”, quando procura dizer “na companhia do outro”, isto é, quando sugere o que deve ser dito em substituição ao que fora proibido dizer<sup>17</sup>;

. o censor ocupa o lugar de interlocutor privilegiado, segunda pessoa do discurso à qual se dirige o outro: é a ele, censor, que se dirigem num primeiro momento as letras de músicas, já que ocupa o lugar de coenunciador primeiro, aquele que considerará recomendável ou não o acesso desse dito aos demais segmentos da população;

. o censor ocupa metonimicamente o lugar de objeto do discurso do outro, terceira pessoa que se tematizada: o outro fala do Sistema, e nem sempre com as palavras e o tom adequados, razão pela qual o censor precisa manter uma incansável vigilância.

Pelo exposto, compreende-se em que sentido dizemos que o censor alimenta, na qualidade de delírio mais ou menos sistematizado, o projeto político-discursivo de preencher, o mais homoganeamente possível, todos os espaços. Um projeto, pois, de

---

<sup>17</sup> Neste artigo, esse “dizer na companhia do outro”, espécie de “coautoria” assumida pelo censor junto ao poeta, foi ilustrado pela iniciativa do censor de sugerir algumas substituições ao dito, problemática que exploramos no item “E por falar em frestas”.

"solidão", de autossuficiência e de saturação (inviável) de todos os espaços, tendo em vista que, ao mesmo tempo, é ele quem fala ao outro (vetando, alterando, sugerindo, concordando), é a ele que fala o outro (pois é ele o primeiro coenunciador) e é dele que fala o outro (já que, enquanto guardião da ordem instituída, o censor se reconhece como alvo da crítica desse outro). Situação que parodiamos como se segue: "fale o outro do que quer que seja ou de quem quer que seja, sempre será inevitável que esteja falando de mim e por mim, posto que ocupo todos os lugares".

Eis, portanto, uma posição que reflete o projeto megalômico – e onipotente – de alguém que pretende falar a si próprio sobre si mesmo. Projeto de produção de certa posição discursiva que, em função de seu fechamento e dos excessos cometidos por absoluta falta de autocritica e de interlocução, não teria (felizmente!) muitas chances de sobrevivência. Asfixia certa do censor, que tem seus dias contados em proveito da plena inspiração do (mal)dito poeta que, resistindo bravamente aos ares rarefeitos de um período de aflições, jamais desistiu de nos contar / cantar esses dias.

### **Bibliografia**

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. "Apesar de você". CD *Chico Buarque*, São Paulo: Polygram, faixa 11 (remasterizado), 1978.

\_\_\_\_\_. "Vai passar", CD *Os grandes da MPB*. São Paulo: Polygram / Edições Del Prado, faixa 11, 1996.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; Castro, Celso. **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006.

GONZAGUINHA [Luiz Gonzaga Júnior]. "Artistas da vida", LP *Plano de vôo*. São Paulo: Emi-Odeon, lado 1, faixa 5, 1975.

\_\_\_\_\_. "Mundo novo, vida nova". LP *Plano de vôo*. São Paulo: Emi-Odeon, lado A, faixa 4, 1975(b).

\_\_\_\_\_. "Sangrando", LP *Recado*, São Paulo, Emi-Odeon, lado B, faixa 4, 1978.

\_\_\_\_\_. "Caminhos do coração", LP *Caminhos do coração*, São Paulo: Emi-Odeon, lado 2, faixa 5, 1982.

\_\_\_\_\_. “É”, LP *Corações Marginais*, Rio de Janeiro: Ed. Moleque, 1988.

HOUAISS, Antônio. “Censor”. In: HOUAISS, Antônio (org), **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas, SP: Pontes, Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1989.

MELO, Demian Bezerra de. “Ditadura ‘Civil-Militar’? Controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente”.

**Espaço Plural**, Ano XIII, Nº 27, p. 39-53, 2012.

MENEZES, Leila Medeiros de. **Catatonía Integral. Gonzaguinha, a censura e o silenciamento dos malditos (1968-1978)**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA, Franklin de. “Função política da literatura e da arte”. In: SILVEIRA, Ênio. **Encontros com a civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ORLANDI, Eni P. “Maio de 1968: os silêncios da memória”. In: ACHARD, Pierre et al. (Org.). **Papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PINHEIRO, Paulo César. “Pesadelo”. CD *O importante é que a nossa emoção sobreviva*. São Paulo: Emi/Copacabana, faixa 21 (remasterizado), 2001.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. “Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: o linguístico e seu entorno”. **D.E.L.T.A.**, vol. 22, nº 1, pp. 29-52, 2006.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

VANDRÉ, Geraldo. “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)”, CD *Geraldo Vandré*. São Paulo: RGE/BMG, faixa 20 (col. 20 preferidas), 1977.

**Recebido em Novembro de 2014.  
Aprovado em Dezembro de 2014.**