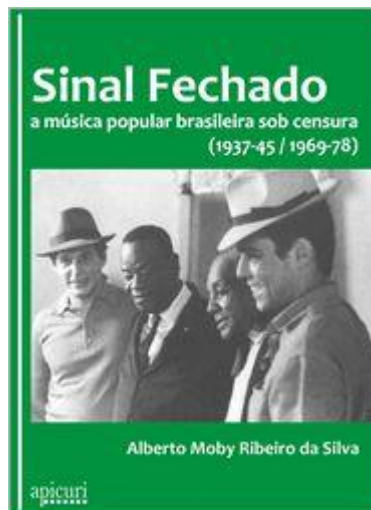


SILVA, ALBERTO MOBY RIBEIRO DA. SINAL FECHADO: A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA SOB CENSURA (1937-45 / 1969-78). RIO DE JANEIRO: APICURI, 2008, 2. ED. [1. ED. 1994]

Por *Maria Helena Versiani*[i]



Alberto Moby Ribeiro da Silva, o Moby, cresceu no bairro de Campo Grande, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, “agarrado” ao violão, circulando por rodas de choro e samba e convivendo com músicos que não deixavam a menor dúvida: a música transforma a vida, inspira, fala aos sentimentos. É ritmo, harmonia, melodia, poesia. Expressão artística e cultural de uma época, manifestação de um povo e muito mais.

Corriam os anos 1970 e o seu interesse pela música não passava indiferente às investidas da ditadura militar brasileira de fazer calar vozes do mundo artístico e musical. E essa desconfiança, como ele diz, “a respeito das meias-palavras da MPB”, talvez esteja entre os seus “primeiros lampejos de desconfianças a respeito das injustiças inerentes à sociedade capitalista como um todo e à brasileira em particular”.

Foi nessa época que Moby começou a se dar conta das relações de poder que envolviam a divulgação da música popular brasileira no rádio, na TV e na indústria de discos. E a temática permaneceria, como um encontro definitivo, ao longo da sua trajetória de historiador, consubstanciando-se na pesquisa acadêmica publicada no livro Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). A primeira edição do livro foi lançada em 1994 e está mercedamente esgotada. Nessa segunda edição, o autor incluiu cuidadosa revisão e a necessária atualização bibliográfica e dos debates em torno do tema.

O livro trata das relações entre Estado e sociedade, no que diz respeito às práticas de censura à produção musical brasileira, em dois momentos históricos marcados pela imposição de regimes autoritários no Brasil: o período entre 1937 e 1945, de vigência do Estado Novo, e o período entre 1969 e 1978, que perpassa os anos de chumbo (1968–1974) e de distensão (1974–1985) da ditadura militar instaurada no país com o golpe de 1964.

Como se vê, Moby elegeu o método da história comparada, cotejando uma mesma temática em dois períodos históricos distintos. O resultado é uma reflexão tão rica em iluminar a importância da música popular brasileira como forma de expressão cultural de longo curso no Brasil quanto em perceber que o lugar ocupado pela música, nesses dois momentos, está profundamente ligado às especificidades dos contextos históricos e das relações que se estabeleceram entre Estado e sociedade a cada tempo.

As fontes de pesquisa mobilizadas no livro incluem letras de música, depoimentos e entrevistas de cantores e compositores brasileiros, livros de memórias e tantos outros registros do âmbito do que se convencionou chamar de “produção de si”. Trata-se de fontes que vêm ganhando progressivo reconhecimento como objeto de análise histórica, sobretudo a partir das últimas duas décadas do século XX, quando se afirmou, no debate historiográfico, o entendimento de que as ações dos indivíduos, suas produções, testemunhos, vivências e trajetórias pessoais, devem ser percebidas como elementos reveladores não só das suas próprias identidades individuais, mas também do tempo e da sociedade em que eles vivem.

No livro, Moby confronta essas fontes com uma série de documentos oficiais e institucionais, incluindo legislações, pareceres de censores, determinações governamentais, documentos administrativos e processuais, indicadores de conjunturas, boletins de entidades representativas da classe artística, além de jornais e revistas especializadas de grande circulação à época. Analisa o material com o rigor teórico-metodológico imprescindível à pesquisa histórica, cruzando dados biográficos, demográficos, estatísticos e sociais. Apresenta também um balanço das discussões conceituais em torno de categorias como Direito, Estado autoritário e Música popular, oferecendo boa sustentação teórica à pesquisa e as linhas gerais de um debate ainda em aberto.

Tanto rigor teórico-metodológico abriu o horizonte dessa pesquisa para as especificidades conjunturais daqueles dois momentos históricos, permitindo situar cada personagem em seu tempo e destrinchar suas perspectivas, seus pontos de vista e

comportamentos frente ao quadro político nacional e à censura em particular. Ao mesmo tempo, não impediu que o trabalho resultasse em um texto agradável, fluente, de fácil leitura, pontuado com relatos de “casos” jocosos e/ou absurdos que compõem o anedotário da história da música popular brasileira.

Em linha com a vertente historiográfica que aposta na confluência entre os campos da História Cultural e da História Política, Moby observa que a produção musical brasileira constitui matéria privilegiada nos projetos de autolegitimação dos dois Estados autoritários analisados em seu livro. Não por acaso. Autoritarismo e violência, mesmo quando institucionalizados pela lei, não garantem por si só a legitimidade de nenhum governo, exigindo também investimento no exercício da persuasão e na construção social de empatias.

Talvez a questão-chave, inspiradora dessa pesquisa, tenha sido “desvendar por que, em certos momentos, interessa tanto às classes dominantes que as artes se vejam obrigadas, e por que mecanismos, a parar diante de um sinal fechado”. E Moby inicia a investigação constatando que, de fato, a prática da censura à música popular no Brasil ocorreu, e com prioridade, nos dois regimes ditatoriais analisados. Em ambos os períodos, o governo entendeu que a música popular devia ser “disciplinada” e a censura foi adotada como instrumento de poder. Porém, tratou-se de dois projetos com programas e métodos muito diferentes e que conduziram a experiências históricas igualmente distintas.

O golpe do Estado Novo foi instaurado pelo presidente Getúlio Vargas, em 1937, sob pretexto de proteger o povo brasileiro da eminência de uma guerra civil. Seguiram-se oito anos de governo marcados pela exaltação ao nacionalismo e à figura do presidente da República, por crescente intervencionismo do Estado e suspensões de direitos políticos.

A base jurídica do Estado Novo veio com a outorga da Constituição de 1937. Porém, a articulação de sua base social se deu por meio de um projeto “que contava, como arma prioritária, com a divulgação de suas ideias para o maior número de pessoas possível e através do maior número de suportes à sua disposição”. A propaganda oficial e a censura às artes, que atingiram sobremaneira as transmissões de rádio – o meio de difusão cultural de maior popularidade à época –, tornaram-se sistemáticas no país, vindo a ter no Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, o seu principal instrumento. Este interveio em todos os setores da vida cultural brasileira, fiscalizando e censurando qualquer forma de oposição. Ao mesmo tempo, organizou atos cívicos, homenagens ao presidente e promoveu ampla divulgação da

ideologia trabalhista, de modo que o trabalho e o trabalhador despontassem como categorias indispensáveis para a inserção dos indivíduos em uma sociedade moderna, disso advindo todos os benefícios das leis sociais. Operou no domínio da interiorização de sentimentos pátrios, evocando a legitimidade do Estado Novo como representação maior de uma suposta unidade nacional. O sentimento de união em torno do Estado foi afirmado e valorizado como a condição “natural” de ser brasileiro, encontrando defensores, inclusive, em parte importante da intelectualidade formadora de opinião. Nesse contexto, artistas e compositores foram incentivados a assumir o papel de “guias culturais” do povo, engrossando o coro da exaltação a um Brasil grandioso e à ideologia trabalhista. Entre os exemplos, o culto ao malandro, nas letras de canções populares, passava a ser rejeitado e substituído pelo elogio ao trabalhador.

Como explicou Moby: “O novo salvo-conduto do malandro regenerado era a Carteira de Trabalho, seu novo documento de identificação, e a exaltação ao trabalho sua folha de bons serviços”.

As vantagens materiais que a adesão ao programa do Estado Novo proporcionava, certamente comprometeram muitos artistas com o governo, mas ocorreu também forte identificação entre as diretrizes estadonovistas e a opinião pública. Por ambas as razões, a censura à vida musical no Brasil, naquele momento, conviveu com a “época de ouro” da música popular brasileira, quando o rádio popularizou uma geração inteira de artistas talentosos. Ou seja, pode-se dizer que o consenso foi a marca dominante nas relações entre Estado Novo e atividade musical. E se isso foi em boa medida consequência da propaganda oficial, deveu-se também ao fato de que interesses e demandas do segmento musical foram incorporados e valorizados pelo Estado Novo. A regulamentação da profissão do artista e a criação da lei do direito autoral, por exemplo, apontam para uma convergência entre compromissos do governo e expectativas e valores de parte expressiva dos profissionais da cultura. Junto com o uso do instrumento da censura, o governo de fato reconheceu direitos da classe musical, assumindo o papel de seu “protetor”, e foi também reconhecido como o bom representante dessa classe.

Já no período militar analisado, recrudesceu a ditadura imposta com o golpe de 1964, sob o pretexto de levar a cabo, com segurança, um projeto de desenvolvimento e integração nacional que ficou conhecido como “modernização conservadora”. Aprofundava-se a repressão, sendo facultados poderes coercitivos extremos ao presidente da República, por meio do AI-5 e de outras legislações de exceção. Moby destaca que, nesse cenário, uma rotina

de interferências e de censura em jornais, programas de rádio e televisão, filtrando, orientando e mesmo definindo a divulgação de notícias, inviabilizava a livre circulação de informações e de qualquer expressão artística contrária ao regime ou a um suposto princípio de boa moral e de bom costume.

Está no livro: os anos 1970 assistiram à ascensão de dois produtos da indústria cultural, além do rádio – a TV e a indústria fonográfica, ambos impulsionados por investimentos estatais na área das telecomunicações. A TV popularizou-se como mediadora cultural, tornando-se um canal privado de difusão do projeto governista. Porém, na contramão do que se deu no Estado Novo, o governo não estruturou qualquer instituto oficial que operasse no sentido de estimular a vitalidade da produção musical brasileira, criando alternativas para os artistas e buscando incorporá-los como parceiros do seu projeto autoritário. Definitivamente, tal projeto não foi tratado pelo governo como um espaço de ligação possível, sem curto-circuito, entre Estado e profissionais da música.

Moby mostra como e por que os meios de comunicação generalizadamente passaram a operar com o exercício da autocensura, sendo na prática uma extensão da censura institucionalizada pelo Estado. E como a censura à música – oficial ou das emissoras de rádio e TV – atingiu brutalmente a atividade musical.

Como resultado, foi o conturbado dissenso, e não o consenso, a direção dominante nas relações entre Estado e artistas, sobretudo entre Estado e artistas ligados à chamada MPB – sigla apresentada no livro não como simplesmente uma abreviatura da expressão música popular brasileira, mas como “uma espécie de ‘movimento’ de resistência cultural ao regime”. Ou seja, a difusão da ideologia autoritária do regime militar brasileiro não logrou incorporar, ao menos com significação, porta-vozes no mundo musical. Ao contrário, as músicas de protesto foram a marca incontestável desse período, com enorme poder de atração sobre a juventude.

No campo da oposição, restava aos artistas buscar formas de burlar a censura, alargando os limites da ordem viável, num jogo perverso, mas também criativo e que, no limite, garantia a sua sobrevivência sem total rendição às condições do regime autoritário.

O livro aponta para as consequências da dificuldade extrema de lidar com o cerceamento sistemático do mercado musical. Entre elas, a regravação de antigas canções

tornou-se uma opção para o artista visado pela censura. E tal resgate acabou por valorizar não só a tradição musical de sucesso, mas a diversidade nesse campo. Assim, contra a identidade de um Estado repressor das atividades culturais do país, emergia a diversidade musical – o que nos permite conjecturar que essa estratégia de resistência, consciente ou inconsciente, talvez tenha sido uma semente fecunda da percepção hoje dominante em nosso país de que a diversidade é condição intrínseca às atividades culturais humanas. No mundo cultural, como impedir a existência do outro? Ele nunca poderá ser excluído como ameaça.

Por fim, o livro mostra que a relação entre Estado e sociedade, em regimes ditatoriais, não pode ser bem compreendida com base na visão abstrata de um “Estado autoritário” que se pretenda universal. Tal visão pode induzir a transposições de valores irresponsáveis e simplistas. Antes, é fundamental compreender as especificidades dos contextos históricos e a forma como se estrutura cada Estado autoritário, que, como resume Moby, não pode ser pensado “como algo monolítico, estático, atemporal”.

Ademais, ao olhar para o passado de dois Estados ditatoriais e perscrutar as singularidades das conjunturas históricas em que eles se realizaram como censores da música popular no Brasil, Moby nos traz também reflexões fundamentais para o enfrentamento de uma questão que diz respeito ao presente e ao futuro do país, e para a qual “é preciso estar atento e forte”: qual o lugar da gestão cultural hoje no projeto de construção de um Brasil mais igualitário?

Julho de 2014

Notas

[i] Doutora em História, Política e Bens Culturais, pelo CPDOC/FGV, e pesquisadora do Museu da República.