

# OS SENTIDOS DA CENSURA NA MÚSICA *OS ESCRAVOS DE JÓ*, DE MILTON NASCIMENTO

Renato Antonio Lima<sup>1</sup>  
Alexandre Sebastião Ferrari Soares<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste trabalho investigamos os efeitos de sentidos produzidos pela circulação da música *Os Escravos de Jó*, do álbum *Milagre dos Peixes* (1973), de Milton Nascimento, lançado durante a Ditadura Militar Brasileira e censurado pelos órgãos oficiais. Fundamentada na Análise de Discurso materialista de Michel Pêcheux, que compreende os sentidos como constituídos na/pela ideologia, a pesquisa analisa como a canção foi inscrita como subversiva pelo regime militar. Argumenta-se que, mesmo com a supressão de grande parte da letra, a obra produz efeitos de resistência ao regime. O corpus foi constituído a partir de documentos do Sistema de Informações do Arquivo Nacional, dos quais selecionamos seqüências discursivas que evidenciam diferentes filiações ideológicas, permitindo compreender os sentidos da censura e os efeitos produzidos pela letra censurada.

Palavras-chave: Milton Nascimento. Milagre dos Peixes. Análise de Discurso.

## THE MEANINGS OF CENSORSHIP IN THE SONG *OS ESCRAVOS DE JÓ*, BY MILTON NASCIMENTO

**Abstract:** This article investigates the effects of meaning produced by the circulation of the song *Os Escravos de Jó*, from the album *Milagre dos Peixes* (1973), by Milton Nascimento, released during the Brazilian Military Dictatorship and censored by official authorities. Grounded in Michel Pêcheux's materialist Discourse Analysis, which understands meaning as constituted in/through ideology, the study examines how the song was inscribed as subversive by the regime. It argues that, despite the suppression of a significant portion of its lyrics, the work produces effects of resistance. The corpus consists of documents retrieved from the National Archives Information System, from which discursive sequences were selected to reveal different ideological affiliations, enabling an understanding of the meanings of censorship and the effects produced by the censored lyrics.

Keywords: Milton Nascimento. Milagre dos Peixes. Discourse Analysis.

- 1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Discursivos: Memória, Sujeito e Sentido), área de concentração Linguagem e Sociedade pela Unioeste (Universidade Estadual do Oeste do Paraná). E-mail: renato.lima@unioeste.br
- 2 Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2006) e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra (2013/2014). É professor associado (C) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-Mail: asferraris1901@gmail.com>

## Introdução

À luz da análise de discurso materialista, o presente trabalho tem como tema a censura na música durante a Ditadura Militar Brasileira, de modo a investigar e analisar os efeitos de sentidos produzidos ao se colocar em circulação a música *Os Escravos de Jó*, de Milton Nascimento, esta que faz parte do álbum *Milagre dos Peixes*, lançado em 1973 e censurado durante os chamados “anos de chumbo” do regime, sob a égide opressora do governo Médici.

Compreender o que é efeitos de sentido, em suma, é compreender a *necessidade da ideologia na constituição dos sentidos e dos sujeitos*. É da relação regulada historicamente entre as muitas formações discursivas que se constituem os diferentes efeitos de sentido entre locutores (Orlandi, 2007, p. 21, grifos nossos).

Compreender, portanto, o que são efeitos de sentido, significa compreender que as diferentes formulações de enunciados se reúnem em regiões historicamente determinadas de relações de forças e de sentidos, isto é, as posições ideológicas em confronto, que se travam no interior de uma formação discursiva dada (Pêcheux, 1995), e que o sentido, por sua vez, se produz nas relações dos sujeitos. A análise de discurso (AD) compreende, assim, o discurso como efeito de sentido entre interlocutores, determinado pelas condições históricas e ideológicas de sua produção.

Em *Milagre dos Peixes*, as marcas da censura imposta pelo regime militar constituem parte essencial das condições de produção das canções, em que a produção remete a efeito e condições pelas quais esse efeito é produzido ou não produzido no nível político ou ideológico (Pêcheux, 2011). A ação censória atua, portanto, como um mecanismo de controle dos sentidos, delimitando o que pode ser dito e instaurando, no espaço discursivo, zonas de silêncio e de resistência. A partir dessa perspectiva, o

sujeito discursivo é entendido como efeito do discurso e da ideologia. Nesse sentido, Milton Nascimento, como sujeito da enunciação, é atravessado por diferentes formações ideológicas: de um lado, a ideologia repressora do Estado; de outro, a resistência simbólica inscrita em sua obra. Essa contradição permite compreender como os sentidos da canção *Os Escravos de Jó* se movimentam entre o dito e o interdito, entre a voz e o silêncio.

Desse modo, o trabalho discursivo de *Os Escravos de Jó* demonstra como, mesmo sob o controle da censura, se abrem brechas pelas quais novos sentidos emergem. A canção de Milton se inscreve como um gesto de resistência, em que o silêncio imposto torna-se espaço de produção simbólica e de reconfiguração dos sentidos políticos e sociais do período.

Diante disso, ao investigarmos os efeitos de sentidos produzidos que surgem a partir da censura da obra de Milton, examinamos como a censura, que delimitava o que podia ou não ser dito, contribuiu para a construção de um contexto interpretativo que não só limitou a circulação da obra, mas também redefiniu seu significado e impacto na sociedade brasileira da época. Torna-se necessário, assim, compreender a conjuntura histórica em que a obra de análise está inserida, visto que o discurso é determinado por suas condições de produção, as quais incluem as circunstâncias históricas e ideológicas em que ele se inscreve (Pêcheux, 1995).

A Ditadura Militar Brasileira se estendeu de 1964, com o golpe militar, até 1985, data em que, após protestos de vozes há muito caladas e amordaçadas, a redemocratização voltou ao país. Fortemente influenciada pelo contexto conturbado da Guerra Fria, o regime foi impulsionado pela doutrina de segurança nacional, que lutava contra o famigerado “fantasma do comunismo”, esse que hipoteticamente levaria os países à ruína. Para combater esse “mal comum”, as forças armadas

assumiram o papel de dirigentes políticos e agentes da repressão no país, de forma a se manterem no poder por meio da violenta opressão às forças populares e às instituições democráticas.

Para “apagar” a influência do comunismo liderado pela União Soviética, segundo Fausto (2013, p. 398), “[...] desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas”. Os militares reprenderam violentamente todas as expressões sociais, políticas e culturais que poderiam ter alguma ligação com o país, de modo a combater incessantemente os sindicatos, as universidades, os intelectuais e boa parte da cultura produzida na época. Fausto (2013) afirma que os estudantes foram especialmente visados pela repressão, assim como as universidades constituíram outro alvo privilegiado.

A censura, como um algoz silencioso, teve papel crucial no controle de informações, de forma a influenciar diretamente a indústria da arte, e, em especial, da música. Com a limitação da liberdade de expressão, muitos músicos utilizaram suas composições como meio de protesto e crítica social, e, como resposta imediata, os órgãos especializados de censura rapidamente tomaram o controle dos conteúdos musicais, com o objetivo de silenciar as vozes consideradas dissonantes e manipular a percepção pública. Consequentemente, muitos músicos foram exilados do país, e muitos álbuns, como o *Milagre dos Peixes*, sofreram censuras em suas faixas.

Diante do exposto, para compor a análise da música *Os Escravos de Jó*, investigamos documentos do Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão que atuava na censura e na manipulação de informações durante a Ditadura Militar Brasileira, e da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão responsável especificamente pela censura de produções culturais, com o objetivo de analisar

os efeitos discursivos da letra censurada do álbum de Milton.

O SNI tinha como principal objetivo expresso “coletar e analisar informações pertinentes à segurança nacional, à contrainformação e à informação sobre questões de subversão interna”. Na prática, transformou-se em um centro de poder quase tão importante quanto o Executivo, agindo por conta própria na “luta contra o inimigo interno” (Fausto, 2013, p. 399,400).

Outrossim, os trechos de análise se constituem por meio de sequências discursivas (SDs), essas que são essenciais para compreender como os discursos se estruturam e produzem efeitos de sentidos em diferentes filiações ideológicas. Não obstante, as sequências discursivas não constituem fragmentos linguísticos isolados, pois materializam determinados funcionamentos discursivos. Conforme Courtine (2009), o enunciado deve ser relacionado a um sujeito e a uma situação de enunciação historicamente determináveis.

Nesse sentido, as sequências discursivas aqui analisadas não são tomadas como unidades autônomas, mas como materialidades atravessadas por condições específicas de produção, pois se constituem por meio de fragmentos da letra censurada da música *Os Escravos de Jó*, resgatados de documentos do Sistema de Informações do Arquivo Nacional. A partir destes fragmentos, se fará a análise dos efeitos de sentidos produzidos pela censura institucional, por parte do regime militar, e da resistência artística, por parte de Milton Nascimento, em que ambas as formações discursivas se filiam a uma determinada ideologia no contexto da Ditadura Militar Brasileira, tendo em vista que o sujeito, como efeito do discurso, é interpelado pela ideologia para ocupar o lugar de onde fala (Pêcheux, 1995).

## Os Escravos de Jó - Símbolo de Resistência na Ditadura Militar

O álbum *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento, lançado em 1973, emerge como um expoente significativo das tensões entre a criatividade artística e a repressão da Ditadura. Das onze músicas do álbum, cinco haviam sido pensadas para serem apenas instrumentais, mas, por conta de seu teor político, três músicas tiveram suas letras vetadas, sendo elas: *Hoje é Dia de El-Rey* e *Os Escravos de Jó*, que sofreram censura parcial, e *Cadê*, que foi vetada integralmente. fazendo com que o álbum fosse lançado com oito músicas instrumentais.

Assim, Milton, optou por substituir as letras censuradas por arranjos vocais, vocalizes, falsetes, gritos, sussurros e outros efeitos discursivos sonoros, o que levou o álbum a um experimentalismo sem precedentes em sua carreira, quiçá na Música Popular Brasileira (MPB). Portanto, entre se resignar e enfrentar o regime, Milton escolheu lutar: “Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo...” (Borges, 2019, p. 240). Destarte, compreende-se que o silenciamento das faixas, advindo da censura imposta pelo regime, resultou em efeitos de resistência.

O silêncio, para a AD, constitui-se igualmente como objeto de reflexão, na medida em que o ato de “deixar de dizer” algo, em determinadas condições de produção, não se reduz a uma ausência de sentido, mas, ao contrário, pode abarcar múltiplos efeitos de sentidos. Assim, o silêncio é compreendido como parte constitutiva do funcionamento discursivo, inscrevendo-se na relação entre língua, sujeito e história. Conforme Orlandi (2007), o silêncio pode ser pensado a partir de duas grandes dimensões: o silêncio fundador e a política do silêncio. O silêncio fundador refere-se àquele que se estabelece entre as palavras, sendo condição de possibilidade da significação, uma vez que é

nesse intervalo que os sentidos se organizam e se deslocam. Já a política do silêncio diz respeito às formas historicamente determinadas de controle do dizer, subdividindo-se em silêncio constitutivo e silêncio local.

O silêncio constitutivo aponta para o fato de que todo dizer se constrói a partir de um não-dizer, indicando que a produção de sentidos implica necessariamente exclusões e apagamentos. O silêncio local, por sua vez, configura-se como a forma mais visível da política do silêncio, manifestando-se em práticas específicas de interdição do discurso. Nesse sentido, a censura pode ser compreendida como uma materialização do silêncio local, na medida em que intervém diretamente sobre os processos de circulação dos discursos, limitando, regulando e produzindo sentidos a partir do que é proibido, apagado ou impedido de ser dito.

Tem-se, assim, que, quando se estuda o silenciamento, discorre-se que, como o sentido é produzido em um determinado lugar, a partir de uma posição do sujeito, o não-dizer produz diferentes significações. No caso de Milton, entende-se que, ao tentar silenciar, por parte do governo ditatorial, o efeito de resistência contido na obra, paradoxalmente amplificou-se seu impacto e alcance, de tal maneira que se intensificou o interesse e a valorização do álbum, fatores que contribuíram para a construção de efeitos de sentidos de identidade e de resistência cultural.

Pode-se inferir, que, com a censura imposta à obra, contribuiu-se para a configuração de novos sentidos, visto que as faixas do álbum ganharam novos significados após silenciadas. O silenciamento imposto pela censura não eliminou o discurso, mas o reinscreve de outra forma, deslocando-o para zonas de resistência. Orlandi (2007, p. 53) elucida que “Há, pois, uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de calar mas de fazer dizer “uma” coisa, para não

deixar dizer “outras”. Ou seja, o silêncio recorta o dizer”. Para a AD, a censura e resistência trabalham na mesma região de sentidos, pois de um lado a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, e, do outro, em uma retórica de resistência. Tem-se, assim, que os sentidos reproduzidos na censura podem ser carregados de outros sentidos e transformações (Orlandi, 2007).

Tal resistência se deu no período conhecido como “Anos de Chumbo” da Ditadura, sob a mão de ferro de Médici. O título da obra, *Milagre dos Peixes*, aponta traços de oposição e crítica ao “milagre econômico”, ufanamente propagandeado pelo governo militar no final da década de 1960 e início da década de 1970. Assim, o regime ostentava um crescimento expressivo do Produto Interno Bruto (PIB) e da renda per capita em sua campanha ideológica, usufruindo da falta de liberdade de expressão da imprensa e de forma alienatória; mas, a realidade se concretizava na má distribuição de renda, na perseguição política e na censura aos meios de comunicação e violação de direitos humanos.

Para combater o silenciamento e a propaganda oficial disseminada, diversos músicos usaram em suas músicas sentidos carregados de palavras que não poderiam ser expressas para criticar o governo e burlar os órgãos de censura. Como caso expressivo, pode-se citar a música “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, escrita no mesmo ano de lançamento de *Milagre dos Peixes* e liberada somente em 1978. Hino de resistência e protesto contra a opressão, a sonoridade da palavra “cálice” permite a interpretação “cale-se”, e critica, por meio de metáforas, o silenciamento que os artistas da época eram submetidos.

A metáfora, para a AD, não é considerada uma figura de linguagem, mas sim a tomada de uma palavra por outra, por meio de efeitos de substituição e paráfrase, de acordo com as formações discursivas em jogo. Pêcheux (2011,

p. 158) afirma que “há, de início, uma estrutura sêmica do objeto, e em seguida aplicações variadas dessa estrutura nesta ou naquela situação, mas que a referência discursiva do objeto já é construída em formações discursivas [...]”.

Em extensão, para analisar discursivamente a música *Os Escravos de Jó*, deve-se compreender que nenhum discurso se apresenta como inaugural, pois todo dizer se inscreve numa rede de outros dizeres que o antecedem e o possibilitam. Pêcheux (1995) denomina de interdiscurso o conjunto de dizeres já produzidos historicamente que atravessam toda e qualquer enunciação, constituindo o campo do dizível e do não dizível em uma dada formação discursiva.

Ao retomar os dizeres já produzidos, atualizando-os ou os deslocando em uma materialidade específica, tem-se uma memória discursiva que produz efeitos de sentidos de acordo as condições de produção. Conforme assinala Orlandi (2015), a memória discursiva não se reduz à lembrança individual, mas procede como um mecanismo histórico-ideológico que sustenta os processos de significação, permitindo que sentidos anteriormente formulados retornem sob novas formas.

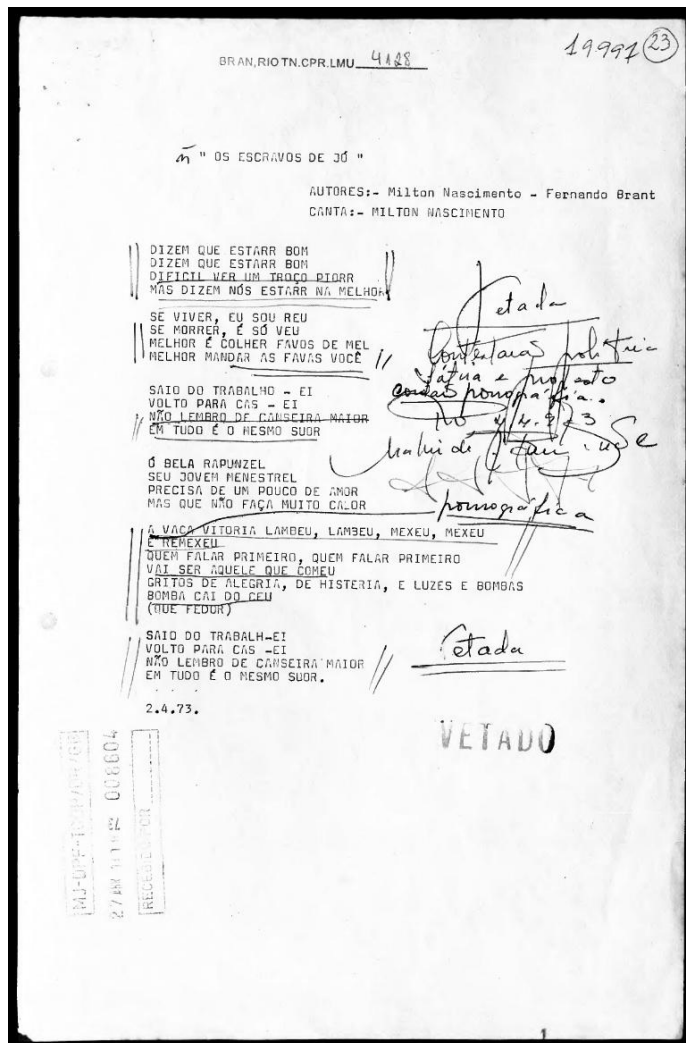
No contexto da Ditadura Militar Brasileira, as condições de produção dos discursos artísticos foram fortemente marcadas pela censura, entendida como uma manifestação da política do silêncio que incide diretamente sobre a circulação dos sentidos. A interdição do dizer não elimina os discursos de resistência, mas os desloca para outras formas de materialização, produzindo uma memória discursiva marcada pelo silenciamento e pela resistência. No álbum *Milagre dos Peixes*, especificamente, a atuação da censura sobre as letras das canções desloca o funcionamento do interdiscurso para outras materialidades significantes, como as metáforas, os improvisos e as vocalizações, de modo que

a música passa a funcionar como lugar de inscrição da memória discursiva de resistência, produzindo sentidos que escapam à linearidade da linguagem verbal.

Outrossim, as três composições do álbum *Milagre dos Peixes*, *Hoje é dia de El-Rey*, que teve a participação de Márcio Borges, *Cadê*, com participação de Ruy Guerra, e *Os Escravos de Jó*, com participação de Fernando Brant, foram vetadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão oficial de censura e fiscalização do Departamento de Polícia Federal do Brasil durante a Ditadura Militar Brasileira.

O documento de análise, que faz parte do acervo digital do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), data do dia dois de abril de 1973, e nele há anotações feitas à mão de Marina de Almeida Brum Duarte, policial federal do DCDP, que se tornou antagonista da época por censurar, além das faixas supramencionadas do álbum de Milton, a música “Cálice”, citada anteriormente. Era uma prática comum, na época, as letras de músicas vetadas terem descrições manuscritas que justificavam a censura e suas conseqüentes proibições, como forma dos censores destacarem as partes consideradas subversivas pelo regime, conforme a Figura 1, que traz o veto da música *Os Escravos de Jó*:

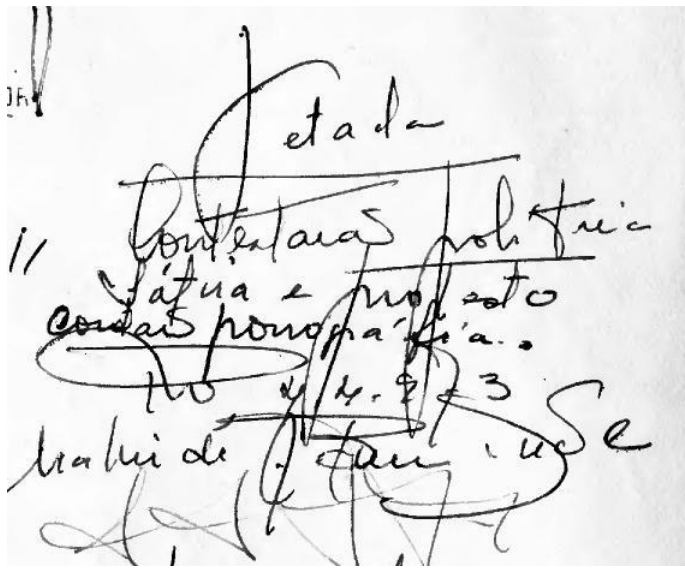
Figura 1 – Documento do Arquivo Nacional. Veto da música *Os Escravos de Jó*, do álbum *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento



Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), 1973.

Vetada parcialmente, a música *Os Escravos de Jó* apresentava, segundo relatório da DCDP, “sátira e protesto”, “contestação política” e “pornografia”.

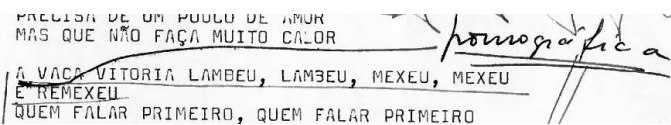
Figura 2 – Documento do Arquivo Nacional. Destaque para as anotações manuscritas que justificam a censura: “Contestação política”; “Sátira e protesto”, “Condão pornografia”



Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), 1973.

Em extensão, para os censores, nos versos “A vaca Vitoria lambeu, lambeu, mexeu, mexeu / E remexeu”, há conteúdo pornográfico.

Figura 3 - Documento do Arquivo Nacional. Destaque para a anotação referente a um verso da letra



Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), 1973.

A música, assim, resiste à formação discursiva do discurso oficial do regime militar, protagonizado pelo “milagre econômico”, período marcado por um clima de euforia generalizada e incentivado por slogans como “Pra frente Brasil” e “Ninguém segura esse país”,

ocorrido entre 1968 e 1973. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país (Fausto, 2013). Tal período apresentou aumento do PIB, redução da inflação e impulsionamento da industrialização, mas, em contrapartida, apresentou aumento da concentração de renda, exploração da mão de obra e corrupção a todo vapor, bem como intensificou o retardamento ou mesmo o abandono dos programas sociais pelo Estado.

O Brasil iria se notabilizar no contexto mundial por uma posição relativamente destacada pelo seu potencial industrial e por indicadores muito baixos de saúde, educação e habitação, que medem a qualidade de vida de um povo (Fausto, 2013, p. 415).

Desta forma, Milton utilizou da ironia para criticar o contraste abismal entre o otimismo propagado de forma ufanista pela propaganda da Ditadura Militar Brasileira, que ostentava o Brasil como um país em pleno progresso por meio de discurso de prosperidade do governo, e as condições reais da população, que enfrentava dados alarmantes de desigualdade, repressão e precariedade.

Na AD, portanto, a ironia não se define como figura retórica nem como inversão intencional de sentido, mas como efeito de sentido que desloca sentidos, produzido na tensão entre o dito, o não-dito e o já-dito, sustentado pela memória discursiva e pelas condições históricas de produção. Trata-se, assim, de um funcionamento discursivo que apresenta a contradição, o equívoco e a não transparência da linguagem, podendo agir como forma de deslocamento e resistência ideológica. Exige-se, dessa forma, que o analista faça uma interpretação que vá além da superfície textual, de modo a reconhecer as múltiplas vozes presentes no discurso, tornando-se basililar compreender a relação entre os interlocutores e

as condições de produção envolvidas.

Ao considerar as condições de produção da música *Os Escravos de Jó*, marcada pelo contexto autoritário da Ditadura Militar Brasileira, compreende-se que os efeitos de ironia não se apresentam como traço evidente ou intencional, mas como resultado de um jogo discursivo atravessado por contradições ideológicas. Assim, a ironia passa a agir como efeito de sentido produzido na relação entre o discurso oficial, que sustenta a ideia de progresso e bem-estar, e os dizeres que, ao retomá-lo de forma deslocada, expõem seu caráter falacioso. É a partir desse enquadramento teórico-discursivo que se torna possível analisar a sequência discursiva a seguir, atentando para as marcas linguísticas e discursivas que materializam tal tensão.

SD 1. Dizem que estarr bom / Difícil ver um troço piorr / Mas dizem nós estarr na melhor / Saio do trabalho – ei / Volto para cas – ei / Não lembro de canseira maior / Em tudo é o mesmo suor (Fragmentos da música *Os Escravos de Jó*, recuperados do Arquivo Nacional, 1973).

A crítica se acentua ainda nos primeiros versos da música: “*Dizem que estarr bom / Difícil ver um troço piorr / Mas dizem nós estarr na melhor*”. As alterações gráficas em “estarr” e “piorr” funcionam como marcas discursivas que produzem um efeito de ironia, ao deslocar o dizer do discurso oficial que sustenta a ideia de progresso e bem-estar, de modo a ridicularizar o conformismo e a tentativa de mascarar a realidade por parte do regime militar. Tal funcionamento discursivo expõe a contradição entre o já-dito institucionalizado e a experiência material dos sujeitos, produzindo um efeito de desestabilização dos sentidos naturalizados.

Na SD1, o fragmento da letra faz emergir, pela materialidade do dizer, a rotina de trabalho exaustiva e insalubre dos trabalhadores, cujos sentidos se constroem em confronto com a memória discursiva da propaganda ufanista,

demonstrando o caráter alienante dessa repetição cotidiana e desgastante sem acesso aos frutos do próprio trabalho. Tal denúncia é a única parte de *Os Escravos de Jó* que foi cantada por Milton na gravação do álbum, em que se repetem, com a participação da voz potente de Clementina de Jesus, inúmeras vezes os versos: “*Saio do trabalho – ei / Volto para cas – ei / Não lembro de canseira maior / Em tudo é o mesmo suor*”. O restante da música foi preenchido com vocalizes, gritos e instrumentalização, em que se percebe a influência da cultura africana.

Ainda além, parte da letra já havia sido gravada no álbum “Milton”, de 1970, três anos antes de *Milagre dos Peixes*. Intitulada *O Homem da Sucursal*, repete-se os versos “*Saio do trabalho, ei / Volto para casa, ei*”. Na gravação em questão, a letra segue com os versos “*Queria ver um filme de amor / E se eu morrer, véu / E se eu viver, réu / Me lembro de um tempo melhor*”. Já no álbum “Elis”, de Elis Regina, gravado em 1977, a primeira faixa, intitulada *Caxangá*, conta com um dueto entre a compositora e Milton, que é creditado à composição, esta que segue o mesmo ritmo e combinação de acordes de *Os Escravos de Jó*, com adições de arranjos instrumentais.

A letra de *Caxangá* difere de *Os Escravos de Jó*, com exceção dos últimos versos, que, assim como em *O Homem da Sucursal*, repete-se “*Saio do trabalho, ê / Volto para casa, ê / Não lembro de canseira maior / Em tudo é o mesmo suor*”. O restante da música de Elis segue a mesma fórmula, constituindo-se como um símbolo de resistência ao regime militar, especialmente nos versos “*Luto para viver / Vivo para morrer / Enquanto minha morte não vem / Eu vivo de brigar contra o rei*”. O curioso é que, apesar da crítica política, tanto em *O Homem da Sucursal*, quanto em *Caxangá*, as canções não foram censuradas, e passaram ilesas pela análise do SNI e da DCDP.

O título da música, *Escravos de Jó*, segundo o livro *Memória das palavras afrobrasileiras*

(2024), publicado pelo Governo Federal em parceria com a Fundação Cultural Palmares e a Universidade Federal do Paraná (UFPR), retoma a versão colonizadora de “Guerreiros Nagô”. Esta última era cantada por africanos escravizados, após um longo e insalubre dia de labuta, e servia como estratégia de fuga. Enquanto os escravos cantavam e dançavam a música, alguns eram escolhidos para fugirem para os quilombos, correndo em zigue-zague para despistar e confundir os capitães do mato durante as fugas, esses que eram responsáveis por capturar escravos fugitivos no Brasil colonial e monárquico.

Tais questões históricas agregam valores ao contexto da gravação do álbum, em que os músicos, por meio da resistência, criaram efeitos de sentidos que contrastam com a formação discursiva da censura e do silenciamento. O mesmo pode ser discorrido acerca da memória discursiva da música africana na música, em que, aliada aos temas elucidados, pode tecer uma crítica ao aproximar a jornada de trabalho e as péssimas condições dos trabalhadores do regime militar ao trabalho escravo colonial.

SD 2. Quem falar primeiro, quem falar primeiro / Vai ser aquele que comeu / Ó bela Rapunzel / Seu jovem menestrel / Bomba cai do céu (Fragmentos da música *Os Escravos de Jó*, recuperados do Arquivo Nacional, 1973).

Na SD 2, observa-se o funcionamento discursivo do controle autoritário e do medo característicos do regime nos versos: “*Quem falar primeiro, quem falar primeiro / Vai ser aquele que comeu*”. Tais versos produzem efeitos de sentidos que remetem à censura e à política de silenciamento da Ditadura Militar, na medida em que instauram a ameaça como condição do dizer. Adicionalmente, Milton retoma figuras do imaginário da literatura fantástica, como Rapunzel e o menestrel, inscrevendo-os em um jogo interdiscursivo que convoca sentidos

associados à busca por liberdade de expressão artística, os quais entram em confronto com as condições repressivas de produção, que amordaçam “quem falar primeiro”. A bomba, por sua vez, funciona como materialização simbólica da violência do regime e de seus efeitos de autoritarismo sobre a sociedade, fazendo emergir sentidos de destruição e coerção.

A partir dessa análise, compreende-se que o processo discursivo é atravessado por contradições, sendo nelas que se abrem brechas para a produção de sentidos outros. Mesmo sob a égide opressora e ininterruptamente angustiante da censura, o discurso de Milton Nascimento faz emergir formas de resistência no discurso, ao deslocar sentidos e subverter o silêncio imposto. É no jogo entre o dizer e o calar que se constituem os efeitos de sentidos da canção, que, ao mobilizar uma memória discursiva marcada pela escravidão e pela opressão, produz ecos interdiscursivos de denúncia e resistência.

## Considerações Finais

A partir das análises realizadas, foi possível observar que os efeitos de sentidos produzidos não se constituem de forma transparente ou imediata, mas emergem das marcas inscritas na materialidade discursiva da língua, em articulação com as condições de produção e com a materialidade histórica e social. Conforme postula Pêcheux, o sentido não é dado, mas produzido na relação entre língua, sujeito e história, o que permite compreender que o discurso musical analisado se inscreve em uma rede de já-ditos e de memórias discursivas que atravessam e determinam suas possibilidades de significação. Nessa perspectiva, os sentidos mobilizados pela obra de Milton Nascimento revelam a inscrição do discurso artístico nas contradições e tensões do contexto político da Ditadura Militar brasileira.

A censura imposta ao álbum *Milagre dos Peixes* e, mais especificamente, à música *Os Escravos de Jó*, não operou apenas como uma interdição da palavra, que limitou a expressão artística de Milton, mas como um gesto discursivo que produziu deslocamentos e ressignificações. À luz das reflexões de Orlandi acerca do silêncio, compreende-se que a ausência da letra não configura um vazio de sentido, mas um funcionamento discursivo específico, no qual o não-dito passa a significar em relação ao dito possível e ao dito interdito. Nesse cenário, os improvisos vocais, os arranjos instrumentais e as experimentações sonoras intensificam a dimensão simbólica da obra, fazendo da sonoridade uma materialidade significativa capaz de instaurar sentidos de resistência frente à censura.

Casos como o de Milton representam, portanto, a potência da arte enquanto prática discursiva de resistência, capaz de confrontar regimes autoritários e ditatoriais marcados pela repressão, pela alienação e pela mutilação da liberdade de expressão da população. As manifestações culturais produzidas nesse contexto, de inúmeros artistas, não apenas denunciam os mecanismos de controle e silenciamento, mas também preservam uma memória discursiva de enfrentamento, funcionando como poderosas formas de conscientização social e inspiração em tempos sombrios, entenebrecidos pela névoa sepulcral da censura.

Ao retomar essas produções artísticas sob a perspectiva da Análise de Discurso, reafirma-se a centralidade da arte como espaço privilegiado de denúncia e de produção de sentidos críticos. Desse modo, a música, enquanto discurso, revela-se fundamental na construção de práticas simbólicas que contribuem para a defesa de valores democráticos e para o fortalecimento do pensamento crítico, sobretudo em contextos marcados pela violência institucional e pela

tentativa sistemática de apagamento das vozes consideradas dissidentes.

## Referências Bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL. Fundo documental do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP): série letras musicais. Rio de Janeiro, 2 abr. 1973. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>.

BORGES, Márcio. Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial, 2019.

BRANDÃO, Ana Paula (org.). Memória das palavras afro-brasileiras. Fundação Roberto Marinho, 2024. Disponível em: <https://midia.frm.org.br/drupal/public/media/documento/2024-12/Memória%20das%20palavras%20afro-brasileiras%20-%20Livro.pdf>.

COURTINE, Jean-Jacques. Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EDUFSCar, 2009.

FAUSTO, Boris. História do Brasil. 14. ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

NASCIMENTO, Milton. Milagre dos peixes. São Paulo: EMI Odeon, 1973. 1 disco (LP).

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Análise do discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. As formas de silêncio: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. Análise de discurso: Michel Pêcheux – textos selecionados. 2. ed. Organização de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2011.

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

**Submissão: fevereiro de 2026**

**Aceite: abril de 2026**