

“Me queda la palabra”: a canção espanhola sob censura na ditadura franquista

Alexandre Felipe Fiuza (UNIOESTE/ UAM)¹

Introdução

Este texto apresenta resultados parciais de nossa investigação de pós-doutorado sobre a censura discográfica espanhola nas décadas de 1960 e 1970. Uma significativa parte dessa pesquisa tem se detido nos pareceres da censura discográfica e uma constatação já observada é a de que esse tema não tem sido objeto privilegiado de estudo dos historiadores espanhóis. Nesse sentido, trata-se de uma pesquisa com um material praticamente inexplorado, presente no *Archivo General de la Administración*, em Alcalá de Henares.

O recorte temporal desta investigação tem início na década de 1960 em virtude da possibilidade de mapear o funcionamento da Censura que antecede a Ley de Prensa, de 1966, que altera seu regime de “censura prévia” para o eufemismo de “censura voluntária”. O fato é que, de acordo com essa lei, as editoras (aí incluídas as discográficas) que não enviassem seus textos ao *Ministerio de la Información y Turismo* (MIT) corriam o risco de serem “denunciadas” e os exemplares retirados do mercado. Por sua vez, tem como limite cronológico a Promulgação da Constituição de 1978 que pôs fim à Censura franquista. Tal período também permite o mapeamento da atuação censória mesmo no início da transição espanhola.

Modalidades de censura

Os pareceres da censura discográfica e radiofônica emitidos possibilitam conhecer como funcionava a censura de cunho estatal, pois outras modalidades de censura também coexistiram nesse mesmo período. Por exemplo, destacaríamos a autocensura dos músicos, sendo que esta podia ser deliberada ou inconsciente. Logo, após anos de censura, os músicos podiam naturalizar os temas interditos de forma inconsciente ou, de forma deliberada anteverem a leitura do censor. Havia ainda a censura religiosa e moral que era incutida via instituições sociais e que poderia se manifestar também na produção artística.

Adensaríamos ainda a censura empresarial visto que as pessoas encarregadas da administração financeira e gerencial da indústria fonográfica também poderiam exercer um controle no processo de produção de um disco (escolha de repertório, do intérprete e dos compositores; gravação; capas, encartes e material de divulgação). Portanto, além da censura empresarial ser passível de receber as mesmas influências e pressões sociais dos artistas, também podia ser motivada pelos riscos financeiros caso o disco viesse a ser vetado e recolhido pela Censura. Por fim, destacaríamos uma outra forma de censura ligada à anterior, trata-se da censura do mercado. Essa modalidade não se operou unicamente em períodos autoritários, mas também nos democráticos. É uma censura da *play list* que determina o que é vendável, e, por conseguinte, o que pode ser irradiado pelos meios de comunicação. Portanto, cinco grandes multinacionais fonográficas determinam o que pode ser gravado e consumido pelos ouvintes/ consumidores. Nesse sentido, uma uniformização dos gostos, uma sazonalidade dos gêneros e uma padronização dos modelos de produção musical, provocam um pernicioso círculo vicioso entre o que se produz e o que se consome, e tudo isso sob o pretexto de que são os ouvintes quem determinam o que a indústria disponibiliza ao mercado fonográfico.

Todavia, não comungamos com a idéia de que exames de consciência, filtragens dos discursos para se adequarem às regras sociais, entre outras formas de

uma espécie de auto-regulamentação dos discursos, artísticos ou não, sejam vistos como censura ou autocensura. Ao se equiparar essas mediações entre o emissor e o receptor das mensagens como atos de censura, se mascara a ação do autoritarismo presente no controle da liberdade de pensamento e de expressão. Ao se enquadrar tais mediações, tão freqüentes em distintos períodos e sociedades, se despolitiza o debate dos efeitos perniciosos da censura.

A legislação da censura discográfica

Em inúmeros países em que grassava o autoritarismo, houve um significativo aumento das ações da censura discográfica entre fins da década de 1960 e início da década de 1970. Esse período coincide com o crescimento da indústria fonográfica internacional, com uma profusão de emissoras de rádio e televisão e com sua rápida modernização e expansão. A *Orden Ministerial* de 08 de julho de 1970, oriunda do MIT (*Ministerio de Información y Turismo*), assinada por Sanchez Bella, dá a tônica dessas mudanças na Espanha: “El creciente desenvolvimiento de las grabaciones [...] ha determinado en los últimos años un aumento sensible de la actividad administrativa en esta materia, dentro de la competencia del Ministerio de Información y Turismo”².

Ainda de acordo com essa *Orden*, corresponderia à *Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos* “el visado previo de los textos literarios de las grabaciones que se editen o produzcan en España, que se destinen a difusión pública, comercial o gratuita, así como la comprobación de los citados textos una vez que hayan sido realizados”. Essa *Dirección*, por sua vez, encaminharia o processo para a seção de *Radiodifusión y Televisión* para que a mesma deliberasse sobre a execução pública do disco. A empresa discográfica era obrigada ainda a enviar três cópias de

cada letra de música a ser liberada, com o título do disco e das canções, com o nome dos autores, o idioma e o gênero musical.

Os processos censórios baseavam-se numa legislação que determinava os temas proibidos na Imprensa, na Literatura, no Cinema ou no Teatro. Em geral, proibiam-se defesas ou justificativas que envolvessem o suicídio, a eutanásia, o divórcio, as “relações sexuais ilícitas” e as “perversões sexuais”, a prostituição, o aborto e os métodos contraceptivos. Estava proibida ainda a apresentação de cenas relacionadas ao consumo de drogas e bebidas alcoólicas, ao “falseamento da história”, ao “ódio entre pueblos, razas o clases sociales”, à negação da defesa da Pátria, à crítica à Igreja, ao Estado e ao Chefe, entre outros.

A partir de 1977, novas leis vão desmontando o edifício jurídico construído durante décadas. O *Real Decreto-Ley 24*³, de 01 de abril de 1977, assinado pelo Rei Juan Carlos, estabelece novas normativas no que tange à liberdade de expressão mediante a supressão de artigos da *Ley de Prensa e Imprenta*. Contudo, essa mesma lei da transição ainda mantinha uma lista de proibições para os meios impressos e sonoros. No tocante à censura discográfica regida pela *Orden Ministerial* de 1970, esta só viria a ser extinta em 16 de dezembro de 1977 por meio do Real Decreto 3.470/1977 que versava sobre a “libertad de expresión a través de fonogramas y sobre registros de empresas fonográficas”.⁴

A poesia musicada

A utilização de uma vasta produção poética contemporânea e do passado nas canções também é um marco nesse cancionero espanhol, em razão disso também são encontradas canções vetadas por contar com poesias muitas vezes mais antigas e sem relações expressas com a realidade política mais imediata. Por outro lado, a violência institucional mantida ou ressurgida fez com que esses textos

voltassem a produzir efeitos de sentido, a exemplo do fragmento da poesia de Blás de Otero que dá título a este trabalho.

Os pareceres da censura espanhola revelam inúmeras poesias vetadas nas tentativas de gravações de canções ou de declamações. A poesia que dá título ao texto, “Me queda la palabra”, de Blás de Otero, está inserida num pedido⁵ da *Productoras de Grabaciones*, que incluía ainda outras obras “músico-vocal”, como “Masa”, de César Vallejo: “Al fin de la batalla/ y muerto el combatiente,/ vino hacia él un hombre/ y le dijo: no mueras: te amo tanto,/ Pero el cadáver, ay, siguió muriendo [...]”, e quando todos os homens da terra fizeram a mesma súplica: “echose a andar”. Apesar da sua clara relação com a Guerra Civil Espanhola essa poesia foi aprovada.

No mesmo parecer anterior se encontra ainda “La ciudad es de goma”, de Gabriel Celaya, também aprovada. Nessa oportunidade, “Me queda la palabra” foi vetada: “Si he perdido la vida,/ si abrí los labios para ver el rostro/ puero (*sic*) y terrible de mi patria/ si abrí los labios hasta desgarrármelos,/ me queda la palabra”. Também é proibida “La guerra que vendrá”, de Bertolt Brecht: “La guerra que vendrá/ no es la primera. Hubo/ otras guerras/ Al final de la última/ quedaron vencedores y vencidos/ Entre los vencidos, el pueblo llano/ pasaba hambre. Entre los vencedores/ el pueblo llano la pasó también”. Novamente a poesia se reporta claramente à Guerra Civil, tema obviamente banido, e não apenas da canção.

Esse processo é elucidativo porque mostra como no início da década de 1970 ocorre um processo de negociação entre as gravadoras e a Censura, afinal, duas semanas depois do veto, a empresa discográfica envia um pedido de reconsideração ao MIT, em 25 de janeiro de 1971, em relação às duas poesias interditas. O interessado explica ao longo de uma página que as mesmas não guardam relação com a história espanhola, mas que se reportam ao “Apocalipsis: hambre, guerra, muerte y peste”. E que em “Me queda la palabra” ocorreu um problema de datilografia que pode ter feito com que o censor lesse “puerco” no lugar

de “puro”. Curiosamente, com a mera explicação do conteúdo dos textos, dessa vez as duas poesias são aprovadas pelo MIT.⁶

Os pareceres censórios

O exame da documentação da Censura é também revelador quanto aos temas banidos do meio artístico e informativo de então. A censura discográfica se ocupou do controle de tudo que foi gravado em disco. Para além das canções, são encontrados pareceres relativos a discos de histórias infantis, discursos médicos e cursos para venda de medicamentos (por exemplo, do remédio *Hidroxil Predni*, aprovado pela Censura para gravação pela Zafiro, em 1971), óperas, entre outros.

Um outro dado comprovado por esta investigação é que os músicos das camadas populares e as canções de cunho romântico foram também objeto de veto e não unicamente as canções engajadas politicamente. Assim, foram inúmeras as letras de canções que sofreram com o interdito estatal, como, por exemplo, “Mi pecado” (Padilla-Castellano/ Interpretada por Angelillo), cuja letra teve os seguintes trechos grifados pelo censor: “[...] El pecado nos es pecado/ si culpa fue del querer [...] / Cariño mío, dulce es pecar/ quiero pecar yo también”. Em razão de sua incompatibilidade com os dogmas e padrões morais da Igreja foi considerada “no radiable”. No mesmo processo, a letra de “Solo 300 pesetas” é também proibida: “Solo 300 pesetas/ vale tu cuerpo marcado/ marcado por el desprecio/ que sientes después de usarlo [...]”, cujo enredo abordava a confissão de um homem apaixonado por uma prostituta.⁷ Portanto, num mesmo processo, temos uma letra que é aprovada para gravação em discos, mas proibida para ser irradiada pelas rádios; ao passo que a segunda foi integralmente proibida.

Outra particularidade dessa documentação é que são inúmeros os processos de pedido de autorização de gravação de discos com letras em outros

idiomas. Assim, são analisadas pelo setor letras em inglês, francês, italiano, português, galego, basco, catalão, entre outros. Algumas dessas letras traziam sua tradução pelas gravadoras, em outros casos os censores se referem à necessidade da consulta de um tradutor.

Em 1971, a gravadora Edigsa requereu junto ao MIT a autorização para a gravação de um disco, segundo a mesma, “relativo al cancionero popular del Brasil”.⁸ Nesse processo encontram-se, entre outras letras, “Funeral de um lavrador” (João Cabral), “Pau de arara” (Vinicius de Moraes e Carlos Lyra), “Opinião” (Zé Ketti), “Pedro Pedreiro” (Chico Buarque) e “Carcará” (João do Vale e José Candido). De todas as que constam do processo somente a última citada foi considerada “no radiable”. Na tradução, “Carcará” foi vertida para “El buitre”: “Gloria a Dios en las alturas/ Y que yo viva en la aflicción/ en las tierras de mi señor/ El buitre ataca, mata y come [...]”.

O que se percebe é que as canções brasileiras foram aprovadas em quase sua totalidade e que não vinham traduzidas, o que prejudicava a interpretação das mesmas pelos censores. Outro dado é que não havia uma proximidade entre a cultura e mesmo relações mais estreitas entre os dois países. Aliás, muito diferente do cancionero português mais engajado, que sofreu com uma série de proibições no país vizinho. As canções em francês também foram mais observadas, entre outras razões, pela forte influência que compositores franceses exerceram junto aos músicos espanhóis e às camadas mais intelectualizadas e de oposição ao franquismo. Logo, são inúmeros casos de canções de George Brassens proibidas no início da década de 1970.⁹

Por outro lado, dado o mesmo idioma, as canções argentinas, chilenas e uruguaias foram observadas mais detidamente pela Censura. Assim, letras como “No sé por qué piensas tú”, de Nicolás Guillén e Horacio Guaraní, foram proibidas pelo regime: “No sé por qué piensas tú/ soldado que te odio yo/ si somos la misma cosa/ tú y yo [...]”¹⁰. Foram inúmeros os casos de vetos em razão de letras que tratavam do

pacifismo ou que rememoravam a traumática Guerra Civil Espanhola. Por sua vez, a canção “Canto a ti America”, do uruguaio Daniel Viglietti, apesar de se reportar à dura violência das ditaduras latino-americanas, produziu efeitos de sentido no regime franquista, sendo por essa razão proibida: “[...] La copla no quiere dueño/ patrones no más mandar/ la guitarra americana/ peleando aprendió a cantar”.

Conclusão

Enfim, estas breves reflexões apontam para a necessidade de se investigar os arquivos da Censura espanhola. Além da possibilidade de se perscrutar a “história do que não foi” da canção espanhola, também se trata de um rico manancial que permite observar aquilo que era proibido pelo regime em suas minúcias, bem como através do interdito conhecer as marcas que construíram o ideário franquista e seus resultados materiais. As quase quatro décadas de Censura imprimiram marcas profundas na sociedade espanhola, mas, se a tarefa de mensurar seus efeitos junto à população é um desafio de difícil resolução, a análise desse material pode revelar o alcance do controle estatal, e não apenas no cancionero. Em um tempo de relativização das ações das ditaduras e de seus ditadores, recuperar esse trágico período da história é contribuir para que a história não se repita, enquanto *nos queda la palabra*.

Notas

¹ Nossa vinculação junto à Universidade Autônoma de Madri se deu através de um estágio pós-doutoral junto ao Departamento de História Contemporânea, entre novembro de 2007 e julho de 2008, sob orientação do Catedrático Manuel Pérez Ledesma. Bolsista CAPES.

² Orden Ministerial de 8 de junho de 1970, BOE (Boletín Oficial del Estado), n. 144, p. 9486.

³ Real Decreto-Ley 24/ 1977, de 01 de abril de 1977, BOE, n. 87, p. 7928-7929.

⁴ Real Decreto 3.470/ 1977, de 16 de dezembro de 1977, BOE, n. 22, p. 1948-50.

⁵ Archivo General de la Administración de España (AGA), Ministerio de Información y Turismo (MIT)/ Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos/ Sección de Ordenación Editorial, Sección: Cultura, Caja 4403, top. 23/ 72. Solicitud de autorización para editar discos, ref. 71M-13, de 11 jan. 1971.

⁶ *Idem*, ref. 71M-65, de 25 jan. 1971.

⁷ *Idem*, caja: 44002, top. 23/ 72, n. 781, Discos Belter, de 20 nov. 1971.

⁸ *Idem*, caja 44004, top. 23/ 72, ref. 71M-124, de 08 fev. 1971.

⁹ Mais informações sobre a censura discográfica espanhola: FIUZA, A. F. Censura en España, Brasil y Portugal: esa cámara de torturar palabras y sonidos durante las dictaduras en las décadas de 1960 y 1970. *Espéculo Revista de estudios literarios*, Madrid, UCM, v. 30, p. 01-11, 2005; ARAGÚEZ RUBIO, C. La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme. *Revista de Historia Contemporànea Pasado y Memoria*, Alicante, España, Universidad de Alicante, n. 5, p. 81-97, 2006.

¹⁰ AGA, MIT, caja 44005, top. 23/ 72, ref. 71M-262, gravadora Columbia, de 20 mar. 1971.