

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE MESTRADO
INTERDISCIPLINAR

DANIELLE DE ASSUNÇÃO PEREIRA SOUSA

ACONTECEU NO MARANHÃO: os reflexos da ditadura militar na cultura
maranhense analisados a partir da obra poética de César Teixeira

São Luís
2021

DANIELLE DE ASSUNÇÃO PEREIRA SOUSA

ACONTECEU NO MARANHÃO: os reflexos da ditadura militar na cultura
maranhense analisados a partir da obra poética de César Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da Universidade
Federal do Maranhão, como pré-requisito
para obtenção do título de Mestre em
Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dra. Fernanda Areias de
Oliveira

São Luís

2021

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Sousa, Danielle de Assunção.
ACONTECEU NO MARANHÃO : OS REFLEXOS DA DITADURA MILITAR
NA CULTURA MARANHENSE ANALISADOS A PARTIR DA OBRA POÉTICA
DE CÉSAR TEIXEIRA / Danielle de Assunção Sousa. - 2021.
98 f.

Orientador(a): FERNANDA AREIAS DE OLIVEIRA.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís, 2021.

1. CÉSAR TEIXEIRA. 2. DITADURA. 3. MARANHÃO. I.
AREIAS DE OLIVEIRA, FERNANDA. II. Título.

DANIELLE DE ASSUNÇÃO PEREIRA SOUSA

ACONTECEU NO MARANHÃO: os reflexos da ditadura militar na cultura
maranhense analisados a partir da obra poética de César Teixeira

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade –
Mestrado Interdisciplinar da Universidade
Federal do Maranhão, como pré-requisito
para obtenção do título de Mestre em
Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dra. Fernanda Areias de
Oliveira

Aprovada em: __/__/____.

Prof. Dra. Fernanda Areias de Oliveira (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Ariel Tavares Pereira

Instituto Federal do Maranhão

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

Universidade Federal do Maranhão

Pra Catarina e Thiago, meus amados
filhos, Darlene, minha mãe companheira e
Ricarte, marido mais amoroso.

AGRADECIMENTOS

A Deus e as energias que me movem, pela vida, pela oportunidade de prosseguir.

Ao meu companheiro Ricarte Almeida Santos, grande incentivador antes mesmo do início dessa trajetória. Sempre amoroso, afetuoso e paciente. Obrigada por tudo, amor da minha vida.

À minha mãe, sem palavras para descrever todo seu apoio, sem ela nada seria possível, nunca poderei retribuir um terço do que faz por mim.

Ao meu querido pai, pelos ensinamentos através de uma postura humana e solidária.

Aos meus filhos, Catarina e Thiago, por serem fontes motivadoras inesgotáveis. A luta é por vocês.

Aos meus irmãos queridos e amados, Isabella e Júnior, pela convivência e incentivos permanentes.

Aos amigos queridos, companheiros de tantas jornadas, em especial, todas as amigas Lulus: Alice Fabiane, Áurea Maria, Camila Érica, Josy Dominici e Letícia Cardoso, de formas diferentes, sempre estiveram presentes em todos os momentos.

A professora Fernanda Areias pelas orientações e acolhida ao tema.

Aos artistas maranhenses que inspiraram este trabalho: César Teixeira, Josias Sobrinho, Chico Maranhão e Tácito Borralho. Obrigada, mestres.

A todos e todas que de formas diferentes contribuíram para realização deste feito.

*“Do rio que tudo arrasta se diz que é
violento. Mas ninguém diz violento as
margens que o cereceiam”*

Bertold Brecht

RESUMO

O Presente trabalho propõe investigar os reflexos do Regime militar, vividos no Maranhão nos variados âmbitos da sociedade. A pesquisa é realizada a partir da produção musical do compositor maranhense César Teixeira. Pretende-se destacar em sua obra, as canções que evidenciam toda perseguição, tortura e violência e violação de direitos humanos sofridos por aqueles que não se alinhavam ao sistema. A análise dos versos engajados dá-se a partir dos postulados teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, o que possibilita compreender as construções ideológicas que permeiam seu discurso, tornando-o mais que uma construção linguística, mas estabelecendo os liames entre sua criação e o contexto social ao qual o texto foi produzido, também terá como auxílio metodológico as orientações da História Oral, que se norteia na fala dos indivíduos inseridos socialmente naquela época.

Palavras-chave: ditadura; Maranhão; César Teixeira; discurso.

RESUMEN

El presente trabajo propone investigar los reflejos del régimen militar, vivido en Maranhão en las variadas esferas de la sociedad. La investigación se basa en la producción musical del compositor César Teixeira de Maranhão. Se pretende resaltar en su obra, las canciones que muestran toda la persecución, tortura y violencia y violación a los derechos humanos que sufrieron quienes no se alinearon con el sistema. El análisis de los versos comprometidos se basa en los postulados teóricos del Análisis del Discurso Francés, que permite comprender las construcciones ideológicas que impregnan su discurso, haciéndolo más que una construcción lingüística, pero estableciendo los vínculos entre su creación y la social. El contexto en el que se produjo el texto también tendrá como ayuda metodológica las pautas de la Historia Oral, que se guía por el discurso de los individuos insertados socialmente en ese momento.

Palabras llave: dictadura; Maranhão; César Teixeira; discurso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro, 1968	19
Figura 2 – Manchete do Jornal O Globo: “José Sarney, o homem que levou a Revolução de 64 ao Maranhão”	21
Figura 3 – Manoel da Conceição	24
Figura 4 – Enterro de Elias Zi, camponês assassinado	26
Figura 5 – Maria Aragão	28
Figura 6 – Da esquerda para a direita: o desenhista Cyro Falcão, o músico Joaquim Santos, a pesquisadora Joila Moraes, o fotógrafo Murilo Santos e o arquiteto Eduardo, grupo organizador do primeiro Salão de Humor em São Luís.....	33
Figura 7 – Primeiro dia de exposição do salão de humor	34
Figura 8 – Documento oficial da FUM, onde registra a delação do reitor a polícia federal do material apreendido, o texto “A incrível face da lira cativa”	35
Figura 9 – Capa e apresentação de: “A incrível face da lira cativa”.....	36
Figura 10 – Documento do DOPS, condicionando a liberação da peça ao exame do ensaio geral.....	38
Figura 11 – Liberação da peça “Um boêmio no céu”, texto original de Catulo da Paixão Cearense	39
Figura 12 – Documento do DOPS de liberação da peça “Maré-Memória”, com texto original de José Chagas, mediante cortes e exame do ensaio geral	40
Figura 13 – Página do Arquivo Nacional indicando a censura da composição “comércio”, de César Teixeira.....	42
Figura 14 – Letra da composição “Retirante”, hoje, intitulada “Namorada do cangaço”	43
Figura 15 – César Teixeira, década de 1970.....	58
Figura 16 – Da esquerda para a direita: Renato Porto, Gigi Moreira, Cláudio Silva e Zezé Lisboa na encenação de Preto Fugido	61
Figura 17 – Capa do LP Bandeira de Aço	72
Figura 18 – Registro da Greve de Meia Passagem em São Luís	78
Figura 19 – intimação ao líder estudantil João Batista Ribeiro, em 1980	78
Figura 20 – Panfleto do espetáculo “Preto Fugido”, do Grupo Grita.....	84
Figura 21 – Registro de Cássio Lima de César Teixeira em manifestação pelo impeachment do Presidente da República, Jair Bolsonaro, realizada em São Luís em	

3 de julho de 2021	86
--------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise do Discurso
ALUMAR	Consórcio de Alumínio do Maranhão
APEM	Arquivo Público do Estado do Maranhão
CEMDP	Secretaria de Direitos Humanos à Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos
COMARCO	Companhia Maranhense de Colonização
Coronavírus	COVID-19
CVRD	Companhia Vale do Rio Doce
DOPS	Departamento de Ordem Pública e Social
EMEM	Escola de Música do Maranhão
EUA	Estados Unidos da América
FD	Formação Discursiva
HO	História Oral
LABORARTE	Laboratório de Expressões Artísticas
LP	<i>Long Play</i>
MPM	Música Popular Maranhense
PCB	Partido Comunista do Brasil
SIAN	Sistema de Informações do Arquivo Público
TEFEMA	Teatro de Férias do Maranhão
TUCA	Teatro da Universidade Católica
UDN	União Democrática Nacional
UEMA	Universidade Estadual do Maranhão
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade Federal de São Paulo

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	13
2 LIBERDADE VIGIADA: A INCIDÊNCIA DA DITADURA MILITAR NA SOCIEDADE MARANHENSE.....	19
2.1 Enquanto isso no Maranhão.....	20
2.2 O fuzil, a enxada, a foice e o martelo	22
2.3. Cale-se!	30
2.4 LABORARTE: a arte dos encontros.....	37
3 PASSAGEM DESBOTADA DA MEMÓRIA: RELEMBRANDO HISTÓRIAS	45
3.1 O dono da voz: César Teixeira	58
4 UM PANORAMA DA PRODUÇÃO MUSICAL MARANHENSE NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980	63
4.1 A Grande Música do Maranhão	63
4.2 A música popular maranhense antes da MPM e as influências Laborarteanas	65
4.3 João do Vale e Chico Maranhão: expressões maranhenses em solos distantes.....	67
4.4 Bandeira de aço.....	70
5 DISCURSO-CANÇÃO.....	73
5.1 Dito de outra forma	76
5.2 Namorada do cangaço	76
5.3 Bandeira de Aço	81
5.4 Oração Latina.....	83
5.4 Aves de Rapina.....	86
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	93

1 APRESENTAÇÃO

O presente trabalho tem como propósito investigar a incidência do período do Regime Militar no Maranhão, lembrado por passagens nebulosas de repressão e censura. O Regime militar que se instalou no Brasil em 1964, após a derrubada do governo João Goulart, utilizou-se desde o início de atitudes arbitrárias e violentas.

A repressão, com amplo uso de violência física contra os mais diferentes atores sociais — estudantes, trabalhadores urbanos, camponeses, intelectuais, grupos da Igreja Católica e membros de partidos de esquerda — foi uma prática que se iniciou no momento posterior à instauração do Ato Institucional nº 1, emitido pelos três ministros militares no dia 9 de abril de 1964, que possibilitou o início do processo de institucionalização do regime civil-militar no país, tornando os oficiais das forças armadas elegíveis para cargos no governo. Este seria somente o primeiro de uma série de decretos que geravam cada vez mais poder ao regime autoritário, bem como permitiam grandes violações aos direitos humanos daqueles que não eram afeitos às práticas do sistema.

A presente pesquisa se desenvolve utilizando como contexto histórico esse pano de fundo militaresco que, curiosamente, alguns chamam de “revolução de 64”, dando margem a questionamentos. Se em âmbito nacional, no qual inúmeros estudos comprovam a existência de violência e violações como práticas sistemáticas daquele regime, pequenos grupos não reconhecem a sua gravidade e impactos, o que dizer de sua incidência no Maranhão?

Desse modo, o interesse por essa investigação surge a partir do acesso a vários relatos, estudos e materiais que abordam a repercussão desse período em diversos setores da sociedade brasileira, em especial no estado do Maranhão. Entretanto, antes de adentrar cientificamente nesta pesquisa, realizou-se conversas com diversas pessoas que atuavam de diferentes formas naquela época no estado: estudantes secundários, operários, professores, mães, pais etc. Tais conversas, que se iniciaram antes mesmo da intenção da construção deste trabalho, se deu de forma informal, não passando de curiosos questionamentos desprovidos de uma metodologia. Estes atores citados acima, com diferentes perfis, também não obedeciam nenhum critério ou categoria de escolha, abordadas somente pelo fato de terem presenciado aquela passagem histórica no Maranhão, e que de alguma forma estavam inseridas em meu meio familiar ou social.

Embora algumas pessoas estivessem relacionadas a classes que historicamente estejam diretamente envolvidas às questões que demandam participação popular, os cidadãos ouvidos nesta ocasião, não relataram qualquer passagem que os mesmos considerassem fora de qualquer normalidade, sem alterações na sociedade. Esses relatos só serviram para ampliar as indagações sobre o período em solo maranhense, deixando a questão ainda mais acesa.

Diante disso, a questão continuou acesa. A partir desse trabalho, apresentaram-se outras possibilidades, como atores sociais que se relacionavam com a política ou inseridos no meio artístico, bem como pessoas que, nas escolas e da universidade, consideravam aquele período como um período de exceção e censura, abrindo as cortinas para outros entendimentos sobre a passagem desse período no Maranhão.

A partir de pesquisa realizada no Acervo Público do Estado do Maranhão, dezenas de documentos contidos nas pastas do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), sinalizaram que esse período não passou de forma tão suave quanto afirmam alguns depoimentos. O acervo do extinto DOPS — como será desenvolvido na seção seguinte —, indica a explícita perseguição a alguns setores da sociedade.

Nomes como Manuel da Conceição e Maria Aragão emergem como exemplos da perseguição política sofrida pelos que se posicionavam contra o Regime, trazendo um pouco do calvário do líder camponês e da médica comunista, respectivamente, nas mãos de ferro dos militares.

Junto aos arquivos do DOPS, encontrou-se também documentos que evidenciam a censura no meio acadêmico, à Universidade Federal do Maranhão (UFMA), à época Fundação Universidade do Maranhão (FUM). Entre os dossiês da pasta de subversão, pode-se destacar o caso de estudantes que foram denunciados à polícia federal, pelo reitor da época, por motivos simples, como foi o caso de Edmilson Costa, que foi obrigado a prestar esclarecimentos na delegacia devido ao seu protótipo de uma pequena obra intitulada “ A Incrível face da lira cativa”, que consistia em uma reunião de poemas julgados impróprios pelo reitor aquela época.

Em continuidade, observou-se em pesquisa documental no Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) a presença da censura militar, demonstrada em alguns documentos oficiais com liberações parciais de várias

peças teatrais, que poderão ser apreciados no decorrer da leitura.

O diversificado grupo que compunha o corpo artístico do LABORARTE estava comprometido em uma arte de cunho popular, engajada, questionando e protestando os valores conservadores da sociedade e o regime político militar no auge de sua recrudescência, ainda que, em seguida, essa arte engajada em protestos contra o sistema fôsse perdendo espaço para a pesquisa e imersões na cultura popular maranhense.

Outro tipo de vivência, que simboliza as origens, influências e o perfil de engajamento e resistência política da produção artística do Laborarte, naquele contexto, era com os movimentos populares, estudantis, comunidades afetadas pelos grandes projetos e organizações sociais de contestação, incorporando temáticas, expressando denúncias de violações dos direitos humanos, através de suas produções, com maior força e envolvimento nas décadas de 70 e 80. Período ainda de vigência dos governos militares e de implantação de grandes empreendimentos como CVRD e Alumar, ligados ao projeto Grande Carajás, que causaram fortes impactos junto a comunidades e populações tradicionais do Maranhão. (SANTOS, 2012, p. 50).

A análise da incidência do truculento Regime no Maranhão, se dá a partir da seleção de algumas composições de César Teixeira, nas quais é possível, por meio de seu discurso, associar suas falas àquele contexto de repressão, tortura e violações de direitos humanos. Entretanto, outras obras refletem os impactos sociais causadas por aquele governo.

Além dos diálogos e documentos pesquisados, algumas obras artísticas — sobretudo composições musicais — serviram como sinalizadores de que aquele momento representou um período autoritário e repressivo. A partir das letras compostas pelo artista maranhense César Teixeira, entre as décadas de 1970 e 1980, esta pesquisa se debruça a fim de identificar em suas subjetividades e metáforas, a partir dos postulados teóricos da Análise do Discurso (AD), considerando os modos de produção, a formação discursiva e ideológica implícita nas letras do poeta maranhense.

Sobre a AD, Maria do Rosário Gregolin (1995, p. 13) considera que:

[...] empreender a análise do discurso significa tentar entender e explicar como se constrói o sentido de um texto e como esse texto se articula com a história e a sociedade que o produziu. O discurso é um objeto, ao mesmo tempo, linguístico e histórico; entendê-lo requer a análise desses dois elementos simultaneamente.

E é a partir desta perspectiva de construção de texto e sentidos, que

considera indissociável a articulação entre história e sociedade, indivíduo e formação discursiva, que parte da vida do autor é trazida para esta pesquisa com o intento de demonstrar como sua vida e obra estão intrinsecamente relacionadas.

Nascido em um bairro fortemente marginalizado na época, César Teixeira viveu desde muito jovem em um contexto de desigualdades sociais, marcantes na realidade maranhense, e vivenciado por ele desde meados dos anos 1960, toda década de 1970 e a primeira metade da de 1980, em uma conjuntura de extrema violação aos direitos humanos, protagonizada pelos governos militares.

César Teixeira produziu uma obra musical profundamente marcada pela resistência e combate às forças da opressão política, à desigualdade, e pela defesa intransigente dos direitos humanos. Algumas dessas canções são trazidas no texto para que se compreenda tal contexto, a exemplo de “Oração latina”, que ecoa nas ruas da cidade em manifestações como símbolo de enfrentamento e resistência.

Além deste capítulo introdutório, o trabalho conta ainda com mais cinco capítulos. O segundo capítulo, como o título “Liberdade vigiada”, aborda o início da implementação do regime militar em âmbito nacional, versando sobre sua incidência no panorama cultural brasileiro para em seguida, traçar sua recepção no estado do Maranhão por meio da exposição do cenário político e social daquela época.

Na subseção intitulado “A enxada, a foice e o martelo”, traz-se as histórias de torturas e violações sofridas por duas personalidades históricas do estado Maranhão: o líder camponês Manoel da Conceição e a médica e comunista Maria

Aragão, descrevendo seus calvários nos porões da ditadura. Por sua vez, na subseção “Cale-se!”, coloca-se como ideia central a descrição do cenário cultural, relacionando teorias — como a de Renato Ortiz em sua abordagem sobre estado autoritário e cultura — em um percurso pelo cenário brasileiro até chegar nas investidas no cenário cultural maranhense, no qual, por meio de documentos oficiais, revelam-se episódios de cerceamento, como o caso da Vernissage de humor São Luís

Na última subseção do segundo capítulo, intitulado “LABORARTE: a arte do encontro”, buscou-se descrever o advento desse espaço e sua importância para a cultura maranhense por meio de registros e documentos oficiais da polícia federal que comprovam a constante presença dos censores.

O terceiro capítulo versa sobre as teorias que sustentam esse trabalho, no

intuito de legitimar as informações sobre aquele período por meio das entrevistas estruturadas sob a perspectiva da História Oral (HO), pela qual se torna possível interpretar o momento histórico a partir dos depoimentos dos indivíduos inseridos em tal contexto. São expostos os preceitos centrais que norteiam a AD, sobretudo referente aos aportes basilares da formação discursiva do sujeito que assume sua natureza histórica, partícipe e praticante de seu discurso que, por sua vez, está intimamente associado à sua formação ideológica.

Para agregar maior fundamentação metodológica a esta pesquisa, se fez de plena pertinência, investir nas contribuições teóricas da pesquisa documental, sendo parte desta investigação dedicada a exames de documentos que registram episódios e fatos que servem para corroborar a ideia que norteia este trabalho. Para tanto, a análise dos documentos propõe-se a produzir, reelaborar ou corroborar conhecimentos incitando outras formas de compreender os fenômenos. É condição necessária que os fatos devem ser mencionados, pois constituem os objetos da pesquisa, porém, não são auto-explicativos, cabendo ao investigador deve interpretá-los, sintetizar as informações, determinar tendências e sempre que viável, fazer a inferência.

Por fim, no que tange os percursos investigativos adotados para melhor análise, e conseqüentemente maior elucidadação dos fatos que se referem ao objeto desta pesquisa, é de grande razoabilidade utilizar como um dos alicerces metodológicos a pesquisa bibliográfica, tendo este estudo recorrido variadas vezes a trabalhos produzidos que de alguma forma ou momento dialogassem com este feito. Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica tem a finalidade de aprimoramento e atualização do conhecimento, através de uma investigação científica de obras já publicadas, contribuindo, desta forma, para a validação do que se propõe evidenciar na análise feita neste trabalho.

Na sequência, no sub – item seguinte, faz-se uma breve imersão na vida do autor, destacando sua origem e sua trajetória pelo meio artístico, revelando inclinação não somente para a música. César Teixeira cria sua arte, a partir de sua vivência, mesclando elementos da cultura popular maranhense, poesia, acidez, crítica social e peculiaridades indecifráveis intrínseca a toda sua obra.

O quarto capítulo esboça o panorama da produção musical maranhense entre os anos de 1970 e 1980. Entretanto, para que se compreenda as concepções

musicais deste recorte temporal, recorre-se aos primeiros registros de produções musicais maranhenses e suas influências, por meio do Acervo João Moana, que faz um mapeamento meticuloso sobre a transição musical entre o século XIX e o século XX.

Em seguida, discorre-se acerca de dois importantes artistas para a história da música maranhense, João do Vale e Chico Maranhão, destacando suas influências e peculiaridades de suas trajetórias. Na sequência, incorpora-se ao texto o que se pode considerar um marco divisor de águas para a música popular maranhense, quando esta inaugura uma nova concepção musical incorporando elementos que compõem os ritmos e sotaques desta cultura.

O quinto capítulo dispõe a análise das canções selecionadas para esse estudo, as quais são contextualizadas pelo seu período de composição no cenário daquela época, corroborada a partir das postulações da AD, fundamentando-se, sobretudo, no que diz respeito à formação discursiva, considerando-a um resultado de sua formação ideológica.

2 LIBERDADE VIGIADA: A INCIDÊNCIA DA DITADURA MILITAR NA SOCIEDADE MARANHENSE

Em uma breve exposição, para efeito de contextualização, faz-se necessário algumas lembranças sobre o que foi e o que representou o regime ditatorial no Brasil. Logo após a tomada de poder pelos militares no ano de 1964, o governo federal se utilizou das mais diversas estratégias de coerção e controle da opinião pública. Os Atos Institucionais e a censura à imprensa foram exemplos desses mecanismos amplamente utilizados ao longo de considerável parte do período ditatorial no combate aos setores de oposição.

No entanto, a repressão oficial, institucionalizada por meio de atos e decretos, não impediu que os mais variados grupos sociais se mobilizassem em reação aos mandos e desmandos dos governos militares. Ao contrário, à medida que as censuras se tornavam mais severas, os movimentos de resistência se organizavam, o que pode ser evidenciado, por exemplo, na Passeata dos Cem Mil (Figura 1), realizada no ano de 1968 no Rio de Janeiro e no crescimento de grupos denominados “subversivos” armados.

Figura 1 – Passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro, 1968.



Fonte: Domingues (2021).

Assim como em outros grupos sociais, a censura alcançou a cultura e a produção cultural. Comumente se ouve falar das perseguições aos artistas que faziam parte do eixo sul, sudeste e centro-oeste, entretanto, outros estados, fora desse tríptico, tiveram seus entraves durante o regime, como no caso do recorte dessa pesquisa: o estado do Maranhão.

É fundamental que se trace, ainda que sinteticamente, um panorama político e social vivido no estado durante o período de 1964 a 1985. Nesse ínterim, o Maranhão passou pela gestão de dez governadores, haja vista que no ato da posse militar, em 1964, Newton Belo se encontrava na metade de seu mandato. Em 1966, assume José Sarney, que finaliza seu governo em 1970.

2.1 Enquanto isso no Maranhão

José Sarney ingressa na política maranhense como deputado federal em 1952, pela União Democrática Nacional (UDN), partido criado na época do Estado Novo (1937-1945), de base composta majoritariamente pela elite, foi forte articulador para a tomada de poder dos militares, ainda que posteriormente tenha sido extinto pelo Ato Institucional nº2, que previa a extinção dos partidos preexistentes àquele regime. Mesmo já sendo uma figura notória e influente no ambiente político maranhense e nacional antes da ascendência militar de 1964, é somente após sua vitória para governador do estado do Maranhão, em 1965, que José Ribamar Ferreira de Araújo Costa, nome de batismo de José Sarney, consolida sua projeção nacional enquanto político e articulador (Figura 2).

Reeleito deputado federal, em 1962, com expressiva votação, José Sarney alicerça sua candidatura ao governo do estado, conquistado por ele em 1965. O apoio recebido pelos militares e a cassação em 1964 do mandato (com perdas dos direitos políticos) de Neiva Moreira, principal liderança e virtual candidato pelas oposições coligadas, facilitam a eleição de José Sarney. Estava instalada mais uma política regional duradoura. (COUTO, 2009, p. 122).

Figura 2 – Manchete do Jornal O Globo: “José Sarney, o homem que levou a Revolução de 64 ao Maranhão”.



Fonte: O Globo (1978).

Tendo o governo militar como aliado, José Sarney pôde exercer seu mandato em total plenitude, não encontrando oposição ou obstáculos relevantes que pudessem significar empecilhos para o pleno exercício no cargo de Governador do estado do Maranhão. No livro intitulado “Estado, Mídia e Oligarquia”, Carlos Agostinho Almeida de Macedo Couto, relata essa informação segundo o Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro:

Empossado em março de 1966, Sarney encontrou no PSD e no vitorinismo uma oposição natural ao novo governo. Entretanto, a extinção dos partidos políticos pelo ato Institucional nº2 (27/10/1965) e a posterior instauração do bipartidarismo diluíram essa oposição formal, já que tanto Sarney como Vitorino Freire ingressaram no partido do governo, a Aliança Renovadora

Nacional (ARENA). Segundo José Ribamar Caldeiras, esse fato contribuiu para que Sarney desenvolvesse sua política com grande desembaraço, pois Vitorino manteve-se afastado do Maranhão, evitando o constrangimento de um confronto com um membro de um mesmo partido. (JOSÉ..., 2009, n.p.).

No Maranhão, alguns setores sofreram severamente os reflexos do regime ditatorial representado e respaldado pela figura do governador José Sarney, exercendo o cargo de 1966 a 1970, não restringindo a sua atuação política em solo maranhense somente a este período.

Considerável parte da pesquisa se deu no acervo do DOPS, salvaguardado no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), no qual se encontram grande parte dos arquivos e documentos referentes a ocorrências daquela época, outrora distribuídos nas delegacias do estado. A centralização e catalogação desses documentos facilitou a primeira fase de coleta de dados: verificar em todas as pastas disponíveis no acervo do DOPS.

Os documentos acessados, dado o devido desconto para a ação natural do tempo, estão em perfeito estado de conservação. Porém, vale ainda ressaltar que não foram encontrados alguns documentos que constavam na lista de dossiês, pois estes, não se encontravam nos arquivos com as pastas, fato não esclarecido pelo órgão retentor de tais registros, os quais poderiam contribuir significativamente para a construção deste trabalho. Não obstante, mesmo com tal dificuldade, pôde-se verificar o a atuação do monitoramento militar por meio da censura em diversos setores.

É importante destacar que, no tocante às buscas documentais, a pesquisa no APEM teve que ser interrompida devido ao momento pandêmico causado pela COVID-19, que nos obrigou ao afastamento social por conta da rapidez de seu contágio e letalidade do vírus, fato que, inevitável e lamentavelmente, comprometeu o andamento da pesquisa documental.

2.2 O fuzil, a enxada, a foice e o martelo

Os arquivos do DOPS estão divididos em 12 seções, a saber: a) subversão; b) estudantes; c) ministérios; d) entidades religiosas; e) atividades políticas; f) documentos; g) diversos; h) sindicatos; i) documentos expedidos e documentos recebidos; j) atestado de ideologia política; k) recortes de jornais, e; l) documentos avulsos.

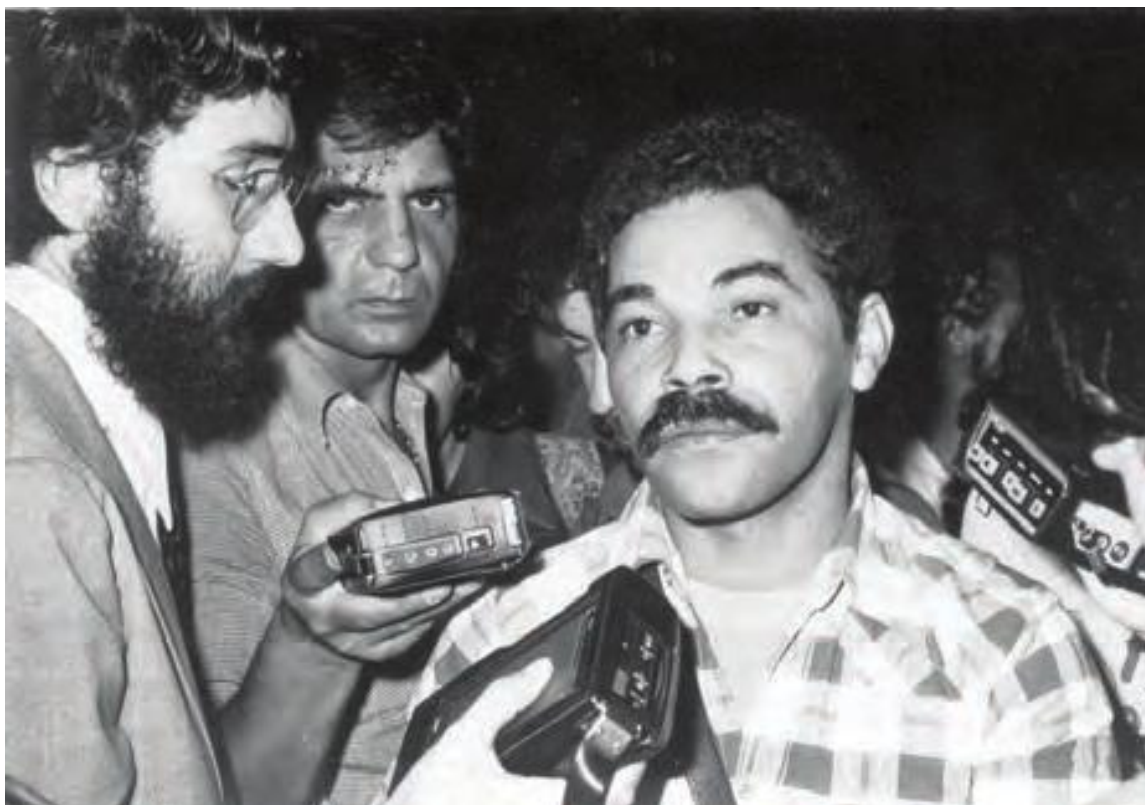
Na sessão denominada subversão, encontram-se fichas de suspeitos de

crimes como assassinatos, estelionatos, falsidade ideológica, tráfico de drogas, desordem pública — caracterizado pelo não acatamento e o desrespeito da autoridade exercida pelo estado — entre outros tipos de delitos, somados à fichas de congressos estudantis, mandados de buscas em jornais, relatórios sobre indivíduos “acusados de esquerdistas”, censuras literárias e repressão a filmes considerados subversivos. Demonstra-se a perseguição e o cerceamento da liberdade de artistas, intelectuais e estudantes que manifestassem posicionamento contrário ao sistema vigente.

Ainda na seção de subversão, encontram-se, comumente, relatórios referentes a atividades e manifestações realizadas pelos camponeses em retaliação a grilagem — apropriação de terras por meios fraudulentos. Vale destacar que a questão agrária no Maranhão durante a ditadura, sobretudo após a Lei da Terra, de 1969, criada pelo então Governador do estado José Sarney, foi de extrema pujança, marcada por lutas e violência institucionalizada.

Pode-se afirmar que a violência no campo foi brutal naquela época, principalmente por ser insuflada por um governo militar que reprimia qualquer articulação dos camponeses. Das lutas travadas no campo contra as grilagens, destaca-se um nome diante das centenas de homens, mulheres e famílias que resistiram, lutaram e padeceram contra os abusos e violência imposta pelos grandes latifundiários. Trata-se de Manoel da Conceição Santos (Figura 3), citado em vários documentos e dossiês contidos nos arquivos do DOPS.

Figura 3 – Manoel da Conceição.



Fonte: Dados da pesquisa (2021)

No livro: “Essa Terra é nossa”, material produzido a partir de entrevistas do próprio Manuel da Conceição para a socióloga Ana Maria Galano, apresenta por meio dos depoimentos do líder camponês, as lutas e as dificuldades sofridas pelo homem do campo, sobretudo após a “Lei Sarney da Terra”.

Na década de 1970, o estado do Maranhão foi palco de inúmeros casos de invasão de terras camponesas e todo o tipo de violência rural, repercutindo em todas as regiões do estado, culminando em uma das maiores grilagens de terras do Brasil, a da Fazenda Pindaré, intitulada pelos movimentos sociais do Maranhão de a maior grilagem do mundo. (CONCEIÇÃO, 1980).

O trabalhador rural maranhense expropriado de suas próprias terras é obrigado a trabalhar como peão nos empreendimentos agropecuários, buscando alternativas de sobrevivência em meio às imposições jurídicas e políticas de acesso à terra. Diante desse panorama de injustiças implantadas pelo executivo e amparadas pelo legislativo, uma imensa mão de obra ficou disponível para ser explorada de todas as formas, dentre os quais os trabalhadores rurais sofreram as piores relações de trabalho, promovendo uma situação similar a cativeiros no campo maranhense.

Desse contexto de brutal perseguição e injustiça, Manuel da Conceição emerge como líder camponês e um dos homens mais perseguidos pela ditadura no

estado do Maranhão. No material produzido a partir de seus relatos, pode-se conhecer em detalhes as histórias de lutas e torturas desse camponês que se tornou símbolo de resistência mundialmente.

[...] começaram a cantar, dançar, dizendo que a gente era ligado ao Fidel Castro, Miguel Arraes [...] Não sei se eram soldados. Nenhum estava de farda. Só torturavam a gente se estava de capuz [...] quando terminaram esse terror, me botaram algemado num carro, cobriram de lona e tocaram no mundo. Depois me tiraram do carro, botaram no chão, amarraram os braços e me atiraram dentro d'água, encapuzado, amarrado como um porco. E assim umas três vezes. Eu já estava coma barriga cheia d'água. Botaram os pés para cima e a cabeça para baixo. Vomitei muita água. Eles me algemaram num poste de luz e tiraram minha perna mecânica e macacão. Fiquei nu, todo molhado. Aí veio pancada. (CONCEIÇÃO, 1980, p. 154).

Nos arquivos do DOPS, Manuel da Conceição é citado em inúmeros dossiês como subversivo, revelando que sua trajetória durante o período ditatorial foi marcada por perseguições, prisões e torturas, as quais resultaram na amputação de uma perna em virtude de um tiro disparado por um policial militar, pois Manuel foi preso sem prestação de socorro necessário, o que culminou na necrose do membro ainda na cadeia.

Fui baleado no pé: peguei dois tiros de fuzil. O delegado me derrubou e puxou um revolver para atirar no olho, na boca. Eu dou-lhe assim com a mão no braço, o revolver dele sai cantando no mundo e eu caio pra cima do homem. A polícia vem de novo e me tira de cima dele. Quatro soldados me pegaram e me arrastaram na piçarra- a estrada de rodagem que não era asfaltada[...] [...]Passei seis dias preso na cadeia em Pindaré Mirim. Era só enfermeira que tinha lá. Lavava a perna com água morna e passava Mertiolate. A perna acabou gangrenado. (GALANO. p. 160).

O governo Sarney foi marcado pela construção de grandes obras públicas e intensos conflitos fundiários, incentivados pelo desenvolvimentismo econômico da ditadura militar e pela modernização conservadora da agricultura. O chamado “milagre econômico maranhense” do governo Sarney, não diminuiu os índices de pobreza do estado, um dos piores do Brasil. A grande ação para modernizar o setor agrário maranhense foi a aprovação da Lei nº 2.979, de 17 de junho de 1969, batizada pelos movimentos sociais, como citada anteriormente, de Lei Sarney de Terras. A partir disso, os contornos específicos da questão agrária maranhense formaram traços bem definidos de lutas, violência e a legitimação da grilagem e a concentração fundiária.

Sobre a formação de latifúndios no Maranhão na década de 1970, a Lei de Terras declara no Art. 14º que: “Não serão alienadas nem concedidas terras a quem for proprietário no Estado, cuja área ou áreas de sua posse ou domínio não sejam devidamente utilizadas com explorações de natureza agropecuária, extrativa ou

industrial” (MARANHÃO, 1969, p. 01). Ou seja, “[...] A mentalidade dessa lei era dizer que só os capitalistas poderiam desenvolver o Estado, pois o lavrador maranhense é atrasado e rudimentar. É a mentalidade de que a empresa deve ocupar a terra, e o lavrador deve ser o peão [...]” (ASSELIN, 1982, p. 14).

Segundo relatório da Secretaria de Direitos Humanos à Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos (CEMDP), foram contabilizadas 149 mortes na área rural do Maranhão durante a Ditadura Militar. Na Figura 4, o funeral do camponês Elias Costa Lima, também conhecido como Elias Zi, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais em Santa Luzia, assassinado em 21 de novembro de 1982, no mercado da cidade, com dezenas de testemunhas. O camponês apoiava centenas de famílias de posseiros que lutavam contra a expulsão de uma área tida como devoluta.

Figura 4 – Enterro de Elias Zi, camponês assassinado.



Fonte: Acervo de Murilo Santos (KURY, 2019).

Durante os governos militares dos generais Médici e Geisel, foram construídos os grandes projetos de infraestrutura para instalação das grandes empresas nacionais e internacionais. No maranhão, governo estadual cria, em 1971, a Companhia Maranhense de Colonização (COMARCO) que tem como intuito viabilizar as obras necessárias para implantação do Programa Grande Carajás. Como

tática, a COMARCO contrata grileiros para expropriar as terras ocupadas por lavradores.

Em 1971, o governo estadual cria a Companhia Maranhense de colonização (COMARCO), que passa a organizar as obras necessárias à implantação do Programa Grande Carajás. A COMARCO contrata grileiros para expulsar com violência os trabalhadores rurais das terras de Pindaré Mirim, Santa Inês e Santa Luzia, a fim de construir a rodovia Belém-Brasília, que liga Santa Inês a Açailândia. O projeto, inaugurado em 1982, contava com a criação da estrada de ferro Carajás, bem como a ampliação do porto de Ponta da Madeira, o porto do Itaqui em São Luís, para o escoamento de toneladas de minério. (FERNANDES, 1996, apud COSTA, 2014, n.p.).

Uma vez questionada sua existência, inclusive em âmbito nacional, os impactos do Regime Militar no Maranhão não foram, sob hipótese alguma, pouco impactante ou brandos, pois não há possibilidades de coexistência pacífica entre censura e liberdade.

Além dos registros de camponeses que buscavam melhorias de sobrevivência no campo, outras classes e outros meios sociais também sofreram os reflexos do governo militar. Dentre tantos cidadãos que poderiam ser citados para ilustrar tais perseguições, destaca-se Maria José Camargo Aragão, mais conhecida simplesmente como Maria Aragão, médica e comunista.

Militante assumida do Partido Comunista do Brasil (PCB) e principal dirigente do partido no Estado, tinha uma característica peculiar: ela não era suspeita, e sim, comunista declarada. Na Figura 5, Maria Aragão na União Soviética, em 1962, a convite do Partido Comunista do Maranhão para aprofundar-se nos estudos políticos sobre o socialismo.

Figura 5 – Maria Aragão.



Fonte: Arquivo IMA (1962)

No livro “Maria por Maria ou a Saga da Besta-Fera nos Porões do Cárcere e da Ditadura”, de Euclides Moreira Neto, no qual a própria relata as perseguições, abusos e torturas sofridos pela militante. Em um de seus depoimentos, Maria Aragão narra seu “sequestro” no ano de 1973 em São Luís pelos militares, na época, já uma senhora de 63 anos de idade. Na ocasião, a médica foi convidada a prestar esclarecimentos em uma delegacia em São Luís, mas foi conduzida para Fortaleza, onde foi torturada com tapas e choques elétricos.

-Está aqui uma ordem de busca e apreensão e a senhora está convidada a prestar declaração lá na Polícia Federal. Tem uma pessoa que chegou e está lá para ouvir a senhora.

Eu disse:

Eu vou pro trabalho, vou chegar atrasada.

Eles afirmaram:

Não, senhora, nós mandaremos a senhora pro trabalho depois.

Bem, aí entraram na minha casa, pegaram livros, pegaram revistas, tinha uma mala em cima do sofá aonde tinha lembranças de coisas que eu tinha trazido da União Soviética. Lembranças, música... levaram essas coisas.

Bem, aí eu fui pra Polícia e disse que eu ia voltar (relembrando).

Tenho uma raiva de mim, hoje, quando eu me lembro disso [...]

[...]- Quando eu chego em Fortaleza (interrompe para receber flores de um amigo) [...] eu fiquei incomunicável, num

lugar horrroso, era uma sala dividida assim por um tabique, não vamos chamar tabique, como é que a gente chama?

Uma divisão, bem, eu fiquei lá, numa cama suja,

estava incomunicável, na frente era o negócio de tóxicos e chegava gente a noite inteira.

Era um inferno, não se podia dormir. (MOREIRA NETO, 2017, p. 214).

Em “Uma subversiva no fio da história”, do jornalista Emílio Azevedo, também é traçado parte do calvário sofrido pela médica nos porões da ditadura, onde é relatada com minúcias de detalhes as torturas sofridas pela militante do partido comunista.

Maria Aragão era uma senhora de sessenta e três anos quando conheceu o drama da tortura. Foi esbofeteada, arrastada e puxada pelos cabelos [...] com vendas nos olhos, levou choques elétricos, foi humilhada, levou chutes e foi ameaçada de sofrer abusos sexuais. Chegou a dormir em espaços junto com ratos e restos de comida. (AZEVEDO, 2016).

Maria teve sua primeira prisão ainda nos primeiros dias de abril de 1964, porém, somente em maio de 1973 a prisão ou “sequestro”, como a própria denomina, tenha se dado de forma absurdamente coercitiva. Perseguida pelo Regime Militar devido seu posicionamento político e ideológico, foi torturada por verem na sua figura, discurso e postura — de uma senhora de mais sessenta anos — mais força e poder que as armas empunhadas pelos próprios representantes do governo naquela época.

Por fim, de modo a ratificar o caráter de censura imposto pelo governo pós 1964, outra classe que se destaca para ilustrar o tenso ambiente a qual estava inserido o estado Maranhão, a fim de excluir o aspecto de “brandura” dos reflexos ditatoriais no estado, salienta-se os impactos do Regime sobre os instrumentos midiáticos. Como em todo país, os veículos de comunicação deveriam se adaptar, ou mesmo obedecer às regras da censura. As redações de periódicos maranhenses, como o Jornal Pequeno, por exemplo, tiveram que prestar esclarecimentos a respeito de determinadas manchetes que contrariavam o Regime.

O jornalista Ribamar Boguea, jornalista e proprietário do Jornal Pequeno foi chamado à presença do Cel. Comandante da guarnição federal, a fim de prestar esclarecimentos sobre o paradeiro do senhor Pirauno Gomes de Castro e de outros jornalistas que assinaram artigos publicados em nossa redação de ontem, tendo também comparecido ao Quartel do 24 BC, os nossos redatores Eyder Paes e Luís Vasconcelos[...] colaborando com aqueles que desejam ver a paz reinar em todos os recantos do país, a direção do Jornal Pequeno achou por bem, impedir temporariamente, a publicação de quaisquer comentários políticos sejam da direita, da esquerda ou do centro. (SOUZA, 1964, p.1).

Declarado apartidário, desde sua fundação na década de 1950, o Jornal Pequeno, logo nos primeiros dias de abril de 1964, dedicou-se a uma cobertura jornalística que informasse o cenário político com o novo modelo de governo. Desde sua implantação, os espaços ocupados no periódico passaram a ser de destaque, como por exemplo a seguinte manchete: “Direita abre caminho ao golpe: agoniza

regime de liberdade no Brasil”, do dia 01 de abril de 1964. Nos dias seguintes outros artigos foram publicados, alguns defendendo o governo de João Goulart e outros atacando diretamente o governo que acabara de entrar em vigência.

Por meio da declaração do proprietário Ribamar Boguea, percebe-se notoriamente que os artigos veiculados pelo jornal nos dias anteriores não passaram despercebidos pelas instituições militares sediadas em São Luís. Representantes do governo se anteciparam em calar a voz de protesto, indignação e descrédito da sociedade civil com o novo governo federal. Observa-se também, a parceria coercitiva entre governo e exército, criando categoricamente uma atmosfera social tensionada pela intimidação.

2.3. Cale-se!

Percebe-se na história do Brasil, a atividade censória como ferramenta para atingir o que se pode chamar de controle social. Segundo Stephanou em seu livro “O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos”, trata-se de uma tradição censória luso-brasileira, trazida de Portugal para a colônia, mantida durante período colonial e durante o período imperial e ampliada no Republicano, principalmente no Estado Novo e no Regime civil-militar (STEPHANOU, 2004). A partir da análise feita pelo pesquisador, constata-se que o Brasil nasceu e viveu — talvez até ainda viva — sob o signo da repressão.

Uma das marcas mais peculiares de um sistema autoritário é a censura, que no caso ocorrido no Brasil, espraiou-se por todas as regiões do país. É inegável que em alguns eixos como sul, sudeste e centro-oeste, esse período aparentemente retumbou de forma mais incisiva em alguns setores. Pode-se considerar a hipótese de que mais estudos tenham sido desenvolvidos sobre essa época nessas determinadas regiões, o que não exclui que, em outras regiões, como o Nordeste, mais especificamente no Maranhão, tenham sofrido os reflexos violentos do Regime civil-militar.

A proposta em expor, mesmo que de modo sintetizado, seus impactos e efeitos nos mais diversificados meios e classes, é de contextualizar e demonstrar, por meio desta pesquisa, que a sociedade maranhense, em diferentes setores — como sindicatos, lavradores, partidos políticos e jornais — sofreram com a violência e

perseguição implantada ao longo do Regime.

A partir desse contexto, outras classes levantaram bandeira contra os mandos e desmandos do governo. Nesse sentido, destaca-se o papel assumido pelas mais variadas expressões culturais. A arte, em muitas vezes assume uma postura além do entretenimento e veste a causa social, nas mais variadas formas artísticas. Se por um lado o regime encrudesceu usando a censura para coibir e perseguir os artistas, por outro alimentou a necessidade da denúncia. Artistas de todo país cantaram, encenaram ou retrataram as mazelas sociais vividas pelo povo naquela época.

Apesar do conservadorismo e da violência do regime, a produção cultural brasileira durante a ditadura militar é lembrada sobretudo pelo engajamento político à esquerda, pelo desejo de mudança e pelas críticas ao governo. Nesse sentido, todos esses elementos que compunham um cenário desfavorável à criação artística daqueles contrários às ideologias do sistema governamental, acabaram por forjar um aspecto renovado à vida cultural, transformando-a em um espaço criativo para uma produção crítica e denunciativa, ainda que de forma alegórica ou cifrada.

No livro “Cultura brasileira e identidade nacional”, Renato Ortiz traça, em um de seus capítulos vários aspectos da cultura numa estrutura política de estado autoritário, pontuando e elucidando quais segmentos culturais sofriam intervenção da censura.

Durante o período de 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamentos ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós 64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado é um período da história onde mais são difundidos e produzidos os bens culturais, por outro, ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. (ORTIZ, 2005, p. 89).

No que diz respeito às condições de produção, os censores não se preocupavam em perseguir equipamentos culturais ou bens culturais, pois não foi incomum o próprio governo lançar mão de recursos culturais para difundir e propagar suas ideologias e enaltecer seus feitos (ORTIZ, 2005). Tais produções, independente de suas determinadas expressões, seja na música, no teatro ou no cinema, deveriam estar alinhadas à ideologia difundida pelo governo militar, ou serem neutras, sem caráter engajado ou de ideologia contrária.

No que diz respeito às produções musicais, que serão analisadas

ulteriormente, foi notório e incontestável o engajamento e comprometimento social contido nas letras das inúmeras e famosas canções de protesto. Entre os vários compositores, temos nomes que se tornaram verdadeiros estandartes na luta contra o Regime autoritário pós 1964. Cita-se o nome do artista brasileiro Chico Buarque de Hollanda, que se auto exilou em 1969, na Itália, devido ao endurecimento da repressão.

Naquela época as condições de produção demonstram que, o “dizer” da canção depende das condições impostas pela censura. A ideologia embutida nas temáticas se refere aos temas recorrentes que dominavam as canções — tortura, censura política e ditadura. Canções com versos do tipo “Hoje você é quem manda / falou, tá falado / não tem discussão, não / a minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, viu”, eram censuradas e seus compositores perseguidos e intimados a prestar esclarecimentos sobre as letras.

Por outro lado, e longe dos holofotes dos palcos frequentados por Chico Buarque, outros cantores sentiram o peso da censura em suas obras. Pode-se citar como exemplo a dupla Dom e Ravel, embora tendo como estigma a canção, “Eu te amo meu Brasil”, o segundo *Long Play* (LP) da dupla lançado em 1974, traz letras com fortes críticas sociais como na canção “Animais irracionais”, que trazia em seu texto a denúncia de relações entre opressores e oprimidos: “[...] tem vezes que um desesperado se põe a pensar porque aos pés do grande deve se ajoelhar [...]” (ARAÚJO, p. 86, 2013).

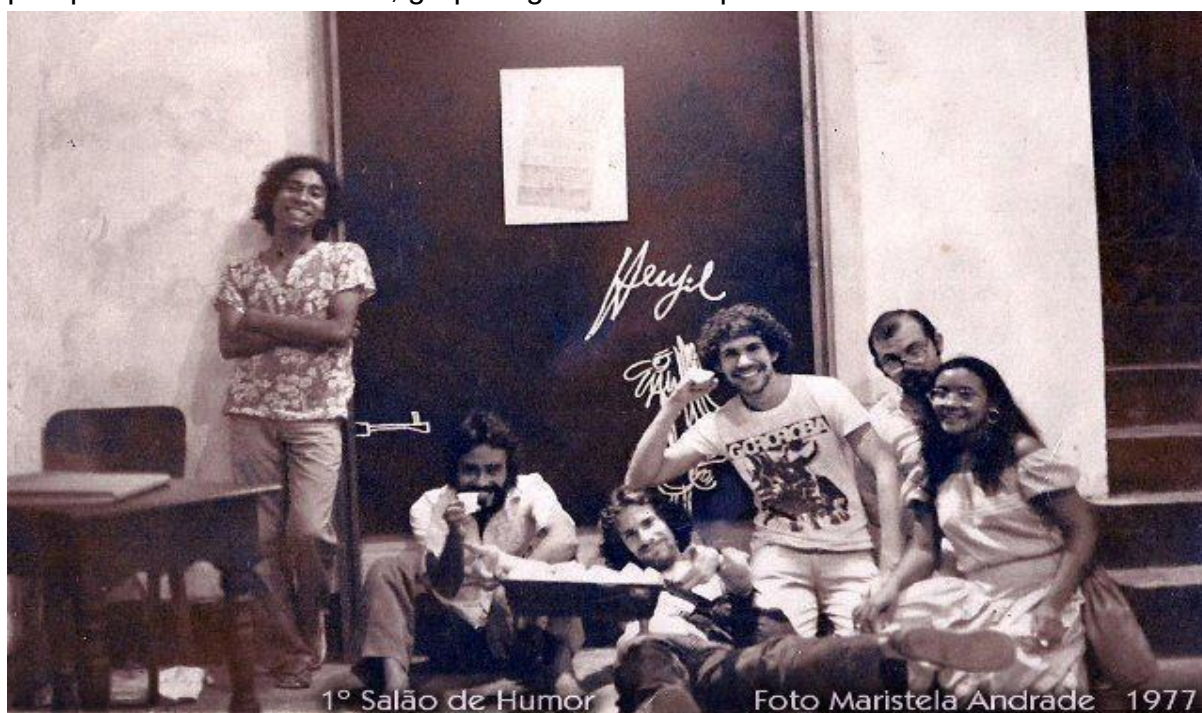
A letra da música incomodou as autoridades militares na época, acarretando na proibição de sua execução em todo território nacional. “Dom acredita que a canção foi vetada porque os censores enxergaram em seus versos alguma referência ao autoritarismo e a violência do regime militar. E efetivamente, no contexto do Brasil daquela época, esta analogia é possível [...]” (ARAÚJO, p. 88, 2013).

São comuns os relatos de artistas que vivenciaram a repressão durante a ditadura militar, sobretudo os que tiveram projeção na região sudeste. Entretanto, no que diz respeito ao estado Maranhão, a pesquisa toma um caminho um tanto mais laboral devido à escassez de documentos que comprovem a repressão dada em solo maranhense. Contudo, mesmo com as dificuldades, foi possível encontrar registros que corroboram essa ideia e acabam por evidenciar o monitoramento, a vigilância e repressão sofrida por setores culturais na capital do Maranhão.

A Figura 6 retrata a equipe que produziu a primeira mostra de humor em

São Luís, a “Vernissage do primeiro Salão de Humor de São Luís”, no ano de 1977. A exposição que tinha grande apelo de crítica ao governo, contou com obras, entre elas, cartuns, charges e tirinhas de vários artistas de todo Brasil.

Figura 6 – Da esquerda para a direita: o desenhista Cyro Falcão, Roldão Lima, o fotógrafo Murilo Santos, o músico Joaquim Santos, o arquiteto Eduardo e pesquisadora Joila Moraes, grupo organizador do primeiro Salão de Humor em SLZ.



1º Salão de Humor
Fonte: Acervo de Maristela Andrade (KURY, 2019).

Foto Maristela Andrade 1977

No dia seguinte (Figura 7), a visita da censura julgou parte considerável das obras expostas como ofensivas ao governo, inviabilizando a amostra ao censurar grande parte dos trabalhos que ali estavam. O salão teria a participação de obras do Henfil, “[...] mas como não chegariam a tempo, ele nos enviou uma carta incentivando [...]”, conta Murilo Santos, fotógrafo, professor e cineasta, que durante o Regime militar fazia parte do meio artístico maranhense.

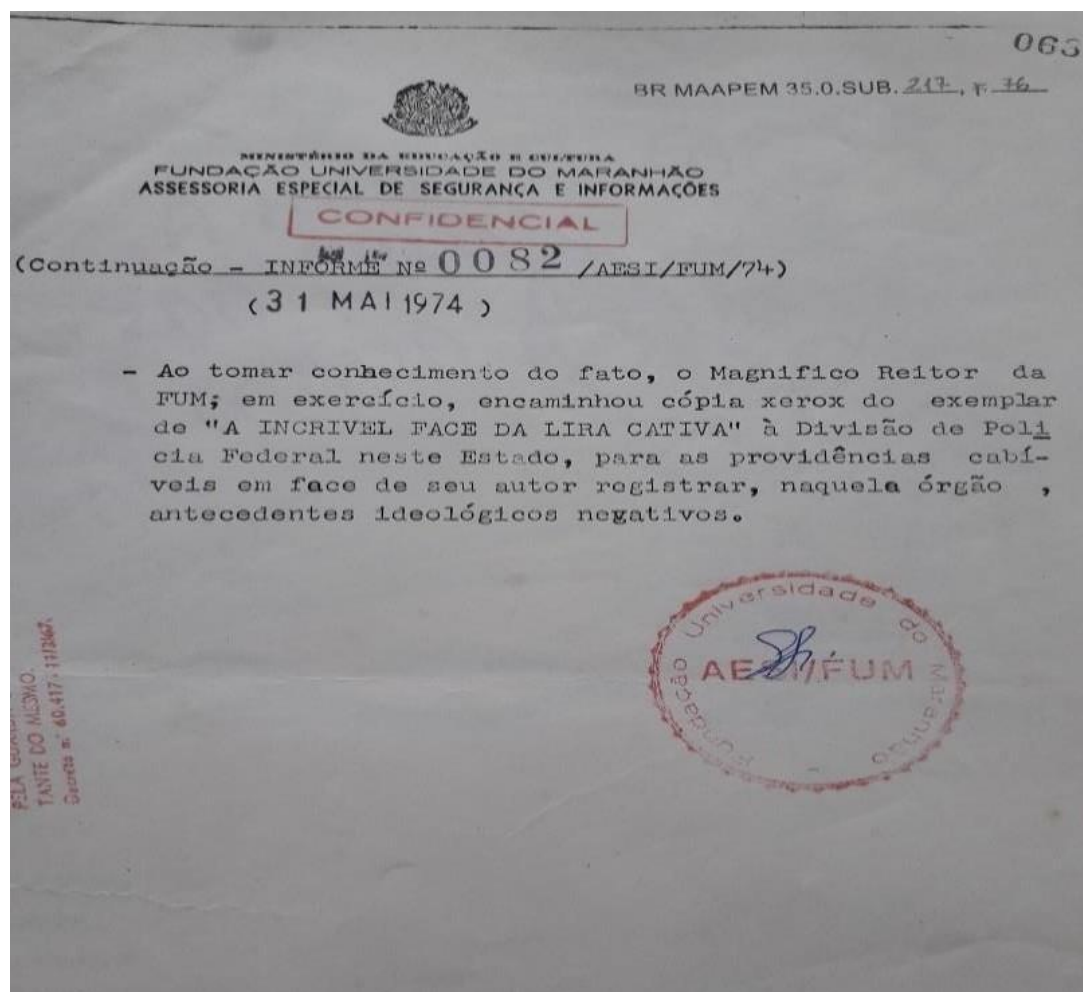
Figura 7 – Primeiro dia de exposição do salão de humor.



Fonte: Acervo de Murilo Santos (KURY, 2019).

Entre proibições e vetos, existem registros de coibição na criação cultural, nesse caso, na criação literária da própria academia, naquela época ainda intitulada de FUM, vindo posteriormente a ser chamada de UFMA. Dentre vários casos semelhantes, destaca-se “A incrível Face da Lira Cativa”, de Edimilson Silva Costa, aluno do curso de Comunicação e de Direito, no ano de 1974. O que seria para ser um livro de poesias, sequer passou de fotocópias que circularam nos corredores da instituição. Ao tomar conhecimento do material, o reitor de imediato solicitou amostra de exemplares e encaminhou à Divisão da Polícia Federal para que a mesma tomasse medidas cabíveis para o caso (Figura 8).

Figura 8 – Documento oficial da FUM, onde registra a delação do reitor a polícia federal do material apreendido, o texto “A incrível face da lira cativa”.



Fonte: Arquivo Público do Estado do Maranhão (1974).

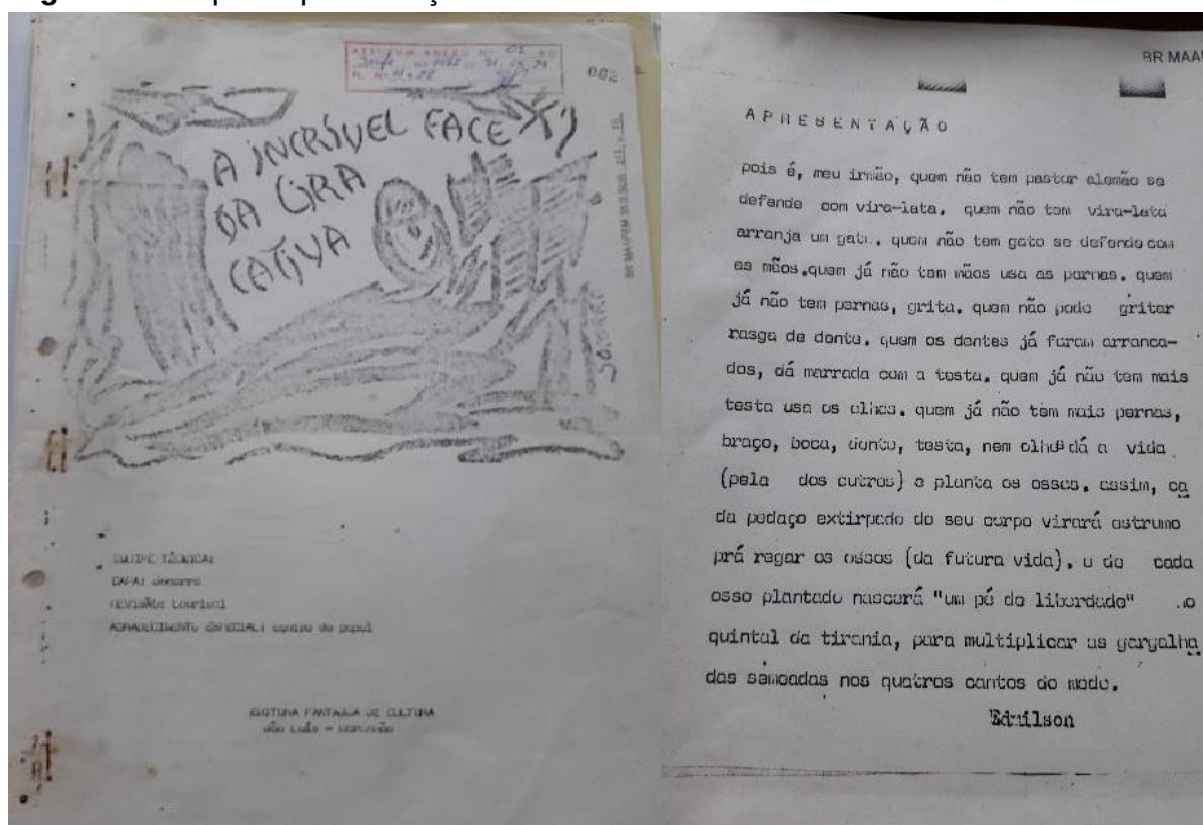
A partir das pesquisas junto ao arquivo, na sessão denominada “estudantes”, constatou-se que, após o recolhimento e análise do material, as autoridades julgaram subversivo e de cunho ideológico, requerendo a presença de Edmilson e todos ligados a ele para a prestação de esclarecimentos não somente da obra, como também da vida do estudante. Sobre os poemas em questão, segue fragmento:

Pois é meu irmão, quem não tem pastor alemão se defende com vira-lata, quem não tem vira-latas arranja um gato, que não tem gato se defende com as mãos, quem já não tem mãos, usa as pernas, quem já não tem perna, grita, quem não pode gritar, rasga de dente, quem os dentes já foram arrancados, dá marrada com a testa, quem já não tem mais testa usa os olhos, quem já não tem mais pernas, braço, boca, dente, testa, nem olhos dá a vida(pela dos outros) e planta os ossos, assim, cada pedaço extirpado do seu corpo virará estrumo pra regar os ossos (da vida futura). (COSTA, 1974).

Segundo os documentos da própria FUM, que se encontram nos arquivos

do DOPS, a denúncia foi feita sob a alegação de que o aluno possuía antecedentes ideológicos negativos. Após o encaminhamento, a polícia Federal encarregou-se de averiguar a vida do estudante e de todos com quem tinha relação, a fim de identificar a possível ligação de outros universitários na confecção e distribuição do material denunciado. Concluiu-se que Edmilson Silva seria o único responsável por todo processo de criação e reprodução das fotocópias (Figura 9).

Figura 9 – Capa e apresentação de: "A incrível face da lira cativa".



Fonte: Arquivo Público do Maranhão (1974).

A busca por documentos que evidenciem esse período vivido no estado, especificamente no meio artístico, revelou a perda de materiais de suma importância, seja por estarem armazenados em locais inadequados ou mesmo por estarem sob a posse de pessoas que participaram direta ou indiretamente da cena cultural daquele período. Infere-se que, em muito dos casos, tais registros não existam mais, causando uma lacuna histórica talvez irreparável.

O tema da ditadura é abordado sob várias perspectivas, pode-se especular que esse fenômeno ocorra porque — além de ser um assunto com divergentes pontos de vista e relatos contraditórios —, trata-se de um período de profundo impacto econômico e social no país. No Maranhão, esse assunto ganha destaque a partir de

várias abordagens, seja no que diz respeito ao aspecto fundiário ou na sua repercussão e impacto nos meios de comunicação, dentre outros.

A partir do reconhecimento da relevância de trabalhos realizados por pesquisadores com propostas diversas, todos foram analisados e comparados, a fim de substanciar a construção desse trabalho, que tem como foco a repercussão do regime no aspecto da cultura, pois se compreende que a influência histórica, política, social e cultural reverbera na produção artística do contexto sob análise.

Nesse sentido, evidencia-se que a cultura e a arte tanto incidem no contexto social de modo a transformá-lo, quanto recebem ou sofrem reflexos deste. Sobre a arte enquanto reflexo social. Em seu último livro intitulado “Teoria estética”, publicada postumamente em 1969, Adorno vai além dos postulados dos seus trabalhos anteriores em que relaciona arte e produto cultural. Nesta obra o teórico destaca que é por meio da criticidade que a arte assume seu caráter de manifestação cultural. “Sua natureza é uma natureza que fala, que produz sentido histórico, que cria uma relação diferente, não instrumental, frente à sociedade” (TROMBETA, 1995, p. 78.).

A obra artística tem uma relação mediata com a realidade histórico-social em que foi produzida. Como forma particular imprimida a uma matéria específica, essa relação não é mera extensão ou expressão imediata das condições sociais que permitem engendrá-la. Como momento particular e, portanto, qualitativamente diferenciado do todo, ela não fica reduzida a reafirmá-lo no que tem de mais geral, mas é sua negação. Mas não é negação formal, externa, e sim negação plena de conteúdo social. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 20).

2.4 LABORARTE: a arte dos encontros

Em diálogo com pessoas que viveram ou fizeram cultura naquele período, foi unânime a sugestão em procurar o LABORARTE. Embora seu acervo não esteja devidamente organizado e muitos documentos tenham sido perdidos para a ação do tempo, verificou-se a existência de importantes registros da censura sobre as produções.

O LABORARTE foi fundado em 1972 e, desde o início, foi peça chave para a difusão da cultura maranhense, pois surgiu a partir de um movimento integrado por

jovens artistas de diferentes linguagens, influenciados pelos novos movimentos culturais e artísticos do país e do mundo.

Ao longo de sua coexistência junto a ditadura, muitas peças teatrais tiveram que se submeter aos censores, como o texto da peça “João Paneiro”, de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, escrita em 1975. Apesar da liberação, o censor responsável, Coriolano de Loiola, impôs suas condições e determinou validade para o documento. Uma das condições mencionadas na ficha da censura (Figura 10) para liberação era o exame do ensaio geral.

Figura 10 – Documento do DOPS, condicionando a liberação da peça ao exame do ensaio geral.

M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P.

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada **JOÃO PANEIRO**

Original de **TÁCITO BORRALHO E JOSIAS SOBRINHO**

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de **LABORARTE - MA -**

Requerida por **TÁCITO F. BORRALHO**

Tendo sido censurada em **25** de **AGOSTO** de **1975** e recebido a seguinte classificação: **LIVRE. CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.**

Brasília, **26** de **AGOSTO** de **1975**

Coriolano de Loiola C. Figueiredo
CORIOLOANO DE LOIOLA C. FIGUEIREDES
Chefe do Serviço de Censura

DPF-150

Fonte: Acervo LABORARTE (1975).

Outro documento de pedido de liberação para a apresentação se refere à peça “Um boêmio no céu” (Figura 11), uma adaptação feita por Tácito Borralho, da obra original do Maranhense, teatrólogo, compositor e poeta, Catulo da Paixão Cearense.

Figura 11 – Liberação da peça “Um boêmio no céu”, texto original de Catulo da Paixão Cearense.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado Nº 5.573/74

PEÇA : UM BOÊMIO NO CÉU

ORIGINAL DE : CATULO DA PAIXÃO CEARENSE

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 09 OUTUBRO de 19 79

Brasília, 09 de OUTUBRO de 19 74

Rogério Nunes
ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

**PROIBIDO PARA
MENORES DE
QUATORZE ANOS**

Fonte: Acervo LABORARTE (1974).

Junto ao LABORARTE foi encontrado um grande número de textos teatrais solicitando liberação da censura, incluindo textos para peças infantis, corroborando irrefutavelmente a constante vigília sobre a cultura. Para exemplificar, selecionou-se o texto “Maré-Memória”, de autoria do poeta paraibano radicado maranhense José Chagas, com adaptação para teatro assinada por Tácito Borralho. Observa-se na Figura 12 que não houve a liberação na íntegra do texto, sendo citadas as páginas que deveriam ser censuradas.

Figura 12 – Documento do DOPS de liberação da peça “Maré-Memória”, com texto original de José Chagas, mediante cortes e exame do ensaio geral.

M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada **MARÉ-MEMÓRIA**

Original de **JOSÉ CHAGAS**

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de **LABORATÓRIO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS - MA -**

Requerida por **TÁCITO F. BORRALHO**

Tendo sido censurada em **15** de **ABRIL** de 19 **74** e recebido a seguinte classificação: **PROIBIDO PARA MENORES DE 14 (CATORZE) ANOS. CORTES ASSINALADOS ÀS PÁGINAS: 02-06- CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.**

Brasília, **19** de **ABRIL** de 19 **74**

MANOEL FRANCISCO C. GUIDO - SUBSTITUTO.

Chefe do Serviço de Censura

MMF
DPF-150

COM CORTES

Fonte: Acervo LABORARTE (1974).

Desde sua criação, o LABORARTE, ainda que em meio a uma conjuntura política das mais complexas, exerceu um papel fundamental para a cultura maranhense, que se deu a partir da reunião de artistas das mais variadas áreas — cinema, música, poesia, dança etc., influenciados por um conjunto de movimentos e acontecimentos artísticos e culturais no Brasil e no mundo, deflagrando inúmeras iniciativas e expressões artísticas, sobretudo no teatro.

O país vivia seu último período de rancor e ódio contra a liberdade cultural; o famigerado AI-5 espumava pelos cantos da boca castrando ideias, manietando gestos libertários, coagindo um por um os mais importantes movimentos de arte cênicas do país que na impossibilidade de serem cooptados pelo sistema iam sendo varridos de circulação; desse modo detonaram o grupo Opinião, desmontaram o Arena, censuravam textos, proibiam divulgação de outros [...] (TEIXEIRA, 2005 *apud* BORRALHO, 2005, p. 12).

A década de 70 foi um período de transição do fazer teatral no Brasil, conturbado por um regime político de exceção, sob uma censura recrudescida a partir da instalação do AI-5, em 1968. O movimento teatral dessa época é um exemplo digno da resistência na tentativa de não sucumbir ao sufoco da repressão, experienciando sempre novas saídas para a criação artística. (BORRALHO, 2005, p. 19).

A fundação do LABORARTE se inspira mais diretamente no Teatro Laboratório, novidade que se difundiu por todo país integrando diferentes linguagens artísticas, como fotografia, cinema, artes plásticas, poesia, dança e música. Esta última merece destaque, pois as canções eram compostas para as peças realizadas no laboratório, o que acaba por aquecer a produção musical engajada daquela época, já que uma das ideias matriz do espaço era encontrar novas saídas para as expressões artísticas sem sucumbir à repressão imposta pelo governo militar. Sua fundação contou com um conjunto de movimentos artísticos, culturais e políticos daquele momento de intensa ebulição social.

O LABORARTE pretendia unir tudo isso, articulando diversos grupos artísticos que já atuavam em São Luís, nas linguagens do Teatro, Dança e artistas de diferentes áreas, a partir da valorização da cultura popular do Maranhão. César Teixeira, um dos fundadores do movimento, relata com clareza o panorama artístico mobilizado naquela circunstância.

Os artistas e grupos já formados questionavam-se diante das exigências de um tempo dominado pela repressão política, mas também dos novos ventos que sopravam dos grandes festivais de MPB, da Pop Arte, do Tropicalismo, do Teatro Oficina, do Arena e outros movimentos de vanguarda. Em 1970, o Movimento Antroponáutica – após uma primeira convocação geral tumultuada no prédio do Liceu – puxou um grande encontro artístico no auditório da Biblioteca Pública Benedito Leite, com exposição de artes plásticas nas escadarias, lançamento de livro e um espetáculo envolvendo teatro, dança e música. Os protestos e manifestações de irreverência previstos foram abortados pela Polícia Federal, que descobriu toda a movimentação e enviou vários agentes para o local. Exatamente ali, pode-se afirmar, foi jogada a semente que iria resultar na criação do LABORARTE dois anos depois. Em resumo, o movimento começou antes mesmo da existência do LABORARTE. Na verdade, esse nome nem sequer existia. Quando chegamos ao sobrado da Rua Jansen Müller, em meados de 1972, havia muito por fazer. A parte superior do prédio, onde teria funcionado uma pensão, ou coisa parecida, estava cheia de divisórias e precisávamos arrumar as instalações, a cozinha, confeccionar móveis etc. Finalmente juntaram-se os sobreviventes dos grupos Antroponáutica, TEFEMA, e Chamató de Danças Folclóricas, sob o comando de Regina Teles, além de alguns atores convidados do Grupo Armação, de Recife. Somente em 11 de outubro a casa foi inaugurada como LABORARTE, que significa Laboratório de Expressões Artísticas. (TEIXEIRA, 2012).

Tais artistas, cada um em sua linguagem, se dispunham a fazer uma arte de viés popular, engajada, contestando os valores conservadores da sociedade de então e o regime político militar ditatorial, este então, em seu apogeu.

Na pesquisa realizada no Sistema de Informações do Arquivo Público (SIAN), encontrou-se vasto material que evidencia o monitoramento da censura às composições feitas naquele período, sobretudo na década de 1970. Porém, não se

pode afirmar que seja marcante a presença de documentos que evidenciam a censura ou veto das composições, embora fora identificado um registro de censura a uma composição do artista objeto dessa pesquisa, César Teixeira. Trata-se da composição intitulada de “Comércio”, como ilustra a Figura 13.

Figura 13 – Página do Arquivo Nacional indicando a censura da composição “Comércio”, de César Teixeira.

Detalhes do Documento - Consulta
<< Voltar para Pesquisa >>

Multinível

- BR RJANRIO TN-(Fundo)
- BR RJANRIO TN.CPR-(Seção)
- BR RJANRIO TN.CPR.LMU-(Série)
- BR RJANRIO TN.CPR.LMU.6513-(Dossiê)
- BR RJANRIO TN.CPR.LMU.6513/8-(Item)

1 - ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - **BR RJANRIO TN.CPR.LMU.6513/8 - item** Última Atualização: 23/08/2016

1.1 - Código de Referência: BR RJANRIO TN.CPR.LMU.6513/8

1.2 - Título

1.2.1 - Indicação do título

Comércio - VETADA

Compositor: (Maranhão)

Compositor: Teixeira, Carlos César (Carlos César Teixeira; Carlos Cazar Teixeira)

Notação Anterior: TN.2.3.35166

Registro: 39209

1.2.2 - Indicação de Responsabilidade

1.2.3 - Edição

Revisada: Não

Aumentada: Não

1.2.4 - Local de Produção

Localidade	Cidade/Município	Unidade política-administrativa	País
Não Identificada			

1.2.5 - Editora:

1.3 - Datas

1.3.1 - Data de Produção

Inicial : 24/9/1975 Final : 23/10/1975

1.5 - Dimensão e suporte

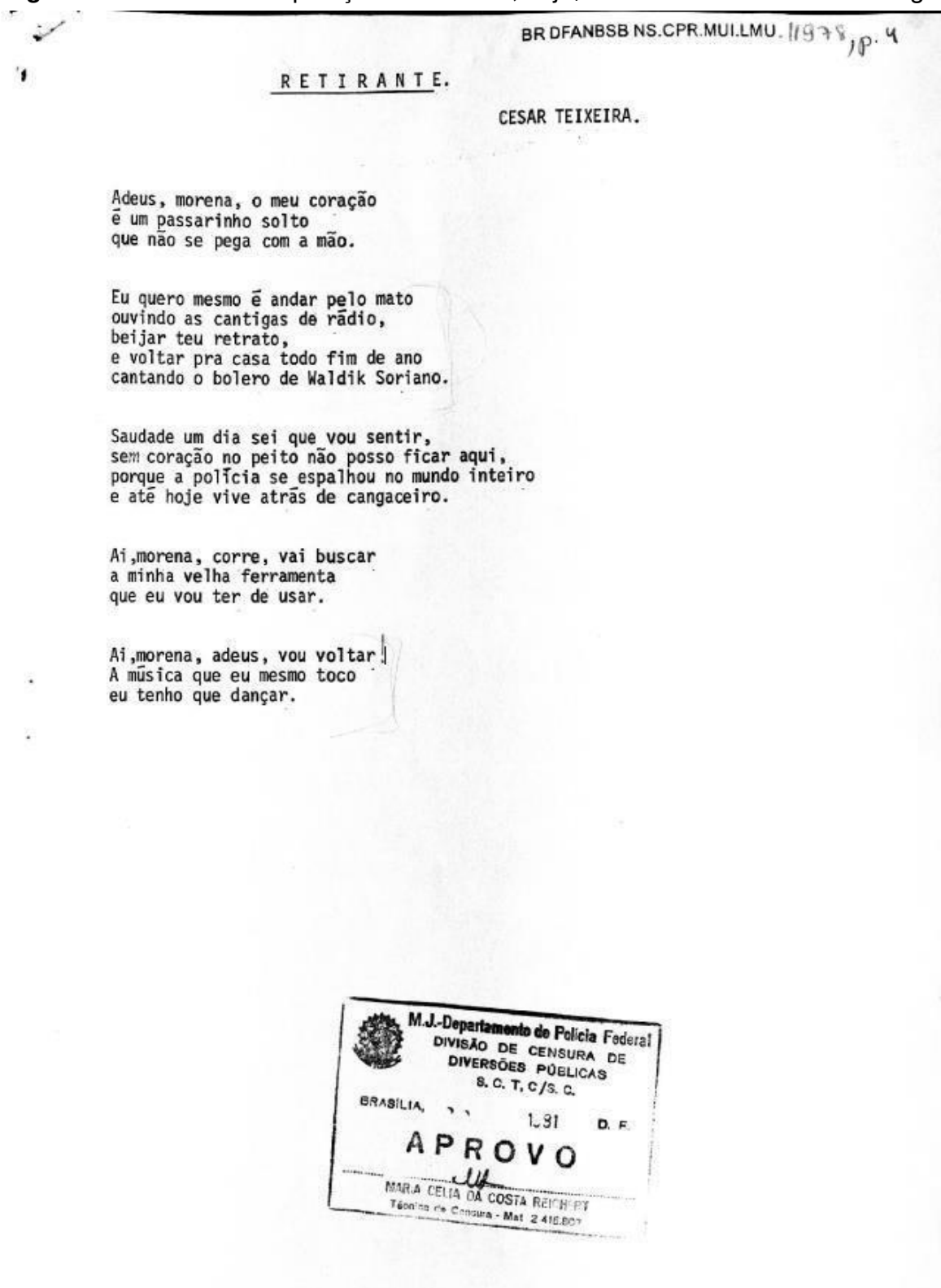
Fonte: SIAN (2016).

Até a finalização desse trabalho, não se obteve resposta da solicitação enviada ao SIAN para obtenção de informações mais detalhadas sobre o registro, de modo a corroborar sua legitimação.

Vale lembrar que a pesquisa objetiva evidenciar os reflexos do regime ditatorial na obra poética de César Teixeira, no sentido de destacar na obra do artista suas impressões acerca daquele momento, a forma como o compositor assumiu seu papel de sujeito social e atuante nas denúncias aos abusos cometidos pelo regime militar, por meio de sua expressão artística. Entretanto, será somente a partir da análise discursiva de suas composições que se pretende desenvolver a hipótese que se acena em parte de sua obra.

Outro registro encontrado no Arquivo Nacional (Figura 14) que evidencia a censura sobre a obra do compositor maranhense, é na canção intitulada à época de “Retirante”, sendo alterada durante a gravação para “Namorada do cangaço”.

Figura 14 – Letra da composição “Retirante”, hoje, intitulada “Namorada do cangaço”.



Fonte: SIAN (1978).

Além da alteração do título, alterou-se o segundo verso da quarta estrofe, onde o compositor faz alusão à uma ferramenta velha e, na gravação, ele substitui por

“metralhadora”. Vale ressaltar que a composição não data do mesmo período do documento. Em entrevista, César afirma que escreveu a canção em 1979 (REIS, 2007, p. 61), período em que a censura ainda atuava de forma mais incisória.

3 PASSAGEM DESBOTADA DA MEMÓRIA: PERCURSOS METODOLÓGICOS

Desde o primeiro pensamento que enveredaria na construção desse trabalho, a decisão pela metodologia talvez tenha sido uma das tarefas mais delicadas do ponto de vista da sistematização e organização da investigação. Como escolher um método que desse conta em abranger, com o mínimo de lacuna possível, acontecimentos de um período historicamente construído a partir de narrativas negacionistas de muitos, do silêncio de alguns e do testemunho de poucos?

Antes de iniciar o processo de construção deste estudo, quando esses questionamentos habitavam somente o campo de inquietações em torno do assunto, ocorreram diversos diálogos a fim de elucidar os efeitos dessa passagem histórica tão marcante para país em território maranhense. De caráter informal, e longe de algum critério científico ou metodológico, essas buscas se deram com pessoas que tinham como único requisito ter vivenciado aquela época no estado do Maranhão. Estas pessoas atuavam em diversos setores, como estudantes, funcionários públicos e operários, das mais variadas faixas-etárias, e para maioria deles, o resgate dessa memória revelou uma surpreendente lembrança de uma época que transcorreu suavemente pela história, sem fatos ou episódios que rememorassem um estado de exceção, negando assim, por completo a existência de algum tipo de censura ou repressão sofrida no estado.

Este relato se faz necessário, ainda que inicialmente negligenciando aportes metodológicos, para que se perceba que foi a partir destas investigações que se deram de forma imatura, que nasceu a força propulsora para este investimento.

A repercussão do Regime em outros estados, como por exemplo, Rio de Janeiro e São Paulo, que talvez tenham sido os lugares mais retratados nos diversos livros, artigos, filmes¹ e demais produções e pesquisas que se dedicaram ao tema, incentivaram também de forma decisiva a escolha por esta investigação: como teria transcorrido o regime militar no Maranhão?

Entretanto, para que esta pesquisa adquirisse legitimidade acadêmica e científica, se fez necessário adequar metodologias de pesquisa que buscassem

¹ Ditadura Escancarada; Ditadura Encurralada; Ditadura Envergonhada, livros de Élio Gaspari publicados entre 2002 e 2004. Filmes: O que é isso, companheiro? de Bruno Barreto (1997); O ano em que meus pais saíram de férias, Cao Hamburger (2006); Cabra-cega, de Toni Venturi (2005).

analisar e interpretar os fenômenos que este estudo buscou investigar. Dessa forma, as pesquisas realizaram-se por meio de visitas documentais, que são demonstrados ao longo de todo trabalho, pesquisas bibliográficas, que consistem em pesquisas a outras referências, além da História Oral e da Análise do Discurso (AD).

Faz-se oportuno destacar o contexto de crise sanitária mundial em que foi desenvolvido este trabalho. A pandemia do COVID-19 enlutou, desestruturou e desestabilizou mais de meio milhão de lares somente no Brasil, impactando profundamente a construção deste estudo, comprometendo, por duas vezes, perto de vias de letalidade, a família da pesquisadora e, por conseguinte, a pesquisa. Passado o risco, surgem as sequelas. Outra consequência da pandemia foi o isolamento e o distanciamento social, adiando os planos de encontros para realização de entrevista devidamente elaborada e estruturada.

Todavia, considerando todas as limitações impostas pelo contexto mundial, ainda foi possível desenvolver esta pesquisa com maior integralidade a partir de metodologias que dispensassem o encontro, o contato e a disponibilidade de outros envolvidos para sua efetivação. Sendo assim, destaca-se a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental.

As buscas a fontes bibliográficas se deram a partir de livros e outros trabalhos como monografias, dissertações e teses que de alguma forma dialogassem com este trabalho. Isso implica em pesquisas a trabalhos cuja abordagem se relacionasse com a ditadura tanto em âmbito nacional quanto em território maranhense, pesquisas empenhadas em descrever o cenário cultural maranhense desde seus primórdios, assim como estudos que continham a biografia do compositor César Teixeira.

A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço. Por exemplo, seria impossível um pesquisador percorrer todo território brasileiro em busca de dados sobre população ou renda *per capita*: todavia, se tem a sua disposição uma bibliografia adequada, não terá maiores obstáculos para contar com as informações requeridas. A pesquisa bibliográfica também é indispensável nos estudos históricos. Em muitas situações, não há outra maneira de conhecer os fatos passados se não com base em dados bibliográficos (GIL, 2002 p.45)

Entretanto, em período pré- pandêmico, muitas investigações foram realizadas. Referente às buscas junto ao Arquivo Público, no acervo do DOPS, encontra-se uma vasta documentação dividida em várias sessões, como anteriormente mencionado. Todavia, por não haver uma seção que trate

exclusivamente das questões relacionadas a cultura, este estudo, que também se desenvolveu metodologicamente a partir de uma pesquisa documental, precisou debruçar-se em pastas de todas as seções, as quais revelam fatos, ainda que não diretamente relacionados a cultura, agregam à construção aproximada do contexto histórico para este trabalho.

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A diferença essencial entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não recebem ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa (GIL, 2002, p.45)

O outro local em que se deram as pesquisas documentais, foram junto ao Laboratório de Expressões Artísticas, Laborarte. Em vista de toda sua história, desde sua criação, logo no início da década de 1970, e considerando todo seu engajamento e inovação artística, este local tornou-se imprescindível para complementar as buscas documentais sobre a incidência do período militar no Maranhão, sobretudo, seus reflexos na cultura. Nas investigações no Casarão da rua Jansen Muller, constatou-se a existência de um material muito rico, um grande acervo de fotos e documentos oficiais da censura. Contudo, observou-se a carência de cuidados específicos para aqueles registros históricos, tendo muitos deles se perdido para ação do tempo ou mesmo para acidentes domésticos.

Avaliando a grande importância que teve e tem o Laborarte como inaugurador e difusor de uma nova estética artística, tal acervo demanda maior atenção no que diz respeito a sua conservação por toda sua relevância para a cultura popular maranhense. Tais buscas ao local, mesmo dadas as devidas considerações, foram proveitosas. Lá, parte da produção cultural maranhense a partir da década de 1970 revelou-se por meio de fotos e textos de peças teatrais, que ao longo deste trabalho estão expostas, como também registros de documentos oficiais da censura, ora liberando as apresentações das peças de modo parcial, com liberação mediante pequenas restrições, ora condicionando as apresentações às adequações e cortes orientados pelos censores, conforme demonstra esta pesquisa. Isto posto, ressalta-se a pertinência de uma metodologia que se alicerça na memória individual, de modo a evidenciar uma realidade coletiva.

Em um determinado momento os documentos em papel timbrado dos órgãos e instituições, assim como os registros fotográficos, precisaram atuar ao lado

de narrativas que corroborassem suas existências. Tornou-se imprescindível para a construção deste estudo, ouvir as vozes que já se faziam silenciadas ou esquecidas. Fez-se necessário clamar pela memória e visitar seus porões.

A partir do acesso a tais documentos, pode-se identificar vários personagens que participaram, direta ou indiretamente daquele momento. Entretanto, é necessário ratificar os contratempos ocasionados pelo contexto pandêmico gerando grandes empecilhos para a realização de entrevistas. Contudo, em posse de material suficiente que corroborasse com tal investimento, as pesquisas prosseguiram, seguindo como base as orientações da HO, que sustenta suas análises a partir de relatos de pessoas inseridas naquele contexto. Vale destacar que, em minuciosa busca a trabalhos que se relacionavam ao tema, selecionou-se um conjunto de entrevistas para embasamento empírico desse estudo.

Assim, as orientações metodológicas para a realização dessas entrevistas, serão regidas a partir das sugestões da HO:

[...] A entrevista supõe uma conversação continuada entre informante e pesquisador; o tema ou o acontecimento sobre que versa foi escolhido por este último por convir ao seu trabalho. O pesquisador dirige, pois, a entrevista; esta pode seguir um roteiro previamente estabelecido, ou operar aparentemente sem roteiro, porém na verdade se desenrolando conforme uma sistematização de assuntos que o pesquisador como que decorou [...]. Elas ora fornecem dados originais, ora complementam dados já obtidos de outras fontes. Na verdade, a entrevista está presente em todas as formas de coleta dos relatos orais, pois estes implicam sempre num colóquio entre pesquisador e narrador (QUEIROZ, 1988, p. 20).

Na década de 1940, após alguns acontecimentos históricos — como a Segunda Guerra Mundial e o avanço tecnológico —, surge uma sociedade impactada pelos efeitos das transformações advindas de tais acontecimentos e, ao mesmo tempo carente de um novo olhar e um novo “fazer” da história para um novo momento que se inicia.

Para que se compreenda melhor a necessidade, ou mesmo a urgência do surgimento dessa metodologia, é necessário que se admita a indispensabilidade de um arcabouço que possibilite à história recursos que legitimem a subjetividade das narrativas ausentadas por uma prática construída numa perspectiva decrescente, um olhar de cima, ratificando a história de exclusão de minorias.

Esse perfil admitido pela história principalmente nos anos finais do século XIX, segundo Thompson, é decorrente de seu enfoque essencialmente político, despreocupado com as vidas das pessoas comuns, com as realizações econômicas e religiosas, a não ser em épocas de crise, como no

tempo da Reforma ou da Revolução Francesa. Isso, em parte, porque inicialmente os historiadores dessa época pertenciam, eles mesmos, às classes que administravam e governavam. Por outro lado, essa supressão do depoimento advindo de pessoas comuns devia-se à impossibilidade de um documento individual, local ou não-oficial existir: “a própria estrutura de poder funcionava como um grande gravador, que modelava o passado a sua própria imagem”. (HOUKOUSK; SILVA, 2004, p. 02, grifo do autor).

O período pós Segunda Guerra Mundial foi o marco para a difusão de uma história oral sistematizada, embora não seja apropriado atribuir seu surgimento apenas a partir deste advento, pois seria desconsiderar todas as culturas sustentadas de geração em geração por meio da oralidade.

Esse fenômeno se dá a partir da necessidade de ouvir os relatos dos refugiados e fugitivos, em sua maioria judeus do regime nazista que acabara de se desintegrar. Associada a essa ânsia de um novo fazer da história, e grande propulsora da nova metodologia, a tecnologia, que àquela altura já estava em plena fase de desenvolvimento, subsidiou ferramentas que possibilitassem a gravação das narrativas, o que acaba facilitando sua concepção do ponto de vista prático e laboral.

Em disputa constante com a enraizada episteme, que sustenta a história a partir dos documentos escritos, a HO inaugura um novo método em terreno hostil a suas matrizes de pensamento, como afirma Foucault (2012, p. 67): “O surgimento de uma nova episteme estabelece uma drástica ruptura epistemológica que abole a totalidade dos métodos e pressupostos cognitivos anteriores, o que implica uma concepção fragmentária e não evolucionista da história da ciência.”.

A denominação “história oral” é ambígua, pois adjetiva a história, e não as fontes- estas, sim, orais. A designação foi criada numa época em que as incipientes pesquisas históricas com fontes orais eram alvo de críticas ácidas do mundo acadêmico, que se recusava a considerá-las objetos dignos de atenção e, principalmente, a conceder-lhes status institucional. No embate que se seguiu, pela demarcação e aceitação do novo campo de estudos, o adjetivo “oral”, colado ao substantivo “história”, foi sendo divulgado e reforçado pelos próprios praticantes da nova metodologia, desejosos de realçar-lhe a singularidade, diferenciando-a das outras metodologias em uso, ao mesmo tempo em que lhe afirmavam o caráter histórico. (AMADO; FERREIRA, 2006).

Algumas questões serviram para fortalecer os questionamentos acerca desse novo método de pesquisa como, por exemplo, o entrecruzamento de variadas concepções relativas ao *status* dentro do grupo dos próprios adeptos desse arcabouço teórico, as quais se reduzem em três: os que veem a HO simplesmente enquanto prática técnica, outros somente enquanto disciplina, e aqueles que defendem se tratar de uma metodologia.

Os do primeiro grupo — enquanto prática técnica — a reduzem às experiências com as gravações, transcrições e conservação do material produzido, além das ferramentas e materiais utilizados, considerando as entrevistas de forma auxiliar, como fonte complementar.

Alguns defensores dessa posição são pessoas envolvidas diretamente na constituição e conservação de acervos orais; muitos são cientistas sociais cujos trabalhos se baseiam em outros tipos de fontes (em geral, escritas) e que utilizam as entrevistas de forma eventual, sempre como fontes de informação complementar. Esses nem sempre defendem conscientemente a "postura técnica"; às vezes, tal opção é resultado do tipo de relação que mantêm com a história oral (atendimento a necessidades específicas de pesquisa ou deveres profissionais). A essas pessoas, entretanto, somam-se as que efetivamente concebem a história oral como uma técnica, negando-lhe qualquer pretensão metodológica ou teórica. (AMADO; FERREIRA, 2006).

Os que atribuem a HO o status de disciplina, partem de uma ideia fundante de que ela estreou técnicas particulares de pesquisa, procedimento metodológico único e um particular conjunto de conceitos. Entretanto, o campo conceitual encontra dificuldade de afirmação devido ao fato de não haver unicidade discursiva. Os autores partem de pontos de vista diferentes, por vezes divergentes e opostos na formulação de seus conceitos. Sobre isso, um dos teóricos adepto ao movimento, Ian Mikka (2006, p. 16) afirma: "O corpus teórico da história oral precisa [...] ser mais bem delineado; embora constituído, encontra-se no centro de controvérsias."

Já o grupo representado pelos que defendem o status de metodologia, não descartam por inteiro o resumo norteador da HO elencado por Mikka, que a classificou como disciplina, embora apontando seus desencontros teóricos. O resumo é composto por diversas categorias, definidas pelos mais variados estudiosos que contribuíram na construção bibliográfica desse novo enfoque da pesquisa.

No livro "Usos e Abusos da História Oral", uma coletânea de artigos escritos por diversos autores, organizados por Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, encontra-se de forma delineada os argumentos próprios a cada um dos *status*, assim como o resumo organizado pelo autor. Segundo Amado e Ferreira (2006, p. 28) "Aceitamos como válido, em linhas gerais, o feixe de ideias antes resumido, espécie de território comum sobre o qual se erige a história oral hoje [...]".

É necessário esclarecer que para este trabalho, dos três principais status apresentados, serão adotadas as categorias de análise explicitadas a partir do uso da HO enquanto metodologia, no sentido de sistematização e ordenação dos dados.

Em nosso entender, a história oral, como todas as metodologias, apenas estabelece e ordena procedimento de trabalho - tais como os diversos tipos de entrevista e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre seu trabalho -, funcionando como ponte entre teoria e prática. Esse é o terreno da história oral - o que, ao nosso ver, não permite classificá-la unicamente como prática. Mas, na área teórica, a história oral é capaz apenas de suscitar, jamais de solucionar, questões; formula as perguntas, porém não pode oferecer as respostas. (AMADO; FERREIRA, 2006, p. 19).

Nesse espaço, o subjetivo das experiências humanas e as inter-relações entre memória e história são aspectos primordiais. Uma vez que, ao tratar com perspectivas individuais sobre o coletivo, o pesquisador que se debruça aos relatos orais, inevitavelmente se depara com pormenores relativos somente ao sujeito, dentre os quais, a subjetividade e a memória oriundas de suas vivências.

Foi a partir de 1970 que ressurgiu o interesse pelos relatos orais, assinalando o avanço da HO no ambiente universitário. Esse revigoramento aconteceu devido a multiplicação de projetos nessa área de pesquisa e de encontros internacionais, e se consolidou, em alguns casos, a partir da produção de respostas às críticas feitas por historiadores tradicionais que trabalhavam com documentos textuais.

Os historiadores orais tanto apontaram para os próprios aspectos subjetivos dos documentos textuais quanto buscaram desenvolver critérios para avaliar a confiabilidade dos relatos orais, dialogando com disciplinas como a Psicologia Social, a Antropologia e a Sociologia (JOUTARD, 2000; THOMSON, 1997).

No início da década de 1980 ocorreu um maior amadurecimento da metodologia da HO a partir de discussões mais amplas relacionadas a questões epistemológicas e metodológicas. Tais discussões envolveram, dentre outros aspectos, a análise dos processos subjetivos da memória, as relações entre memória, narrativa e identidade, bem como o aprofundamento dos debates sobre as relações entre passado e presente na história (AMADO; FERREIRA, 2006; JOUTARD, 2000; THOMSON, 1997).

No Brasil, apesar da introdução da HO ter se dado nos anos de 1970, somente no início dos anos de 1990 ela apresentou um significativo espraiamento pelo país. Esse crescimento se atribui à realização de muitos seminários e, principalmente, à incorporação pelos programas de pós-graduação em história de cursos voltados para sua discussão, proporcionando o debate e a troca de

experiências com pesquisadores estrangeiros, abrindo caminho para a ampliação gradativa do seu espaço em terras brasileiras (AMADO; FERREIRA, 2000).

A partir dessa perspectiva, observa-se os depoimentos orais como importantes fontes — tanto no sentido de compreensão dos acontecimentos passados tanto para compreensão dos processos de construção do presente — podendo, ou não, estabelecer liames entre um e outro, além da possibilidade de apontar para um futuro. Sobre isso, afirma Maria Izaura Pereira de Queiroz (1988, p. 19):

“História oral” é um termo amplo que recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação, ou cuja documentação se quer completar. Colhida por meio de entrevistas de variadas formas, ela registra a experiência de um só indivíduo ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade. Neste último caso, busca-se uma convergência de relatos sobre um mesmo acontecimento ou sobre um período do tempo. A história oral pode captar a experiência efetiva dos narradores, mas também recolhe destes tradições e mitos narrativos de ficção, crenças existentes no grupo, assim como relatos que contadores de histórias, poetas, cantadores inventam num momento dado. Na verdade, tudo quanto se narra oralmente é história, seja a história de alguém, seja a história de um grupo, seja história real, seja ela mítica.

A HO encontra seu terreno de germinação na subjetividade da vivência humana, já que os depoimentos orais compreendem essencialmente a experiência subjetiva de cada indivíduo. Este aspecto subjetivo, outrora visto pejorativamente como uma limitação, atualmente, “[...] é reconhecido como uma das principais virtudes da história oral: fatos pinçados aqui e ali nas histórias de vida dão ensejo a percepções de como um modo de entender o passado é construído, processado e integrado à vida de uma pessoa.” (SIRINELLI, 2000, p. 156).

O presente trabalho se debruça num contexto histórico de imensa importância para a história nacional, o período do Regime civil militar, que perdurou de 1964 a 1985. Um período ainda controverso, cheio de lacunas e silêncios, os quais podem vir a se transformar em narrativas por meio da HO.

O repertório da HO, desde seu surgimento enquanto metodologia, tinha como objetivo lançar luz aos que não tiveram suas vivências, experiências e subjetividade levadas em conta na estruturação da história institucionalizada pela academia. Sobre isso, explica Phillipe Joutard (2000 *apud* AMADO; FERREIRA, 2006, p. 45)

De fato, essa nova geração desenvolveu uma nova concepção muito mais ambiciosa: não mais se trata apenas de uma simples fonte complementar do material escrito, e sim “de uma outra história”, afim da antropologia, que dá voz aos “povos sem história”, iletrados, que valoriza os vencidos, os marginais e as diversas minorias, operários, negros, mulheres. Essa história

se pretende militante e se acha à margem do mundo universitário (ou é por este rejeitada). É praticada por não profissionais, feministas, educadores, sindicalistas (Dunaway). Surgida em meio ao clima [...].

Joutard corrobora a perspectiva da HO que será utilizada neste trabalho. A partir das narrativas que não constam oficialmente enquanto registro, este estudo pretende compreender um período que perpassa por diferentes setores da sociedade maranhense.

Ao tratar da subjetividade, lida-se com a “[...] composição dos diversos universos que habitam cada existência em seu estar no mundo. Universos estes sempre sujeitos a novos arranjos, a novas errâncias, dependendo da força dos condicionantes sociais [...]” (FERREIRA; GROSSI, 2004, p. 46). Ou seja, ao construir suas narrativas, os sujeitos expressam sua maneira individual de construir caminhos, sentimentos, desejos e sonhos por meio de palavras restauradoras de sentido. O que acaba por lhe conferir “[...] o poder de dizer, dizer-se, dizer-nos, o poder de resistir em sua singularidade [...]” (FERREIRA; GROSSI, 2004, p. 44).

Não será a primeira vez que um trabalho se debruça sobre o tema do Regime civil militar no Brasil se utilizando das orientações sistemáticas da História Oral. Pelo contrário, inúmeros trabalhos foram produzidos visibilizando micro realidades que estavam embutidas em micro-histórias, a exemplo do documentário produzido a partir da perspectiva das mulheres que atuaram na resistência à Ditadura.

Intitulado “Memórias Femininas da Luta Contra a Ditadura Militar”, o documentário é um projeto do Laboratório de Estudos do Tempo Presente, do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que aborda a trajetória de mulheres que atuaram e sofreram os impactos do Regime a partir de depoimentos orais do acervo “Marcas da memória: história oral da anistia no Brasil”, projeto realizado em parceria com a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça.

O período narrado a partir das experiências vividas pelos militantes masculinos são bem mais comuns, comparados quantitativamente às narrativas femininas, que também atuaram como militantes, foram perseguidas, violentadas, presas, torturadas e até mortas.

Os registros contidos no documentário trazem à tona as angústias sofridas por essas mulheres não somente enquanto militantes, visibilizando as dores e angústias inerentes a condição de mulher. Como exemplo: a narrativa da mãe torturada psicologicamente a partir de ameaças a seu filho, criança de colo; o caso da

filha e esposa que não puderam velar o corpo do pai e marido devido à falta de informações sobre a verdade ocorrida após a sua captura pelos militares, e; a mulher que serviu de cobaia em aulas sobre torturas. São apenas alguns dos relatos que impressionam e chocam pelos requintes de crueldade adotados pelos torturadores.

É nessa perspectiva que a HO contribui para a construção desse tipo de trabalho, privilegiando o diálogo e a colaboração de sujeitos, considerando suas experiências, memórias, identidades e subjetividades para a produção de conhecimento por meio de entrevistas dialogadas, acionando memórias e emoções individuais, a fim de discorrer sobre um acontecimento coletivo.

Sabe-se que o Regime Militar foi percebido pelos sujeitos das mais variadas formas, que pode ou não se relacionar com seus locais de inserção. Vários fatores poderiam determinar as diferenças que marcavam a vivência social de cada um naquele período. Pode-se elencar situações hipotéticas: uma mulher branca de classe média, uma estudante negra e lésbica, um operário da construção civil, um escritor negro, um advogado conservador liberal, cada um desses atores sociais viveram o mesmo período, entretanto, suas narrativas, percepções e vivências provavelmente irão diferir, cada um irá relatar a partir de seu lugar de fala, suas experiências estarão profundamente interligadas a esse fator. Sobre isso, alerta Alessandro Portelli (1997, p. 39): “A História Oral não tem um sujeito unificado; é contada de uma multiplicidade de pontos de vista, e a imparcialidade tradicionalmentereclamada pelos historiadores é substituída pela parcialidade do narrador.”.

Não se trata de invalidar as possibilidades de investigar memórias coletivas, tampouco desconsiderar o que se tem construído acerca dessas pesquisas, mas observar os vários marcadores sociais que acabam, na maioria das vezes influenciando o processo de construção da memória ou de esquecimento de cada um desses sujeitos. Sobre a subjetividade que permeia essa metodologia, Joutard (2000, *apud* AMADO; FERREIRA, 2006, p. 57) pontua que “[...] reconhecer sua subjetividade é a primeira manifestação do espírito crítico.”.

Descortinar a história por meio de discursos subjetivos e metafóricos, como ocorre em obras poéticas e composições, demanda o acionamento da memória, pois somente assim as palavras ressuscitam seus sentidos e revelam novas possibilidades de entendimento acerca de um episódio histórico.

O tema da ditadura militar tem propiciado um fenômeno designado “batalhas de memória” entre cientistas sociais e historiadores, que se dá a partir dos

confrontos de textos que configuram diferentes formas de acioná-las. Segundo o autor João Roberto Martins Filho (DELLAMORE; AMATTO; BATISTA, 2017), observa-se a frequência desse fenômeno mais comumente entre ex-militantes de esquerda e militares. No primeiro, a conservação e preservação dessa memória viva, é uma forma de resistência, já o segundo, opta pelo esquecimento, justificando uma ideia de harmonia nacional. O autor ainda observa que a medida que os militantes não se calavam, os militares se viram obrigados a vir a público dar explicações acerca dos fatos, endossando o mesmo discurso pregado antes e durante o poder: a defesa da pátria face à implantação de uma ditadura comunista.

Tais “batalhas de memória”, referentes ao período do Regime Civil Militar ainda se fazem presentes, ocupando lugares de memória, seja em datas comemorativas, monumentos, filmes, documentários, biografias, autobiografias, entre outras formas, bem como são retomadas a partir de entrevistas, por meio da HO.

Considerando a HO como a metodologia que melhor se aplica a proposta da pesquisa no sentido de sistematização dos métodos a serem executados, necessita-se, para a análise dos dados coletados por meio das entrevistas, de uma metodologia auxiliar que irá nortear a compreensão dos fatos históricos.

Dessa forma, para fins de alinhamento de matrizes de pensamentos fundados na subjetividade, a AD, a partir de suas categorias de análise, passa a agregar elementos essenciais para outras possibilidades de interpretação, considerando contextos e subjetividades. A partir dos conceitos “condições de produção”, “formação discursiva” e “formação ideológica”, foram realizadas interpretações dos dados coletados nessa pesquisa.

A AD, fundamentada no materialismo histórico, entende o discurso como uma manifestação, uma materialização da ideologia decursivo do modo de estruturação social. O discurso é a materialidade específica da ideologia e a língua é a materialidade do discurso. Dessa forma, o sujeito do discurso não tem autonomia sobre os sentidos e as possibilidades enunciativas do seu próprio dizer. Do ponto de vista da AD, ele é compreendido como um sujeito social, composto de inconsciente e de ideologia, o que faz com que não seja nem fonte e nem a origem dos sentidos na medida em que se submete a língua.

O sujeito ocupa um lugar social específico e a partir dele enuncia, sempre inserido num momento histórico que lhe permite determinadas inserções discursivas e não outras. De acordo com Mussalim (2009, p. 110), “[...] o sujeito não é livre para

dizer o que quer, mas é levado, sem que tenha consciência disso [conceito laciano de sujeito para a AD], a ocupar seu lugar em determinada formação social e enunciar o que lhe é possível a partir do lugar que ocupa.”.

Segundo Helena Nagamine Brandão (2012, p. 22-23), as condições de produção podem ser definidas como

“[...] o conjunto dos elementos que cercam a produção de um discurso. No sentido mais restrito, diz respeito à situação de enunciação que compreende o eu-aqui-agora; num sentido mais amplo, compreende o contexto sócio-histórico-ideológico que envolve os interlocutores”.

Tais condições contextuais e históricas permitem que os discursos sejam produzidos e gerem determinados efeitos de sentido. No que diz respeito à noção de formação ideológica para a AD:

“[...] o conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas dizem respeito direta ou indiretamente às posições de classe social, política, econômica de onde se fala ou escreve e têm a ver com as relações de poder que se estabelecem entre os indivíduos e que são expressas quando interagem entre si. (BRANDÃO, 2012, p. 23).

As Formações Discursivas (FD) são os espaços nos quais o discurso e a ideologia se articulam e se estabelecem enquanto componentes de uma formação ideológica, que, por sua vez, pode revelar uma ou mais formações. Assim, no interior delas ocorrem diversos embates ideológicos que constituem o enunciado.

Para a AD, o que está em questão não é o sujeito em si, e sim, o lugar ideológico de onde ele enuncia. Deve-se enfatizar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetiva pela sua identificação com uma determinada formação discursiva. De acordo com Brandão (2004, p. 49),

O conceito de formação discursiva regula, dessa forma, a referência à interpelação/assujeitamento do indivíduo em sujeito de seu discurso. É a formação discursiva que permite dar conta do fato de que sujeitos falantes, situados numa determinada conjuntura histórica, possam concordar ou não sobre o sentido a dar às palavras, “falar diferentemente falando a mesma língua”. Isso leva a constatar que uma FD não é “uma única linguagem para todos” ou “para cada um sua linguagem”, mas que numa FD o que se tem é “várias linguagens em uma única”.

A partir dessa perspectiva, percebe-se que a exteriorização do discurso estabelece o conceito de assujeitamento ideológico, uma vez que, é a formação discursiva que viabiliza o fato deste, enquanto enunciador do discurso inserido numa determinada conjuntura histórica, ser capaz de concordar ou não com o sentido a ser dado às palavras.

A teoria do discurso está intimamente ligada à questão da constituição do sujeito social. Se o social é significado, os indivíduos envolvidos no processo de significação também o são e isto resulta em uma consideração fundamental: os sujeitos sociais não são causas, não são origem do discurso, mas são efeitos discursivos. (PINTO, 1989, p. 25).

O Regime civil militar é um assunto trabalhado sob diversos aspectos e nas mais variadas áreas, uma vez que se trata de um período que, mesmo em meio a diferentes relatos que se confrontam, não passou incólume pela sociedade, seja pelos que o defenderam, quanto por aqueles que sofreram seus impactos de forma negativa, dependendo do lugar de fala de cada personagem social. Por outro lado, um percentual significativo de pesquisas elege como recorte a região sudeste, o que pode sugerir, mas não afirmar, a ausência de fatos que foram peculiares ao histórico do regime em todo país, como na região nordeste, especificamente no estado do Maranhão.

Enquanto os preceitos da HO orientam no sentido de sistematizar metodologicamente as entrevistas, buscando evidenciar os impactos do Regime militar no Maranhão, a AD trará sustentação teórica para a análise das subjetividades da obra poética de César Teixeira, considerando as categorias e o recorte temporal anteriormente mencionado, bem como seguramente a pesquisa documental e bibliográfica trouxeram musculatura e legitimidade ao objeto.

Contudo, devido sua trajetória enquanto sujeito social, é pertinente destacar alguns pontos da vida do artista que corroboram com as ideias de assujeitamento e formação ideológica. Pretende-se auxiliar na compreensão e intenção de seu discurso (obra), uma vez que, dentro da proposta teórica da AD, a partir do lugar social ocupado pelo sujeito, enuncia-se e se manifesta discursivamente, inserido num dado momento histórico que lhe permite determinadas inserções discursivas, ao tempo que abdica de outras.

Elencando como objeto a subjetividade das composições do artista maranhense César Teixeira e compreendendo sua arte como um recurso similar a um farol que sinaliza, norteia e denuncia, permitiu-se elaborar questionamentos sobre a incidência e reflexos do Regime civil militar na sociedade e na cultura no estado do Maranhão. Para isso, fez-se necessário um recorte temporal na produção do artista, que começa no início de 1970 e vai até meados de 1980.

3.1 O dono da voz: César Teixeira

César Teixeira, filho do compositor Bibi Silva, desde muito cedo, ainda como estudante do Liceu Maranhense, exercia intensa atividade artística cultural, explorando suas múltiplas habilidades (Figura 15).

Figura 15 – César Teixeira, década de 1970.



Fonte: Acervo de Eulália Frey (1973).

De 1968 a 1973 participou do Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA), dirigido por Tácito Borralho, mesma época que integrou o Coral Liceísta do Maranhão sob regência de Edenir Guará. Participou, juntamente com Valdelino Cécio, do “pretensioso, mas adorável” Clube dos Intelectuais Liceístas. Em 1969, com apenas 16 anos, concorreu com quatro composições no I Festival da Música Popular Brasileira do Maranhão.

Ainda em 1969 foi o vencedor do I Salão Intercolegial de Pintura, mesmo diante de grandes dificuldades, como relata: “Eu [...] gostava de desenhar, comecei pintando; tinha dificuldade de conseguir material, mas ganhei os primeiros prêmios. Não tinha dinheiro para comprar material; ficava pedindo para um e para outro [...]” (REIS, 2007, p. 19).

A partir dessas capacidades e de seu reconhecido talento, César Teixeira construiu uma trajetória de militância artística e política, com intensa participação e contribuição articulando arte, especialmente a música popular com a luta pelos Direitos Humanos.

A gente sabe que quem tá na música, tem preferência política ou não tem nenhuma postura social. Às vezes até tem, mas não revela, não se expõe pra ir pra rua; outros trabalham até o contrário...apoiam grupos que nos massacram há muitos anos, e é triste isso. (REIS, 2007, p. 4).

Crescendo no Beco das Minas, nas imediações da Madre Deus, César Teixeira cresceu ouvindo as batidas dos tambores da Casa das Minas, a mais tradicional casa de culto afro de São Luís, misturando ritmos com o rufar dos pandeirões do Boi da Madre Deus.

Outro fato que considero importante: eu era vizinho da Casa das Minas. Cresci ouvindo o batuque dos *runtós*. Todos os anos, as brincadeiras de bumba-meu-boi iam até lá fazer sua homenagem aos *voduns*. Além disso, aprendi a tocar matraca e pandeirão nos ensaios do boi da Madre de Deus, que costumava frequentar. (SANTOS, 2012, p. 64).

César atuou ativamente como compositor, artista e agente político nos mais diversos espaços de São Luís, a exemplo da turma do LABORARTE, dos botequins da Madre Deus, das festividades da Casa das Minas, das articulações em torno dos festivais de música popular em São Luís, da reativação da Escola de Música do Maranhão. Estudioso e talentoso, possuía grande conhecimento sobre arte e música.

Quando cheguei no LABORARTE já levava na mochila a ideia de uma linguagem particular para a nossa MPB. Tinha lido obras de Mário de Andrade sobre a música brasileira dos folguedos e danças tradicionais. Possuía algum conhecimento das obras de Villa-Lobos, Waldemar Henrique e Radamés Gnattali, entre outros [...]. (SANTOS, 2012, p. 64).

Atuante pelos direitos humanos e nos movimentos sociais de luta e resistência contra o Regime militar que assolava o país, César tem decisiva influência no estilo, estética e postura da música produzida pelo LABORARTE, assim como no seu conteúdo poético e político.

César Teixeira tem um vasto número de composições, as quais, em sua

maioria, nota-se sua marca registrada: crítica, a irreverência e a denúncia, exposta de forma metafórica e irônica, retratando realidades periféricas, mas centrais na vida do artista, que viveu grande parte dela na Madre Deus, bairro boêmio e marginalizado de São Luís.

Faz parte do seu repertório composições que retratam as mazelas sociais “Shopping Brazil”, composta no ano de 1972, que traz versos como:

O que é que tem, se eu como na lata?
O que é que há? Eu já nasci sem gravata
O que é que tem, se eu tiro som da lata
O que é que há, a fome é autodidata.
Tiro da lata de lixo meu título de cidadão
Meu dedo pelo sapato espia a Nação.
Meto a mão no bolso e o troco não dá pra embriagar
Morro e não peço socorro
Debaixo da ponte é meu lar, doce lar [...] (TEIXEIRA, 1972).

Outra canção que se pode perceber uma conotação denunciativa e de protesto é uma referência, segundo o próprio autor, a “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Intitulada “Oração Latina”, composta em 1983, foi ganhadora do Festival Viva, em 1985. Esta canção ainda é tocada nas ocasiões de protestos e reivindicações.

Segue abaixo trecho da música²:

E diga sim, a quem nos quer abraçar, mas se for para enganar, diga não. Com as bandeiras nas ruas, ninguém pode nos calar. Ninguém vai ser torturado com vontade de lutas. E quem nos ajudará, a não ser a própria gente, pois hoje não se consente esperar. Somente a rosa e o punhal, somente o punhal e a rosa poderão fazer a luz do sol brilhar. (TEIXEIRA, 1983).

Oração latina, que foi composta para a peça “Preto fugido” (Figura 16), escrita pelo próprio César e dirigida por Tácito Borralho. O texto é uma adaptação do livro “Ganzola - a peleja de Virgulino contra os inimigos da lei”. Teixeira escolhe o nome de sua peça aludindo a uma brincadeira que também recebe o nome “pegador”, buscando relacionar à perseguição sofrida pelos meninos em condição de rua, personagens da peça.

A peça narra a trajetória de uma criança cuja família é expulsa do campo, se desloca para a cidade e se desestrutura. O pai torna-se umbêbado; a mãe prostituta. O menino sai esmolando pelas ruas, sozinho na vida, e, para sobreviver, junta-se a um grupo de menores que são ameaçados e extorquidos por bandidos de farda e anel de doutor. (LISBOA, 2001, p. 77).

² Festival Viva, teve sua primeira edição em 1985. Promovido pela Secretaria de Estado de Desportos e Lazer (SEDEL), reuniu alguns dos mais expressivos nomes da música produzida no Maranhão na década de 1980.

Figura 16 – Da esquerda para a direita: Renato Porto, Gigi Moreira, Cláudio Silva e Zezé Lisboa na encenação de Preto Fugido.



Fonte: Acervo do Grupo Grita (1979).

Essa talvez seja a canção mais emblemática do compositor. Percebe-se o teor de denúncia e resistência que se adapta a peça de modo crítico e implacável. Essa música ainda entoada em coro nas praças e ruas nos atos de protestos e reivindicações ocorridos pela capital maranhense.

Eu ouvi depois essa música cantada por romeiros, pela igreja...é uma música que tem utilidade pública muito grande. Eu fico muito feliz porque o meu grande cachê, na minha vida, foi realmente até hoje, Oração latina; pelo que vejo nas ruas, pelo que vejo, as pessoas cantando, os estudantes, as pessoas de bem cantando. Não me interessa fazer ou ouvir essa música cantada por pessoas que não tem nada a ver. (TEIXEIRA, 2006).

Para ilustrar a FD que se revela, significativa parte da obra de Teixeira é tomada por um sujeito ideológico, problematizador e ácido. Várias de suas composições caberiam como exemplo, pois refletem suas condições de exercício da função enunciativa, onde o enunciado tem lugar e prestígio que o situa na história, o

determina e o constitui enquanto sujeito. Tal análise apenas se faz possível ao adentrar — além do universo criativo e artístico — em sua biografia e identificar elementos que permitem a compreensão de sua obra e de sua resistência enquanto sujeito de seu discurso.

4 UM PANORAMA DA PRODUÇÃO MUSICAL MARANHENSE NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980

4.1 A Grande Música do Maranhão

Antes de adentrar na produção musical maranhense do recorte temporal sugerido nesta seção, é fundamental discorrer do período precedente a estas décadas, haja vista o entendimento da existência de uma ruptura estética que inaugura uma nova concepção de criação artística, que agrega os valores identitários do estado como principal elemento de suas manifestações.

No que diz respeito aos estudos realizados sobre a produção musical maranhense, traz-se para o início desta discussão, a obra do padre João Mohana, “A Grande Música do Maranhão”, de 1974, que consiste em um resgate de partituras de autores maranhenses, elencadas ao longo de mais de 20 anos de pesquisa, tanto na capital quanto em municípios maranhenses, revelando um acervo de peças musicais desde o século XIX, permeado de influências que vão do erudito ao popular.

O acervo é constituído por missas, marchas, óperas, operetas, ladainhas, valsas, hinos religiosos, hinos cívicos, dobrados, *polkas*, rapsódias, antífonas, *romanzas*, sambas, choros, valsas, baiões, dentre outros. Uma variedade de peças e gêneros musicais produzidos e praticados nos primórdios da produção musical em solo maranhense. Todo esse importante material, recuperado e catalogado por Mohana, recebeu o nome de “Acervo João Mohana” em 1987, após adquirido e tombado pelo APEM, e publicado, dez anos depois, como “Inventário do Acervo João Mohana”, constitui uma espécie de catálogo sistematizado de todo o material recolhido pelo padre.

A obra de João Mohana, além de pioneira em relação à catalogação e mapeamento da produção musical maranhense do início do Século XX, revela algumas questões importantes a respeito das características das composições produzidas neste recorte temporal. Ricarte Almeida Santos em sua dissertação de mestrado intitulada “Música popular maranhense e a questão da identidade regional”, destaca três aspectos na obra de Mohana:

Primeiro, a longa tradição da produção musical maranhense que remonta, por estes registros de Mohana, ao século XIX; a segunda, como já fora mencionado, a grande diversidade gêneros e estilos da música maranhense, coexistindo a produção e prática da música erudita e popular, desde os

primórdios; e terceiro, a perspectiva da prevalência, histórica, de uma cultura de erudição, da grande arte, da grande música, de rebuscamentos eurocêtricos. (SANTOS, 2012, p. 23).

Esse rebuscamento eurocêntrico citado por Santos (2012) é refletido no próprio título dado pelo autor a obra, “A grande música do Maranhão”, além de utilizar símbolos de distinção e poder relacionados à dominação europeia, observados no próprio texto escrito pelo padre na nota introdutória do Inventário:

O talento, a erudição, a criatividade musical, como fenômeno difuso, contagiante, extenso, mostra-nos a terra dos irmãos Azevedo como ‘Atenas Brasileira’ também na Música. Mais de cem compositores, em gerações vizinhas, forçam-nos a discernir esse fenômeno musical em perspectiva sociológica, não apenas psicológica. É uma revisão que se impõe. (MOHANA, 1997, n.p.).

Considerando a linha do tempo que é a história cultural da cidade de São Luís, ampliando sua perspectiva para a história cultural do Maranhão, o que se pode observar é a formação de um campo de produção cultural maranhense que exige certa supremacia intelectual para o resto do país. Ser natural da “Atenas Brasileira” parecia implicar em uma predisposição em seguir parâmetros de uma arte supostamente elevada, obviamente, permeada de tendências europeias, alinhadas, simultaneamente às grandes obras e cânones literários.

A relevância em trazer à baila o Inventário de João Mohana, se dá a partir de vários aspectos, mas sobretudo pelo reconhecimento de sua grandiosidade histórica, sendo um estudo imprescindível para quem almeja ou pesquisa sobre música e cultura maranhense. Além de sua valiosa contribuição historiográfica, a obra de Mohana também revela as evidências de uma identidade estabelecida em símbolos de distinção e poder: “A grande literatura”, “A grande música”, o título de “Atenas Brasileira”, o mito da “fundação francesa”, portanto, símbolos associados à dominação europeia, cujos poder e força forjaram, por séculos a fio, o imaginário identitário do Maranhense (SANTOS, 2012).

Entretanto, é importante frisar, que o objeto de análise deste trabalho se dá em um outro recorte temporal, tendo como finalidade da exposição referente a obra do padre João Mohana, somente como marco importante para música maranhense no que se refere ao resgate e mapeamento da criação musical desde o século XIX até meados do século XX, além de buscar demonstrar o panorama musical maranhense desde seus primórdios até chegar ao recorte temporal ao qual se propõe esta pesquisa.

4.2 A música popular maranhense antes da MPM e as influências Laborarteanas

Considerando o recorte temporal abordado no capítulo anterior, que se estabelece entre os séculos XIX e início do século XX, no Inventário de Mohana, se faz necessário explicar o lapso temporal que se dará entre um capítulo e outro. Ainda que alguns fatores tenham favorecido ou incentivado as pesquisas que abordem efetivamente a produção musical maranhense ao longo de sua história, ainda se constata que tais estudos compõem uma literatura com um potencial maior que seu acervo.

Na escassez de novos trabalhos mais aprofundados sobre a música no Maranhão, algo que só mais recentemente começa a ocorrer com a instalação dos cursos de Música na Universidade Estadual do Maranhão — UEMA e na Universidade Federal do Maranhão — UFMA, bem como da implantação na UFMA dos programas de pós-graduação em Cultura e Sociedade, Ciências Sociais e em História, registro também a importância de alguns trabalhos acadêmicos que, ainda na condição de monografias de graduação, devem sim ser considerados. São trabalhos pioneiros, sobretudo sobre a música popular maranhense de épocas mais recentes que demandaram esforço acadêmico e que traçaram perspectivas, caminhos de entendimento sobre esse fenômeno na contemporaneidade. (SANTOS, 2012).

O relato acima data de 2012, entretanto, a afirmativa ainda é presente, diante de tema tão amplo e importante para a cultura maranhense. Dentre os trabalhos que servem de norteadores para as pesquisas voltadas a produção cultural e musical maranhense, destaca-se que “A grande Música do Maranhão” serve de suporte para maior parte dos trabalhos pesquisados para este estudo. Dentre outros materiais produzidos, cita-se “A música popular produzida em São Luís - MA na década de sessenta do século XXI”, monografia de José Alves da Costa (2011), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

Este trabalho traça um panorama da produção musical em São Luís, seus estilos, formações musicais em voga na época, veículos de difusão e das influências dos movimentos musicais nacionais na música praticada na capital maranhense. Outro trabalho que merece registro é “Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70”. Trata-se de um trabalho monográfico apresentado por Roger Gustavo Pedrosa Teixeira (2005) ao curso de licenciatura em História da UFMA que, embora seja um trabalho mais antigo que o primeiro, desenvolve uma perspectiva histórica sobre período do advento da chamada

Música Popular Maranhense numa época mais recente, os anos 1970.

Cabe destaque ao trabalho de dissertação de Ricarte Almeida Santos (2012), no qual são analisados os elementos identitários da cultura popular maranhense em sua produção artística, bem como à dissertação de mestrado de Alberto Campos (2014), em que é tratada a importância do LP bandeira de aço para a consolidação de uma produção artística elaborada a partir da valorização da cultura popular maranhense.

Os trabalhos mencionados serviram de fonte de pesquisa para a construção deste estudo que tem como objetivo relacionar os impactos do período ditatorial, inaugurado em 1964, na cultura maranhense, analisados a partir da obra poética de César Teixeira.

Exposta a questão do lapso temporal entre tópicos, passemos agora para um período que antecede a polêmica sigla da Música Popular Maranhense (MPM). Cabe ressaltar que não se pretende elaborar uma súmula da produção musical de todo o período que antecedeu o surgimento da MPM. O objetivo é tão somente desenvolver uma pequena retrospectiva a fim de identificar o caráter, tipos, gêneros, e conteúdos presentes na música praticada em São Luís, estendendo seus limites por todo Maranhão, haja vista que os limites de tempo dos fenômenos sociais e culturais não são tão precisos como os que se impõem para recortar cronologicamente um objeto de estudo.

De acordo com César Teixeira, em entrevista a Ricarte Almeida Santos, os programas de auditórios das rádios de São Luís, surgem como espaços privilegiados para a prática e fruição musical na década de 1960, onde artistas maranhenses da música se apresentavam exibindo suas habilidades. Estes tinham seus repertórios fortemente influenciados pelos grandes sucessos dos nomes nacionais da música brasileira, difundidos pelas gravadoras e emissoras de longo alcance do centro-sul do país. A chegada da televisão no início da década, abalou fortemente o predomínio que o rádio estabelecera, trazendo também impactos importantes para a prática musical de então.

Havia programas de auditório das rádios Ribamar, Gurupi, Timbira e Difusora, onde se destacavam Alcione, Célia Maria, Hamilton Rayol, Orlandira Matos, Ubirajara Souza, além de Othon Santos e Jorge Barros, que formavam a Dupla Ponto e Vírgula, depois ampliada para JB Trio, com a participação de Antônio Vieira. Na base do repertório clássicos da música popular brasileira (Noel Rosa, Ataulfo Alves, Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso etc), com espaço para os boleros de Armando Manzanero, Lucho Gatica e Bienvenido Gandra.

Mas, as rádios sofreriam um abalo com a inauguração, em 1963, da TV Difusora, que adotou a mesma fórmula dos musicais ao vivo, até o advento dos enlatados distribuídos pela TV Record, TV Rio e Rede Globo (musicais, filmes, esporte e novelas). Foi assim que, em meio aos programas da Jovem Guarda, chegaram aqui as novidades dos festivais nacionais de MPB e internacionais da canção, além das bienais do samba, ilustrados por Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Egberto Gismonti, Paulinho da Viola, Sérgio Ricardo, Caetano, Gilberto Gil, Djavan e outros. Eram novidades rítmicas, harmônicas e poéticas, que traduziam numa linguagem contemporânea os amores telúricos, os dramas dos trabalhadores de mar e terra [...] (TEIXEIRA, 2012).

Em pesquisa José Alves Costa (2011), músico e professor da Escola de Música do Maranhão (EMEM), em sua pesquisa acerca da música popular produzida em São Luís na década de 1960, afirma que o advento da televisão no Maranhão foi importante para a grande influência que o movimento Jovem Guarda exerceu naquela década sobre a música praticada no estado, sendo esta influência bem mais contundente que a Bossa Nova, que a essa época já fazia sucesso nas elites carioca e paulista.

A chegada de uma nova tecnologia para a programação televisiva, o “Video-Tape”, deu uma quebra na programação local. Este procedimento acelerou a vinda dos programas “enlatados” das grandes emissoras do sul do país, através de contrato. Aí, vieram as telenovelas e, no campo da música, o maior influenciador da música popular naquela década: o programa dominical *Jovem Guarda*, comandado pelo Roberto Carlos, o rei do *yê, yê, yê*. A partir daí surgiram, conseqüentemente, os conjuntos de baile. (COSTA, 2011, p. 31).

Inspirados nos conjuntos da jovem guarda que, durante as décadas de 1960 e 1970 em São Luís, surgiram diversos conjuntos de baile, “[...] no formato: guitarra solo, guitarra base, baixo elétrico e bateria, que era a formação básica dos conjuntos de Rock encabeçada pelos grupos ingleses *Beatles* e *Rolling Stones* [...]” (COSTA, 2011, p. 31), nos quais, as formações da jovem guarda também se inspiravam.

O “Nonato e Seu Conjunto”, em 62, ainda tinha uma formação mais voltada para a de um “Regional”, do que para a concepção mais atual que era baseado na formação dos “Beatles” (guitarra solo, guitarra base, baixo elétrico e bateria). Essa formação veio anos depois, sob influência obviamente, dos conjuntos como “Renato e Seus Blue Caps”, “Os Incríveis”, dentre outros. [...] O grupo musical “Os Fantoches” foi o segundo a ser criado em São Luís, dentre vários que viriam depois, atuando em toda a década de setenta como conjuntos de baile. O “Nonato e Seu Conjunto”, daqueles grupos todos, foi o mais importante. Pois, em 1974 gravou seu primeiro LP, com músicas autorais e de compositores maranhenses como: Antônio Vieira, Cleto Junior e Sérgio Habibe. (COSTA, 2011, p. 32).

4.3 João do Vale e Chico Maranhão: expressões maranhenses em solos distantes

Nota-se, a partir do exposto nas seções anteriores, que o interesse em agregar os elementos característicos das manifestações da cultura popular maranhense não se dava de forma evidente, ou pelo menos sem grandes pretensões em evidenciá-las.

Nota-se, nas falas dos atores e observadores daquela cena musical dos anos 60 em São Luís, que ainda não havia de maneira clara, assumida, na canção popular produzida no maranhão a incorporação de traços, de elementos das manifestações da cultura popular maranhense. O artista maranhense até ali de maior expressão era João do Vale, que cantava ostemas do sertão nordestino, mas através de gêneros e ritmos musicais já difundidos e incorporados nacionalmente, como o baião, o xote, e o samba, dentre outros. (SANTOS, 2014, p. 34).

João do Vale, natural da cidade de Pedreiras, região da Baixada Maranhense, mudou-se para São Luís em meados da década de 40 e chegou a participar de um grupo de bumba-meu-boi chamado “Noite Linda”, como amo (cantador). Aos 15 anos, fugiu de casa e passou a fazer viagens pelo país sobrevivendo de ofícios práticos — ajudante de caminhão, garimpeiro e pedreiro — até chegar ao Rio de Janeiro onde passou a procurar por artistas que gravassem suas composições.

Sua primeira composição foi gravada no ano de 1953, pelo músico Zé Gonzaga, o baião “Madalena”, criando em torno de seu nome a fama de ser o novo compositor do estilo pelo Nordeste. Depois, chegou a participar de filmes e aos poucos ia sendo gravado por artistas já consagrados pela indústria fonográfica.

O ponto alto de sua carreira musical se deu em 1964 quando ele foi convidado a participar do show “Opinião”, produzido pelo grupo “Teatro de Arena” e por integrantes do “Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes”. “Carcará”, sua composição eternizada pela cantora baiana Maria Bethânia, tornou-se referência no que foi denominado depois de “música de protesto”.

Segundo o biógrafo Márcio Paschoal (2000), em sua obra “Pisa na fulô não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo”, João do Vale foi “[...] um cantador genuíno e brasileiro que representou o grito contido das massas contra todo o tipo de injustiça social. E de quebra, ainda se transformou num dos maiores nomes da música nordestina de todos os tempos.” (PASCHOAL, 2000, p. 78).

De acordo com Alberto Oliveira, em sua pesquisa com recorte específico

sobre a música popular maranhense, embora João do Vale tenha adquirido grande representatividade fora do Maranhão como representante da cultura nordestina, o compositor não agregou em sua obra traços ou características de uma cultura genuinamente maranhense.

Embora a maioria de suas canções falassem de sua cidade natal e de sua história pessoal, seus discos não apresentavam a ambiência sonora específica do Maranhão, elas possibilitavam uma leitura mais ampla do que poderíamos classificar como identidade do sujeito nordestino, sertanejo, e por esse motivo a poética de João do Vale esteve mais vinculada à representação do brasileiro excluído, o homem do campo, o migrante e operário do que especificamente um compositor com intenção comunicativa de apresentar traços da cultura popular maranhense. (OLIVEIRA, 2014, p. 30).

Outro compositor que lançou discos antes do início da denominada MPM, foi Chico Maranhão. Na década de 1960, mudou-se para o Sudeste para estudar arquitetura na Universidade Federal de São Paulo (USP) e acabou integrando o Teatro da Universidade Católica (TUCA), participando de peças teatrais, como, “Mortee Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto.

Em 1967, Chico Maranhão participou do III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, com a composição “Gabriela”, defendida pelo grupo vocal “MPB-4”, que ficou entre as finalistas — obtendo o sexto lugar — e sendo incluída no disco do festival.

Chico Maranhão ganhou grande notoriedade e conquistou relevante espaço nacional para sua música nos festivais e na televisão, com importante contribuição, a partir daí, nas suas idas e vindas ao Maranhão, onde buscou sempre manter contato com integrantes do LABORARTE, na construção da dita MPM.

Santos (2014), faz a seguinte afirmação a respeito da contribuição de Chico Maranhão para a construção de uma identidade da Música Popular Maranhense:

Seguramente Chico Maranhão foi o artista que, junto aos *Laborarteanos*, melhor compreendeu, naquele momento, as transformações estéticas, culturais e políticas que se davam no país e no Maranhão, que influenciariam na década seguinte para o surgimento de uma nova estética musical dita maranhense, esta absorvendo contribuições da cultura popular regional. (SANTOS, 2014, p. 34, grifo do autor).

Em 1978, Chico Maranhão grava na sacristia da Igreja do Desterro, no bairro homônimo, pela Discos Marcus Pereira, o LP “Lances de Agora”, que passa a se constituir como uma das principais referências de produção musical, fonográfica no Maranhão, em termos de resultados musicais e estéticos até aquela época, reiterando a importância do autor para aquela geração de artistas dos anos 1970 e

para conformação da nascente MPM. Dessa forma, afirma César Teixeira: “Não posso esquecer o apoio irrestrito de Chico Maranhão, integrante pontual do movimento, tendo participado de vários shows e peças teatrais [...]” (TEIXEIRA, 2012).

Tanto João do Vale quanto Chico Maranhão são, indiscutivelmente, considerados grandes nomes da cultura e arte do Maranhão, porém, os dois representam um movimento exterior de produção musical do estado, isso do ponto de vista da presença de uma identidade considerada genuína da cultura popular maranhense em suas obras. Pode-se citar outros artistas maranhenses que tiveram repercussão nacional, mas sem fomentar tais vínculos de identidade, pelo menos até antes do “Bandeira de Aço”. É o caso da cantora Alcione, que iniciou carreira cantando em boates do Rio de Janeiro, ao final dos anos 1960, tendo lançado seu primeiro disco em 1972, e que ficou mais conhecida como “cantora de samba”.

4.4 O LP Bandeira de aço

É impossível falar no LP “Bandeira de Aço” sem fazer o resgate da importância histórica para a cultura maranhense do LABORARTE. Para além de um movimento pensado em um novo teatro que aglutinasse diversas linguagens em suas experiências artísticas, resultou em uma nova estética musical no cenário musical maranhense.

Segundo Santos (2012, p. 48)

A conjuntura e ambiência política e cultural da década de 70 oferecem os mais significativos acontecimentos e movimentos na seara cultural e artística do Maranhão, que vão ser decisivos na conformação de uma música de feições maranhenses, a exemplo dos festivais de música popular, os programas de televisão e do aparecimento do LABORARTE.

Como as canções eram compostas para as peças realizadas no laboratório, tal aglutinação de linguagens e expressões artísticas compõem um resultado único e singular. Apesar da diversidade de expressões, muitas desempenhadas até de forma insatisfatória, encontravam convergência nos aspectos fundantes do propósito daquele grupo.

Jovens artistas idealistas - com práticas e linguagens expressivas diversificadas e alguns até com o exercício precário das mesmas - começavam, a partir de seus próprios objetos, a tentativa de encontrar um objeto comum para o grupo. O estético em princípio predominou sobre o político engajado, sem que ficasse acordado quem teria o privilégio sobre quem. [...] Para aquele grupo que discutia inclusive a integração de linguagens artísticas, partindo de pura intuição e sentimento, a sua ansiedade

em se definir quanto ao que fazer com a arte e a cultura do povo era visível. (BORRALHO, 2012, p. 38).

Se em outro momento boa parte das criações musicais, influenciadas pelo rádio e pelo advento da TV, encontravam inspirações no que vinha de outros estados, como os conjuntos da jovem guarda, que por sua vez, inspiravam-se em culturas de outros países, o LABORARTE surge enquanto incubadora para o surgimento de uma nova estética, tendo como base o autorreconhecimento e o pertencimento a uma identidade cultural muitas vezes marginalizada, a exemplo dos grupos de bumba-boi que até a primeira metade do século XX eram proibidos de circular com suas brincadeiras em perímetro urbano.

E é nesse laboratório de imersão e apropriação da cultura popular maranhense, que surge um novo conjunto de artistas com um forte engajamento político e identitário.

Sérgio Habibe relata que naquela época fazia um tipo de música, César Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, outro. E que foi só começarem a trocar ideias para chegarem, facilmente, a um consenso: os ritmos do bumba-meu-boi, do tambor-de-crioula etc. Foi só trabalhar nisso, e começou a aparecer um perfil de música maranhense. Dois anos depois, quando os três tomaram consciência da coisa, já tinham provocado uma reviravolta em São Luís. (BORRALHO, 2005, p. 41).

A partir dessa criação artística pautada em uma estética própria, que agrega elementos da cultura popular maranhense, a produção musical no maranhão começa a se delinear, traçando um novo perfil. Eis então, a irrefutável importância do LABORARTE para o surgimento de uma nova música feita no Maranhão.

Sobre isso, afirma Sérgio Habibe em entrevista a Santos (2012, p. 57):

Acredito que quase todos os artistas, de todos os seguimentos que vieram pós LABORARTE, sofreram uma forte influência das ideias disseminadas pelo grupo. E na mão inversa da importância, o LABORARTE se firmava como um grupo forte, sério e respeitado, até mesmo por outros estados, como influenciador das suas ideias para toda aquela nova geração.

Em 1978, é lançado o LP “Bandeira de Aço” (Figura 17), vitrine do resultado estético das experiências musicais Laborarteanas, reunindo composições de Josias Sobrinho, César Teixeira, Sérgio Habibe e Ronaldo Mota. O disco é lançado pela gravadora Discos Marcus Pereira, na voz de Papete. A concepção da obra se dá em meio a desentendimentos entre a gravadora, o intérprete e os compositores. Porém, para além dos ruídos ocasionados por sua gravação, o disco se tornou um marco para a música maranhense, surgindo a partir da sigla MPM, que carrega em si embates e divisão de opiniões acerca da adoção da terminologia para caracterizar essa nova

estética musical maranhense.

Figura 17 – Capa do LP Bandeira de Aço.



Fonte: Dados da pesquisa (2021).

Em entrevista ao documentário em comemoração aos 35 anos de lançamento do LP Bandeira de aço, produzido pelo projeto BR-135, em 2013, César Teixeira dá sua opinião sobre a rotulação MPM: “Não, não existe uma música da Bahia, não existe uma música do Rio de Janeiro, [...] existe uma música do Brasil” (DOC..., 2016, n.p.).

O debate em torno da nomenclatura MPM é amplo, entretanto, não se pretende abordar com profundidade sobre o assunto, mas sim ressaltar a relevância do disco Bandeira de Aço para o surgimento de uma nova estética genuinamente maranhense, bem como estabelecer um liame com o objeto deste trabalho, que são os impactos ocasionados pelo regime militar instaurado em 1964 na cultura maranhense.

Os acontecimentos políticos e sociais desencadeados na década de 1970 no estado do Maranhão, alinha-se diretamente com que o governo anterior de José Sarney, atrelado à lógica de expansão do capitalismo. O estado, aparentemente, seguia rumo ao progresso, a um desenvolvimento jamais visto. Os jornais falavam em

“Maranhão Novo”, assim como se fazia uma alusão ao conhecido termo. Falava-se em “milagre Maranhense”, e tudo em consonância a justiça social (COSTA, 2002).

De acordo com artigo do professor do Departamento de História da UFMA, Wagner Cabral da Costa, cabem alguns questionamentos em torno de tantos milagres:

Por outro lado, o governo Sarney (1966-70) anunciava um Maranhão Novo, uma nova época de prosperidade e modernização. Os jornais comentavam sobre o “milagre maranhense”, pois a economia estaria crescendo a índices bastante elevados. Falava-se também em “desenvolvimento com justiça social”. E poderíamos perguntar: como os trabalhadores compreendiam e viviam esse momento? O que significava esse processo para a grande maioria da população? Que “santo” era esse? Esse “milagre” favoreceu a quem? (COSTA, 2002, p. 02).

Os reflexos desse “Maranhão novo” incidiram não somente em aspectos sociais e econômicos. Considerando as produções artísticas um reflexo natural do contexto ao qual está inserido o artista, independente de sua expressão, seja do ponto de vista político ou social, ou mesmo da assimilação ou influência de outras culturas, é que se faz possível perceber o esboço da conjuntura social ou cultural da época de sua produção.

Nesse sentido, como ferramenta de investigação, considera-se apropriada a aplicação de uma metodologia que objetive a análise a partir das relações que se estabelecem entre o sujeito que cria e o cenário exposto, identificando as construções ideológicas que as constituem. Em resgate, a metodologia adotada encontra consonância com as propostas AD. A formação discursiva tem como objetivo determinar relações entre o processo de produção dos sentidos e ideologias, estabelecendo regularidades entre os discursos.

5 DISCURSO-CANÇÃO

Mesmo que o Regime Ditatorial ainda encontre falas que relativizem sua violência, até mesmo sua existência no Brasil, não se pode ignorar os fatos ocorridos neste período que durou 21 anos.

A Comissão Nacional da Verdade, fundada em 2011 pela ex-presidenta Dilma Rousseff, foi criada com objetivo de investigar as graves violações de direitos humanos ocorridas na época. Em 2014, um relatório final foi divulgado listando o nome de pessoas que foram mortas ou desaparecidas durante o regime, resultando em 191

assassinadas e 243 desaparecidas — ou seja, 434 pessoas no total (BRASIL, 2014). Segundo a organização internacional não governamental de direitos humanos, a *Human Rights Watch*, aproximadamente 20 mil pessoas foram torturadas no período (VIVANCO, 2014).

O documento consolidado pela Comissão da Verdade foi redigido por seis comissários que afirmaram que os crimes cometidos no período, como assassinatos, prática da tortura, desaparecimentos políticos e ocultação de cadáveres foram "crimes contra a humanidade" e alegaram que os atos fizeram parte de uma "política sistemática" que durou todos os anos da ditadura. Os números, segundo Pedro Dallari, coordenador da Comissão, ainda não são definitivos e podem aumentar.

Mesmo não havendo argumentos coerentes, além de grupos que relativizam o processo de desconstrução democrática instaurado na ditadura, outros clamam novamente por uma intervenção militar, embora, inclusive, já exista um projeto de lei que torna crime apologia ao retorno do Regime militar no país.

No que se refere ao estado do Maranhão, a professora do departamento de Sociologia da UFMA, Arleth Santos Borges (2020) destaca em seu artigo sobre a recepção da ditadura militar no Maranhão, o imediato apoio às "gloriosas Forças Armadas" ofertado pelo governo maranhense, na época, sob o mandato de Newton Belo, a fim de coibir ações comunistas no país. Desse modo, torna-se irrefutável as influências ditatoriais em solo maranhense, encontrando anuência, igualmente, às posteriores governanças.

Em 08 de abril, o governador Newton Bello tornou pública posição de: "integral solidariedade às gloriosas Forças Armadas pela defesa das instituições democráticas e sua enérgica ação repressiva contra a conspiração comunista que ameaçava a Nação; decidida colaboração ao retorno do país à tranquilidade e à completa normalidade constitucional [...], e [defesa da] eleição mais cedo, possível, na forma da Constituição, do novopresidente da República [...] cuja escolha deverá recair na pessoa do generaldo Exército Humberto de Alencar Castelo Branco (p.446). A Assembleia Legislativa do Maranhão, por iniciativa das lideranças do PSD, no afã de agradar aos militares avocou para si a incumbência ilegal e ilegítima de cassar mandatos populares (...) adotando providência insólita e impertinente de votar e aprovar o Projeto de Resolução, de 16 de abril de 1964, regulandoa cassação de mandatos de prefeitos municipais e membros dos corpos legislativos estaduais e municipais. (BORGES, 2020, p. 04).

Considerando as violações aos direitos humanos ocorridas e impostas por um regime ditatorial, e do mesmo modo, sustentando a impossibilidade de alguma "brandura" em suas práticas, é que se torna necessário investigar o cenário criado no estado a partir de sua efetivação. Para tanto, nesta pesquisa, essa observância se

dará por meio das falas nos discursos melódicos de César Teixeira.

Posto o panorama pouco afeito aos mecanismos democráticos no estado do Maranhão durante o Regime ditatorial, episódios de extrema violência como os ocorridos com a médica e ativista política Maria Aragão e o líder camponês Manoel da Conceição, fica evidenciado, de forma categórica sua incidência em território maranhense.

Dito isso, passa-se a seguir a seleção de algumas das canções de composição de César Teixeira que podem refletir aquele ambiente hostil instaurado a partir de 1964, ilustrando a vida permitida ser vivida a partir dos preceitos controladores daquele sistema. Desse modo, ilustrarei no Quadro 1 no intuito de possibilitar, de modo organizado e sintético, informações capazes de auxiliar análise dos elementos presentes nas produções.

Quadro 1 – Quadro Analítico das canções de César Teixeira

QUADRO ANALÍTICO		
Canções	Ano de composição	Qual a fala do sujeito?
Namorada do cangaço	1978	Considerando o ano de sua composição, ainda em pleno vigor da ditadura, a música namorada do cangaço traz a saga de um guerrilheiro em fuga, trazendo elementos característicos da luta armada como: “Ai, morena, corre, vai buscar a minha metralhadora que eu vou ter de usar”. Além desta passagem, é possível identificar outros vestígios que demonstram a perseguição aos guerrilheiros. Esta composição consta no Arquivo Público Nacional com o título de Retirante
Bandeira de aço	1972	Escrita em 1972, passou pelo crivo da censura, mas conseguiu ser liberada após um jogo de cintura de César em fazer trocadilhos com algumas letras do título, apresentando a “bandeira” como “bandeja”. O título da composição teve como inspiração a capa da revista Veja publicada em referência aos 10 anos do Regime Militar
Oração latina	1979	Esta letra foi composta para a peça Preto Fugido, com texto do próprio César Teixeira, essa canção que virou hino até hoje em manifestações contra o sistema, nessa composição, o autor não se atém a complexas subjetividades para dar o seu recado, como não reconhecer seu cunho de protesto em: “e diga sim para quem quer acolher, mas se for pra nos prender, diga não!”
Aves de rapina	(década de 1970)	Nesta criação, o compositor se utiliza de inúmeras metáforas para relacionar a questão dos conflitos fundiários, que teve como símbolo de suas lutas teve Manoel da Conceição. A situação dos camponeses naquela época, foi marcada por uma série de violações aos seus direitos.

Fonte: Dados da pesquisa (2021).

O quadro analítico apenas fornece, de forma pontual, elementos que podem ser considerados como indícios do que se pretende abordar neste trabalho. Faz-se necessário uma análise mais robusta das obras elencadas acima para que se consiga aproximar as relações da criação com a situação de produção. É fundamental ressaltar que outras composições caberiam ao objeto dessa pesquisa, portanto, as investigações da obra de César Teixeira sob essa perspectiva de análise não estão limitadas nas composições acima.

5.1 Dito de outra forma...

A partir da perspectiva da AD que leva em conta o homem e a língua em suas concretudes, não enquanto sistemas abstratos, mas considerando os processos e as condições por meio dos quais se produz a linguagem, torna-se possível identificar elementos que traduzem o artista, enquanto sujeito em relação ao ambiente de produção, revelando suas inquietações diante de tal cenário autoritário. Desse modo, esta categoria de análise insere o homem e a linguagem à sua exterioridade, ou seja, à sua historicidade.

Ao conceber o discurso como seu objeto, a AD confronta a linguagem à sua exterioridade: não considera a língua enquanto mero sistema abstrato, mas enquanto um constante expressar, em permanente produção de sentidos, considerando o linguístico como parte da prática do discurso, relacionando história e sociedade, tornando-as indissociáveis do fato que significam. Dessa forma, discurso é prática de linguagem, e isso implica movimento da palavra. Por sua vez, a língua busca fazer sentido enquanto trabalho simbólico, que se expressa a partir do trabalho social, inerente ao homem e à sua história. A linguagem deve ser compreendida como mediação necessária entre o indivíduo e a realidade natural e social.

Dito isso, a partir dessa perspectiva teórica e metodológica que alicerça esse trabalho, colocam-se nas subseções seguinte os possíveis entendimentos a respeito do objeto proposto à análise.

5.2 Namorada do cangaço

A primeira composição elencada, com o título de “Namorada do Cangaço”, foi selecionada em virtude do seu aparecimento nos registros do SIAN. A canção, cujo

registro do documento foi apresentado anteriormente, aparece com o nome de “Retirante”. Porém, ao observar a letra, percebe-se que se trata da música que recebeu o nome de “Namorada do Cangaço” quando gravada.

Adeus, morena, o meu coração
 é um passarinho solto
 que não se pega com a mão.
 Eu quero mesmo é andar pelo mato
 ouvindo as cantigas de rádio,
 beijar teu retrato
 e voltar pra casa todo fim de ano
 cantando um bolero de Waldick Soriano.
 Saudade um dia sei que vou sentir,
 sem o coração no peito
 não posso ficar aqui,
 porque a polícia se espalhou no mundo inteiro
 e até hoje vive atrás de cangaceiro.
 Ai, morena, corre, vai buscar
 a minha metralhadora, que eu vou ter de usar!
 Ai, morena, adeus, vou voltar,
 a música que eu mesmo toco
 eu tenho que dançar!

A partir de elementos de análise da AD, nota-se informações que conduzem à compreensão para além da concretude do texto. Dito de outra forma, setraçarmos uma análise sistemática da obra, identificam-se evidências de um discursocrítico, considerando que toda formação discursiva remete a uma dada formação ideológica.

Namorada do cangaço foi escrita em 1978, e mesmo que o Regime já se encontrasse a caminho de sua decadência, culminada em 1985, sofriam-se os efeitos incisivos e censórios desse governo. O título da composição em referência a cangaço, denota a ideia de subversão, contrária a qualquer lei estabelecida por governantes. Logo, a alusão a este grupo dificultaria a aprovação dos censores.

Na época do Regime ditatorial era uma prática comum encontrar formas de burlar a censura, sendo adotada comumente entre os artistas da região sudeste, local de maior impacto da censura às manifestações artísticas, ou pelo menos, é a partir do recorte desta região que há uma maior produção de pesquisas. Desse modo, os artistas lançavam mão das mais criativas possibilidades para não entrar no radar dos censores.

Após aumentos consecutivos do valor das passagens nos transportes públicos, estudantes da UFMA decidem desencadear uma greve estudantil que objetivava o que se tornou uma grande conquista para esta classe, a meia passagem para estudantes (Figura 18). A greve foi marcada por forte repressão policial às

passeatas e assembleias. Desenvolvida entre 14 de setembro e 22 de setembro, marcou São Luís pelo grande número de adesões e pela brutalidade policial empreendida.

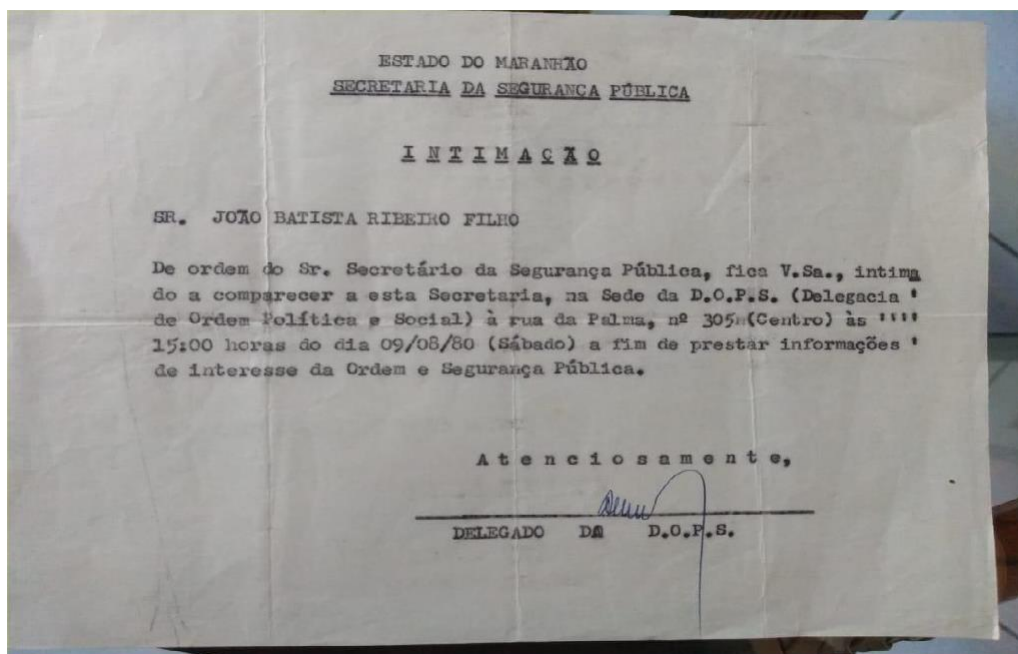
Figura 18 – Registro da Greve de Meia Passagem em São Luís



Fonte: O Imparcial (1979)

Em um registro histórico, o documentário produzido em super-8 pela “Virilha Filmes”, sob título de “A greve da meia passagem”, retrata de forma fidedigna o cenário truculento e intolerante daquele período na capital maranhense, tornando o episódio uma excelente oportunidade para a prática da violência e do abuso. Em imagens reais dos fatos, é possível identificar a influência das práticas exercidas pela segurança pública nacional em território maranhense.

Figura 19 – intimação ao líder estudantil João Batista Ribeiro, em 1980.



Fonte: Dados da pesquisa (2021).

A Figura 19 ilustra mais uma atuação punitiva por parte da Polícia. Na ocasião de comemoração de um ano da conquista pela meia passagem, lideranças estudantis foram intimadas a depor, dentre as quais estava João Batista Ribeiro, que naquela época atuava enquanto representante de movimento estudantil. Na oportunidade, relata que:

[...] a Greve da Meia Passagem (1979) ia completar um ano. Resolvemos comemorar o aniversário com uma manifestação na Praça Deodoro. Os órgãos de segurança souberam da convocação e um decreto do então governador proibiu qualquer manifestação. As lideranças do Movimento Estudantil foram intimadas individualmente a comparecer ao DOPS para prestar esclarecimentos. Isso me custou uma tarde inteira de interrogatório, porque ingenuamente cheguei antes dos demais, sem nenhum contato prévio, e sem advogado. (RIBEIRO, 2021).

Além dos conflitos na capital maranhense a partir de meados da década de 1970 entre estudantes e a Segurança Pública do Estado, cidades do interior do estado — sobretudo Grajaú, Lago da Pedra, Vitorino Freire, Pindaré-Mirim, Santa Luzia, Amarante e mais 400.000 hectares nos municípios de Maracaçumé e Turiaçu —, continuavam a sofrer os impactos dos desdobramentos da Lei Sarney de Terras.

Sobre isso, afirma o historiador Wagner Cabral da Costa (2002, p. 13) em seu trabalho apresentado no XXIX Simpósio Nacional de História:

[...] em abril de 1979, foi criada a Companhia de Terras do Maranhão (COTERMA) e em 1980, o Instituto de Terras do Maranhão (ITERMA) e o Grupo Executivo de Terras do Araguaia e Tocantins (GETAT). Esses órgãos complementaríamos o trabalho do INCRA no Maranhão, colocando, dessa forma, milhares de trabalhadores rurais na rota da concentração fundiária,

grilagem de terras e marginalização social. Dos 1.7000.000 hectares de “terras livres” no Maranhão, incorporadas pela COMARCO com vista à colonização, 300.000 seriam destinadas à dez mil famílias camponesas. O restante das “terras livres” do estado seria vendido a grandes empresas, que deveriam modernizar o setor agrário maranhense utilizando, para isso, mão de obra barata de milhares de camponeses sem terra marginalizados pela Lei Sarney de Terras.

A composição namorada do cangaço traz outra particularidade que evidencia tanto a conjuntura de guerrilha no campo, apoiada por um regime que se alinhava à lógica do capitalismo e da mais-valia ampliada, onde os trabalhadores rurais travaram verdadeiras batalhas para garantirem seu pedaço de terra frente às expropriações impostas pela grilagem e grandes fundiários, como também à resistência ao trabalho escravo ao qual eram forçados dentro de suas próprias propriedades. Desse modo, muitos precisaram abandonar seu chão para que não tivessem suas vidas ceifadas.

Saudade um dia sei que vou sentir,
sem o coração no peito
não posso ficar aqui,
porque a polícia se espalhou no mundo inteiro
e até hoje vive atrás de cangaceiro. (TEIXEIRA, 1979)

A letra da canção, quando submetida aos censores, traz em um de seus versos a seguinte expressão: “*Ai, morena, corre, vai buscar a minha ferramenta velha que eu vou ter de usar*”, quando gravada, a locução *ferramenta velha* é substituída pela palavra *metralhadora*, se analisarmos a partir dos preceitos preconizados pela formação discursiva, a locução usada para submissão dos censores assume o papel de metáfora, adquirindo, para o sujeito, interpelado ideologicamente, o mesmo sentido utilizado posteriormente.

A partir dos postulados sobre formação discursiva de Michel Pêcheux (1983), as palavras não têm um sentido ligado à sua literalidade, o sentido é sempre uma palavra por outra, ele existe nas relações de metáfora (transferência) acontecendo nas formações discursivas que são seu lugar histórico transitivo ou temporário, de modo que, como efeito disso, toda descrição “[...] está exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar um outro.” (PÊCHEUX, 1983, p. 53).

Este recurso utilizado pelo artista com vista a construir um sentido que se torna passível de significado a partir da relação existente entre sujeito, história e

ideologia, também evidencia a consciência do artista em estar inserido em um sistema censório, sendo necessários mecanismos que possibilitem a garantia de significado do enunciado de forma ampla e real.

As estrofes procuram ilustrar a resistência dos trabalhadores rurais às superexplorações, expropriações, todos os abusos e violências que chegaram juntamente com a promoção do “crescimento econômico com justiça social”, frase de efeito adotada durante a campanha e posse do então governador José Sarney. Identifica-se, a partir da segunda estrofe, a participação incisiva da polícia que, respaldada por um Regime sistematicamente violento, reproduz suas práticas de opressão e crueldade, haja vista o ocorrido ao líder camponês Manoel da Conceição, além da numerosa quantidade de mortos e desaparecidos.

5.3 Bandeira de Aço

Se ela soubesse
Da areia que eu como
Ela nem perguntava
Se ela soubesse do pó da seria
Ela nem se zangava
Vento na cumieira
Nem dizia palavra
Palavra, palavra, palavra
Mamãe eu tô com uma vontade louca
De ver o dia sair pela boca
De ver Maria cair da janela
De ver maresia
Ai maresia
Mamãe eu tô com uma vontade louca
De ver o dia sair pela boca
De ver Maria cair da janela

E ela nem se parece com nhôzinho
Chegou soldado
Que na subida da bandeira
Pensou que tava no mundo
E era fundo de quintal
E na subida da bandeira
Pensou que tava no mundo
E era fundo de quintal
Bandeira de aço (4x)

Esta é a composição que dá nome ao título do importante e emblemático álbum para a MPM, o LP Bandeira de aço. Em entrevista a pesquisadora Milena Reis (2008), em seu trabalho de monografia, César Teixeira faz a seguinte afirmação:

[...] essa música, Bandeira de aço, foi censurada, tocava, mas tinha uma

censura prévia. Ela tovara numa peça de teatro, a censura ia pra lá ou alguém da equipe; cortaram coisas. Ela foi censurada na época em que tinha que ir pra Bahia e voltar. Me chamaram pra lá, eu fui. Um cara atrás de mim armado, o cara ficava colado em mim, em pé, como se eu fosse enganar ele. Aí chegou uma datilógrafa porque tinha que fazer declarações, aí ele disse: Olha César, essa tua música não passou. (REIS, 2008, p. 59).

A partir da declaração do próprio artista, os reflexos do regime militar não incidiram somente em sua formação discursiva enquanto interpelação ideológica do sujeito, haja vista que por meio do uso de um de seus mecanismos de controle — a censura — afetou diretamente a criação artística, impedindo sua execução e desconsiderando a liberdade de concepção do compositor.

O título da música “Bandeira de aço”, faz referência a um símbolo nacional, o que decerto chamou atenção dos censores. Entretanto, a palavra aço pode receber sentido conotativo e metafórico de dureza, frieza, rigidez. Em sua visita a polícia federal, César Teixeira precisou esclarecer o porquê da escolha do título da música:

[...] (censor) - Bandeira de aço, que é que é isso? Bandeira de aço? (aliás, isso era uma crítica à ditadura, que na época fazia 10 anos) [...]
 (César Teixeira) - Quer dizer que senhor nunca foi a uma festa do divino espírito santo? Aquilo é lindo! Não tem aquela bandeira lá? Porque ela realmente tem uma esquadria feita de ferro, algumas são [...]
 [...] - Que que é isso de fundo de quintal? (referindo-se a América Latina) [...] não rapaz, é bandeja de aço, bandeja de aço! (REIS, p. 59, 2008).

Para analisar o processo de produção de sentidos e sua relação com a ideologia, Orlandi (2002) insere uma noção que considera basilar na AD – a de formação discursiva. Se as palavras não têm um sentido em si mesmas, é porque derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente.

Sendo assim, é possível considerar uma intenção discursiva a partir da escolha das palavras, revelando o efeito e sentido desejados pelo sujeito. Ao empregar uma referência de símbolo nacional ao título da canção, é factível perceber o propósito em relacionar o símbolo ao Estado, o adjetivo ao contexto, elemento estrutural para a formação discursiva.

Identifica-se a intenção em relacionar o grande investimento feito pelos Estados Unidos da América (EUA) para a implantação da ditadura militar no Brasil, no qual o autor se refere ao símbolo nacional fazendo alusão ao Brasil, ao mesmo tempo que o ironiza, utilizando-se da subjetividade ao fazer comparação do sistema ao termo “fundo de quintal”, expressão comumente utilizada de forma desdenhosa a algo.

Falando, nos subjetivamos, nos cernimos e marcamos o vazio, pois a presença de um significante implica a ausência dos demais. Cada sujeito é fígado, capturado na linguagem, na descontinuidade do sistema significante. Isso não se dá da mesma maneira para cada sujeito, mas afeta de modo intestinal os sentidos que produzimos sobre nós mesmos, os outros, o mundo a nossa volta, nossas escolhas etc. (MAGALHÃES, 2013, p. 119).

No que concerne ao panorama político e social, o governo do então presidente do Brasil João Goulart ocasionou a insatisfação americana logo de início. Posições relacionadas a Reforma Agrária, acabaram por corroborar a crença nas informações advindas do embaixador americano que indicavam um alinhamento do governo brasileiro com ideias e práticas comunistas

A divulgação pela Casa Branca de gravações de diálogos entre o embaixador dos EUA, Lincon Gordon, e o então presidente John Kennedy indicam o incomodo que o símbolo do capitalismo mundial sentia com as vias que vinham sendo trilhadas pelo Brasil ainda em sua incipiente democracia. Com o assassinato do presidente norte americano, os EUA deram continuidade aos investimentos e apoio à intervenção militar iniciada em 1964, prolongando-se por mais de 20 anos.

5.4 Oração Latina

Longe de enxergar as músicas como mero entretenimento, neutras e imparciais, antes é necessário considerar sua capacidade construtora e privilegiada de uma visão singular sobre o mundo, formulada a partir de suportes materiais e discursivos capazes de criar uma imagem que se pretende real e objetiva. Dessa forma, considera-se que um enunciado não se encerra em si, é apenas a chave para diferentes portais interpretativos, que desenha paisagens e cenários variáveis de acordo com diversos elementos que sustentam o discurso, ou seja, a formação discursiva a qual o sujeito se inclina ideologicamente.

No que diz respeito às composições (discurso) de César Teixeira, é no mínimo razoável associar sua postura política à parte significativa de sua obra. Em sua vasta criação — algumas inclusive nunca gravadas — o artista manifesta sua visão inquieta em versos impregnados de impressões sobre os vários cenários e momentos que circulam suas tensões. Das canções destacadas nesse trabalho para análise, provavelmente “Oração Latina” é a mais executada, gravada por várias vozes, como Alcione e Gabriel Melônio, a composição se revela atemporal, pois é

continuamente entoada em momentos de manifestações pelas ruas da capital maranhense.

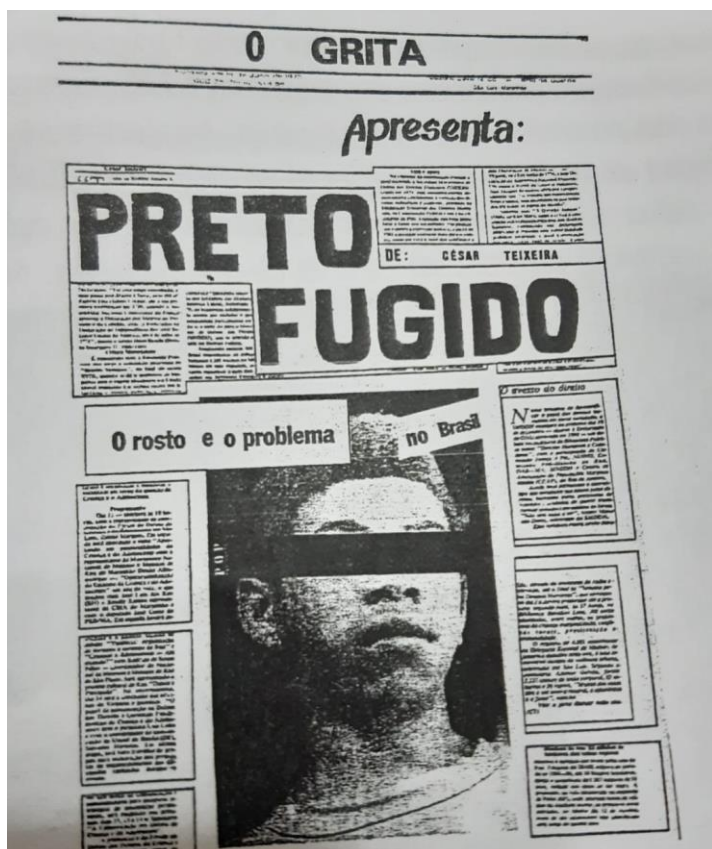
Esta nova oração
 É uma canção de vida
 Pelo sangue da ferida no chão
 Que não cicatrizará
 Nem tampouco deixará
 De abrir a rosa em nosso coração
 E diga sim
 A quem nos quer abraçar
 Mas se for pra enganar
 Diga não
 Com as bandeiras na rua
 Ninguém pode nos calar...
 E quem nos ajudará
 A não ser a própria gente
 Pois hoje não se consente esperar.
 Somente a rosa e o punhal.
 Somente o punhal e a rosa
 Poderão fazer a luz do sol brilhar.
 E diga sim...
 A quem nos quer acolher,
 Mas se for pra nos prender
 Diga não...
 Ninguém vai ser torturado
 Com vontade de lutar.
 Ninguém vai ser torturado
 Com vontade de lutar. (TEIXEIRA, 1979).

O discurso embutido nos versos desta canção, parece representar variadas mazelas sociais, cabendo assim, interpretação a partir de múltiplos contextos. Entretanto, considera-se aqui, seu ano de composição, que embora tenha sido a ganhadora do Festival Viva, em 1985, a música data de alguns anos antes.

Em 85 houve um Festival que eu não pude participar, porque eu estava doente. Aí Cláudio Pinheiro e Gabriel Melônio resolveram inscrever uma música minha chamada Oração Latina, que inclusive ganhou o Festival Viva. E essa música, eu tinha escrito para uma peça de teatro, também de minha autoria, que passou um tempo censurada e quando foi liberada, eu transformei em outra peça, que é Preto Fugido. Ela foi montada em São Luís pelo Grupo Grita, lá do Anjo da Guarda. (TEIXEIRA, 2008 *apud* REIS, 2008, n.p.)

Na Figura 20, o panfleto do espetáculo que seria exibido em um antigo casarão da Rua do giz, no cento da capital maranhense.

Figura 20 – Panfleto do espetáculo "Preto Fugido", do Grupo Grita.



Fonte: Lisboa (2002).

Considerando os aspectos discursivos inerentes tanto ao texto quanto ao sujeito, é possível identificá-lo como o agente que explicita, em toda sua literariedade, sua formação social. Ela está intrinsecamente relacionada e enraizada em sua formação discursiva, em que aquela, para além de influenciar, acaba por moldá-la.

[...] aquele que ocupa um lugar social e a partir dele enuncia, sempre inserido no processo histórico que lhe permite determinadas inserções e não outras. [...] o sujeito não é livre para dizer o que quer, mas é levado, sem que tenha consciência disso, a ocupar seu lugar em determinada formação social e enunciar o que lhe é possível a partir do lugar que ocupa. (MUSSALIM, 2009, p. 110).

A música “Oração Latina”, valendo-se da prerrogativa da subjetividade inerente ao receptor do discurso, espelha diretamente a trajetória realizada pelo autor em seus posicionamentos político-sociais ao longo de sua vida. As ruas são espaços do povo, para suas manifestações e reivindicações. São nas ruas e irmanados que homens e mulheres se agigantam e tornam seus discursos uníssonos (Figura 21).

Figura 21 – Registro de Cáudio Lima de César Teixeira em manifestação pelo impeachment do Presidente da República, Jair Bolsonaro, realizada em São Luís em 3 de julho de 2021.



Fonte: Dados da pesquisa (2021).

5.4 Aves de Rapina

Os reflexos do período do Regime militar ainda hoje ecoam em alguns setores da sociedade maranhense. Podemos elencar por exemplo, o grande volume de pessoas nas cidades e na capital maranhense avolumando periferias e palafitas, como herança do grande número de expropriação de terras nas zonas rurais, elevando assim, o alto índice de homens, mulheres e crianças desassistidos de qualquer política pública de direito humano. As décadas de 1970 e 1980 foram marcantes para muitas comunidades afetadas pela implantação dos “grandes empreendimentos” como a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e o Consórcio de Alumínio do Maranhão (ALUMAR), ligados ao Projeto Grande Carajás.

A destruição de ecossistemas e da biodiversidade, com a utilização de fogo, motosserra, correntão e herbicidas. Expulsão, morte, perambulação de famílias e desagregação de comunidades. Sub-emprego, terceirização, mosquito e lama vermelha. Este é o cotidiano da região do Carajás onde as

riquezas naturais, grandes investimentos e lucros afloram combinando privilégio e desigualdade. (LAZZARIN; PASTOR, 1995, p. 10).

Estes grandes empreendimentos tinham total apoio e suporte dos governos nacional e estadual, avançando exponencialmente a partir dos anos 1970, sobre importantes faixas do território maranhense e de outros estados vizinhos, como Pará e Tocantins, ruindo relações sociais, apropriando-se de territórios e impondo limites e mapas territoriais, imprimindo danos irreparáveis às comunidades e povos atingidos.

Sua inspiração é econômica e balizada juridicamente para assegurar a exploração de recursos minerais estratégicos, subordinando às suas diretrizes os demais processos produtivos. Pode-se dizer que é colidente e externa aos segmentos camponeses e aos povos indígenas, “[...] cuja existência coletiva configura territórios específicos [...], resultado de práticas de afirmação étnica e política. Há, pois, uma contradição básica entre a região instituída e a constituição destes referidos territórios.” (ALMEIDA, 1995, p. 35).

Além das violações de direitos ocasionadas por projetos que se articulam dentro de uma lógica de modernização e “des-envolvimento”, também neste mesmo âmbito, trabalhadores rurais padeciam após a instituição da Lei Sarney de Terras. Grilagens, assassinatos, prisões arbitrárias de lavradores se sucediam a cada operação desastrosa do Governo do Estado do Maranhão.

Depois da instituição da Lei nº2976/69, a Lei de Terras do Governo Sarney (1966-1970), o Maranhão se transformou no paraíso dos grileiros, madeireiros, latifundiários e pistoleiros vindos de outros estados para “colonizar” nossas terras. Antigos posseiros que ocupavam o vale do Pindaré e a região tocantina foram expulsos, torturados e assassinados com a conivência do estado, agravando ainda mais o êxodo rural (TEIXEIRA, 1999).

Em um jogo entre o literal e metafórico, o autor lança mão de sua subjetividade, mas ainda assim, sem comprometer seus significados, não permitindo sentidos contrários que pretende se alcançar. Desse modo, a noção de que a autoria confere identidade ao sujeito está associada às forças de controle do sujeito no discurso. Orlandi observa que é Foucault (2004) quem melhor compreende as forças internas que detêm a atribuição de “domesticar” o discurso ou de moldar o caráter de “acontecimento” do discurso. Sendo assim, os discursos nada têm de espontâneo ou de particular, mas ao contrário, seus termos são sempre determinados pelas forças de poder que controlam a atividade humana. Desse modo, evidencia-se novamente a

indissociabilidade entre discurso e sujeito ideológico, considerando a intencionalidade discursiva intrínseca ao discurso.

Na composição a ser analisada, após sua contextualização histórica, torna-se possível constituir o cenário sociopolítico no qual o artista observa e — como em um lamento — assume a fala de um trabalhador rural que narra as desventuras, tristezas e desespero, sem condições de lutar por suas terras, sendo obrigado a partir para a “velha cidade”.

As aves de rapina
quando a terra secou,
levaram a semente
que um dia eu plantei
com todo amor,
e com saudade dela
até o mandacaru chorou.
E o chicote queimado
no roçado se perdeu
quando o dedo no gatilho
do andarilho apareceu
num filme de bang-bang
onde um fio de sangue escorreu
pela mão de um brasileiro
que no seu primeiro duelo morreu.
E as ervas daninhas
cresceram pelo chão
do terreno baldio
onde eu enterrei meu coração
e na velha cidade
quase que eu perco a minha razão.
Peguei o trem caipira
a tiquira, o sal e o pão
levando a alma bandida
escondida no alçapão
como um passarinho triste
que come o alpiste em minha mão,
depois volta pra gaiola
e cantando chora aquela canção.
Ai, ai, ai, ai, adeus.
Se chover, minha saudade
eu juro que volto
para os braços teus. (TEIXEIRA, 1970).

“Aves de rapina”, termo que dá nome a música, relaciona o sistema violador, usurpador e violento ao animal que carrega como distinção das outras aves a terminologia “rapina”, que tem como significado roubo praticado com violência, simbolizando, de forma metafórica, a representação daquele regime e suas práticas criminosas. Exposto isso, considerando as associações necessárias para uma análise nesta categoria discursiva, é verificável os liames inerentes na obra de Carlos César Teixeira ao contexto político-social e econômico vividos durante o Regime Militar ao

qual o Maranhão também estava inserido.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O regime militar implantado em 1964 e mais de 20 anos de duração, gerou impactos dos mais variados aspectos na sociedade brasileira. Ainda que se encontre pequenos grupos que reivindiquem sua volta, ou mesmo aqueles que analisam esse importante fato histórico com indiferença, não nos resta dúvida de seu efeito devastador para alguns grupos.

Esse tema promoveu e promove uma gama de estudos a partir de diferentes recortes, em sua maioria voltados à análise do cenário nacional, especificamente sua incidência na região sudeste, onde se acredita que o Regime tenha agido em sua forma mais incisiva em alguns setores, como as práticas de censuras, perseguições e prisões no meio artístico-cultural.

Objetivou-se discutir os efeitos ocasionados pelo Regime no Maranhão, dedicando-se à profunda busca de relatos de atores em diferentes setores naquele cenário: líderes estudantis, artistas, professores, dentre outros. Uma variedade de discursos que colaborasse na compreensão daquele contexto histórico.

Mesmo com o extravio de documentos importantes, o indício dos impactos devastadores daquele período em alguns grupos também em solo maranhense é irrefutável. Seus efeitos podem ser interpretados por meio dos relatos de figuras históricas como Manuel da Conceição e Maria Aragão. A incidência da ditadura no Maranhão também foi denunciada em prosa e verso, e foram as composições de César Teixeira, que serviram de objeto de análise para a construção deste trabalho, como discurso guia para as interpretações daquele período.

Ainda que em versos impregnados de subjetividade, o artista não deixa dúvida sobre sua percepção acerca dos desdobramentos daquele período. Para analisar a subjetividade intrínseca a maioria dos textos poéticos, as interpretações se deram a partir da análise do discurso, que considera o sujeito dentro de sua formação discursiva, considerando os aspectos ideológicos que impulsionam o discurso.

Desse modo, o sujeito assume um papel de natureza social e histórica, pois “[...] pode interessar, discursivamente, pelo fato de que ela permite compreender como a língua acontece no homem. [...] o acontecimento significativo que é o discurso tem a noção de subjetividade como um lugar teórico fundamental.” (ORLANDI, 2002, p. 65).

Assim, o acontecimento histórico do significante (do simbólico, da

linguagem) no homem é o que possibilita a passagem da noção de indivíduo para a de sujeito, tese central para a AD.

Para além de conceber músicas enquanto meros instrumentos recreativos, este trabalho evidencia as composições enquanto instrumentos de denúncias sociais. Destaca-se que esse foi um dos mais importantes adventos para a cultura maranhense, tanto na perspectiva do reconhecimento da identidade regional, em que as produções reuniam elementos da cultura popular maranhense, quanto do ponto de vista do engajamento político.

Com seu casarão ainda situado na rua Jansen Muller, o LABORARTE foi difusor de uma nova estética, agregando variadas expressões artísticas em busca de novas perspectivas e possibilidades. Além de uma estética inovadora, outra preocupação do grupo foi a denúncia das mazelas sociais, sobretudo as causadas pelos impactos da chegada dos grandes investimentos ao Maranhão.

César Teixeira, artista cujas composições são analisadas nessa pesquisa, contribuiu para a construção dessa nova estética artística, compondo, logo no início de sua carreira, a formação do grupo de artistas precursores do que seria um divisor de águas para a música popular maranhense.

Por meio das composições elencadas para análise, ao decodificar suas metáforas e compreender sua formação discursiva, o receptor percebe toda carga impulsora daquele discurso, descortinando a compreensão e o entendimento em torno daquele período.

Além das composições selecionadas, outras caberiam para essa abordagem — a partir da perspectiva da formação discursiva, que está intrinsecamente relacionada a sua formação ideológica. Visto que César Teixeira apresenta uma trajetória marcada pelo engajamento político-social, as composições escolhidas não esgotam os discursos que podem ser concatenados também ao Regime militar.

Importante destacar que ao final da construção desse trabalho, resta um sentimento de incompletude. A partir do acesso a documentos e da construção de diálogos com pessoas que de alguma forma se relacionaram com aquele momento histórico, ressaltou-se cada vez mais as possibilidades do conhecimento de novos agentes portadores de documentos e relatos que se associam a esta página de nossa história.

Dito isso, pode-se verificar os nefastos impactos do Regime militar no

Maranhão, anulando, a partir de relatos e documentos oficiais, discursos que relativizam ou banalizam tal acontecimento no Maranhão.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- ALENCAR, F. A. M. **Onde há fogo, há música**: a repressão militar nas décadas de 1960 e 1970 cantada e contada por cantores maranhenses. 2005. 51 p. Monografia (Graduação em História) – Centro de Ciências Exatas e Naturais, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2006. Disponível em: <https://www.historia.uema.br/wp-content/uploads/2015/08/6.-fabio-aquiles.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2021.
- ALMEIDA, A. W. B. **Carajás**: a guerra dos mapas. 2. ed. Belém: Seminário Consulta, 1995.
- AMADO, J.; FERREIRA, M. M. **Usos e abusos da história oral**. São Paulo: FGV, 2006. 304 p.
- ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro**, não. Rio de Janeiro: Record, 2013. 462 p.
- ASSELIN, V. **Grilagem**: Corrupção e violência em terras do Carajás. Petrópolis: Vozes, 1982. 204 p.
- AZEVEDO, E. **Uma subversiva no fio da história**. São Luís: Via de fato, 2016.
- BORGES, A. S. Ditadura Militar no Maranhão. *In*: DIAS, J. A.; ALVES, A. E. S. (org.). **Diálogos com a Memória: reflexões sobre as experiências contemporâneas na América Latina**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020. p. 77-104. Disponível em: https://issuu.com/navegandopublicacoes/docs/livro_modelo_-_copia. Acesso em: 04 mar. 2021.
- BORRALHO, T. **Questionário de Pesquisa de campo/LABORARTE**. [Entrevista cedida a] Ricarte Almeida Santos, em 1 out. 2012. 2012.
- BORRALHO, T. **O Boneco** - Do Imaginário Popular Maranhense ao Teatro: Uma análise de O Cavaleiro do Destino. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura; SESC, 2005.
- BRANDÃO, H. N. Conceitos e fundamentos: enunciação e construção de sentido. *In*: FIGARO, Roseli (org.). **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**: Comissão Nacional da Verdade. Brasília, DF: CNV, 2014. 976 p. (v. 1). Disponível em: http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrador/components/com_simplefilemanager/uploads/CNV/relat%C3%B3rio%20cnv%20volume_1_digital.pdf. Acesso em: 04 mar. 2021.

COSTA, W. C. Novo Tempo / Maranhão Novo: Quais os tempos da Oligarquia? *In*: SOUSA, Moisés Matias Ferreira de (org.). **Os outros segredos do Maranhão**. São Luís: Estação Gráfica, 2002.

CONCEIÇÃO, M. **Essa terra é nossa**. Petrópolis: Vozes, 1980. 93 p.

COSTA, E. S. **A incrível face da lira cativa**, [S. l.: s. n.], 1974.

COSTA, J. A. **A música popular produzida em São Luís-MA na década de sessenta do século XX**. 2011. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2011.

COUTO, Carlos Agostinho Almeida de Macedo. **Estado, mídia e oligarquia: poder público e meios de comunicação como suportes de um projeto político para o Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2009.

DELLAMORE, C.; AMATTO, G.; BATISTA, N. **A ditadura aconteceu aqui: a história oral e as memórias do regime militar brasileiro**. São Paulo: Letra e Voz, 2017. 280 p.

DOC Bandeira de Aço – 35 anos. São Luís: Projeto BR-135, 2013. 1 vídeo (23 min). Publicado pelo canal Beto Pio, 4 fev. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FQjRDj_el90. Acesso em: 04 mar. 2021.

DOMINGUES, J. E. Passeata dos Cem Mil. **Ensinar História**. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/linha-do-tempo/passeata-dos-cem-%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20mil-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 04 mar. 2021.

FERREIRA, A. C.; GROSSI, Y. S. A narrativa na trama da subjetividade: perspectivas e desafios. *In*: **História oral**: Revista da Associação Brasileira de História oral. São Paulo, 2004.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 9. ed. São Paulo: Graal, 2004.

GIL, A. C. **Como elaborar Projetos de pesquisa**. 4. Ed. São Paulo: Atlas, 2002

GREGOLIM, M. R. **A análise do discurso: conceitos e aplicações**. São Paulo: Alfa, 1995

JOSÉ Ribamar Ferreira de Araújo Costa. **FGV CPDOC**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-ribamar-ferreira-de-araujo-costa>. Acesso em: 04 mar. 2021.

JOUTARD, P. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. *In*: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (org.). **Usos & abusos da história oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 44-62.

LAZZARIN, P. "Carajás: Desenvolvimento ou Destruição?". Relatório de pesquisa. [S. l.: s. n.], 1995.

LIMA, F. A. **Almanaque Guarnicê 20 anos**. São Luís: Clara Editora, 2003.

LISBOA, 2001.

LISBOA, Grupo Grita: sua estética e sua política 2002.

MARIANI, B.; MAGALHÃES, B. L. Ideologia e inconsciente em Análise do Discurso. In: OLIVEIRA, L. A. (org.). **Estudos dos discursos: perspectivas teóricas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

MUSSALIM, F. Análise do discurso. In: BENTES, A. C.; MUSSALIM, F. (org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2009. (v. 2).

MOHANA, J. **Inventário do Acervo João Mohana**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.

MOREIRA NETO, E. **Maria por Maria ou a saga da besta fera nos porões da ditadura**. São Luís: EDUFMA, 2017. 346 p.

O GLOBO. José Sarney, o homem que levou a Revolução de 64 ao Maranhão. **Jornal O Globo**, 20 nov. 1978.

KURY, G. Galeria: Fotos que marcaram a Ditadura Militar no Maranhão. **O Imparcial**, São Luís, 01 abr. 2019. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/brasil-e-mundo/2019/04/galeria-fotos-que-marcaram-a-ditadura-militar-no-maranhao/7/#the-post>. Acesso em: 04 mar. 2021.

OLIVEIRA JÚNIOR, J. A. C. **BANDEIRA DE AÇO: música, identidade e cultura popular no Maranhão**. 2014. 116 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014. Disponível em: <https://tedeufma.ufma.br/jspui/handle/tede/14>. Acesso em: 04 mar. 2021.

ORLANDI, E. P. **Língua e Conhecimento Linguístico: para uma história das ideias no Brasil**. São Paulo, Cortez, 2002.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo. 2005. 145 p.

PASCHOAL, M. **Pisa na fulô mas não maltrata o carcará**. [S. l.]: Lumiar, 2000. 296 p.

PINTO, P. A. Jornal O Imparcial: o embrião do fotojornalismo maranhense. **Revista Cambiassu**, São Luís, v. 17, n. 3, p. 78-93, jan./dez. 2007. Disponível em: http://www.cambiassu.ufma.br/cambi_2007/pamela.pdf. Acesso em: 18 jan. 2016.

PORTELLI, A. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História**, São Paulo, v. 15, p. 13-49, abr. 1997. Disponível

em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215/8223>. Acesso em: 04 mar. 2021.

QUEIROZ, M. I. P. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: VON SIMSON, O. M. **Experimentos com Histórias de Vida: Itália-Brasil**. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1988.

REIS, F. **Grupos Políticos e Estrutura Oligárquica no Maranhão**. São Luís: do Autor, 2007.

REIS, Milena das Graças Oliveira. **A impressão de um poeta: como Cesar constrói suas letras sobre o contexto político-cultural**. 2008. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

ROUKOUSK, E.; SILVA, H. **As vozes do passado - História Oral: Paul Thompson x Phillipe Joutard**. In: Seminário Internacional de Pesquisa Qualitativa, 2., 2004, Bauru. Anais [...]. Bauru: UNISAGRADO, 2004. Disponível em: <https://arquivo.sepq.org.br/II-SIPEQ/Anais/pdf/gt5/09.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2021.

SANTOS, R. A. **Música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional**. 2012. 157 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/48>. Acesso em: 04 mar. 2021.

SILVA, F. C. T. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. N. (org.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins o século XX**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 243-282.

SILVA, M. J. L. **Grupo Grita: sua estética e sua política**. São Luís: Prefeitura Municipal de São Luís, 2002.

SOUZA, L. F. **Violência e criminalidade na ditadura militar (1964-1985): representações do periódico maranhense Jornal Pequeno**. 2016. 183 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/1464>. Acesso em: 04 mar. 2021.

STEPHANOU, A. A. **O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)**. 2004. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&o_autor=14645. Acesso em: 04 mar. 2021.

TEIXEIRA, R. G. P. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70**. Monografia (Graduação em História). – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2006.

TEIXEIRA, C. **Questionário de Pesquisa de campo/LABORARTE**. [Entrevista

cedida a] Ricarte Almeida Santos, em 1 out. 2012.

THOMSON, A. Recompondo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Projeto História**, São Paulo, v. 15, p. 51-84, abr. 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11216>. Acesso em: 04 mar. 2021.

TROMBETA, G. L. A Racionalidade Artística como Contraponto à Racionalidade Instrumental. **Filosofia e Ciências Humanas**, Passo Fundo, ano 11, n. 01, jan./jul. 1995.

VIVANCO, J. L. Brasil: trabalho da Comissão Nacional da Verdade. **Human Rights Watch**, 19 dez. 2014. Disponível em: <https://www.hrw.org/pt/news/2014/12/19/265709>. Acesso em: 04 mar. 2021.