

O DISCURSO DO PUNK ROCK NAS TRAMAS DA HISTÓRIA

FELIPE SOUZA FERRAZ*

INTRODUÇÃO

O regime militar foi um período na história do Brasil marcado por contradições, abusos e interdições. Carregando as três características, vamos destacar que a censura trouxe consigo fortes efeitos de contradição. Pois, na medida em que tentou cercear a voz dos artistas, o jogo da língua na relação com as condições de produção permitiu as práticas de resistência. Diante das relações de força que estavam postas no período, tivemos uma eclosão dessas práticas, que deixaram um importante legado para a história brasileira.

De acordo com Napolitano (2014), a legislação básica da censura foi a Lei nº 20.493, de 1946, complementada pela Lei nº 5.526, de 1968, e pelo Decreto nº 1077, de 1970. Ou seja, legalmente, ela não chegou a ser formulada pela ditadura. Ainda conforme o autor, o momento repressivo de 1979 a 1985 tinha como ponto central o controle dos caminhos da ordem política e da moral, fazendo com que a prática censória se debruçasse sobre a “moral e os bons costumes”. Artistas ligados ao Rock como Raul Seixas (Rock das Aranhas, Sociedade Alternativa, Carimbador Maluco) e Rita Lee (o caso do LP “Fruto Proibido”, que foi recolhido das lojas por causa de sua capa), também passaram pelo pente fino da censura, transitando entre as causas morais e políticas nos argumentos dos censores (CAROCHA, 2007).

Partindo desses elementos, propomos uma análise de como se constituiu o discurso do Punk Rock brasileiro sobre a censura durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, abordando as peculiaridades de se produzir críticas ao regime autoritário já em seu período derradeiro. Para tal objetivo trazemos duas bandas.

A Plebe Rude nasce em Brasília na década de 1980, lançando seu primeiro álbum “O Concreto Já Rachou” em 1985. Em seu período de produção se associa ao Punk Rock, Pós-punk, bem como ao Rock Nacional (ou BRock), e as canções que tomamos como objeto de análise fazem parte do álbum “Nunca Fomos tão Brasileiros” de 1987.

* Mestrando do programa de Pós-Graduação em Linguística – UNEMAT/Bolsista Capes.

Em relação à banda paulista Inocentes (que traz em sua sonoridade um Punk Rock mais “puro” do que a Plebe Rude), o disco *Adeus Carne*, de 1987, representa um trajeto de maior

elaboração musical (em relação aos projetos anteriores: *Miséria e fome* (1983) e *Pânico em SP* (1986)) e com o caráter contestatário mais acentuado, que inclusive traz uma versão Punk para a canção “Pesadelo”, de Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós, gravada pelo MPB-4 na década de 1970, que se tornou clássico entre as canções de protesto durante o regime militar.

Tomamos, então, como material as canções *Nada e Censura* (1987) da Plebe Rude e *Não é Permitido* (1987) da banda Inocentes.

UM MÉTODO: A ANÁLISE DE DISCURSO

Nos inscrevemos a partir da Análise de Discurso de linha materialista, ancorada nos estudos de Michel Pêcheux. Esse campo de conhecimento considera o discurso enquanto efeito de sentidos entre locutores e compreende a língua em relação com a exterioridade (Orlandi, 1999). A língua não é vista de forma fechada em si mesma, pois seus sentidos dependem das relações com a história, sendo que todo dizer se filia a uma memória discursiva que pressupõe um já-dito que serve de sustentação para o dizer. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, sendo que no efeito da interpretação o sentido aparece como único. Assim, “o analista, que tem como objetivo compreender o dizer [...], sabe que o sentido pode ser outro, ou é como é por certas determinações históricas que é preciso conhecer” (ORLANDI, 2012, p. 150).

Para operarmos com esse aparente “anacronismo” (falar sobre a censura em uma conjuntura histórica que não há mais censura) é importante trazermos o conceito de *memória discursiva* para nos auxiliar na compreensão de como determinados enunciados em suas respectivas condições de produção específicas dizem sobre o passado e ao mesmo tempo fazendo com que esse passado signifique no presente.

Mariani (1996, p. 39) demonstra uma forma de definição da noção de memória discursiva como a “reatualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente, sob diferentes modos de textualização”. Em nosso caso, são diferentes formas de textualizar as práticas da censura, todas em uma conjuntura bem delimitada, conforme veremos.

Segundo Orlandi (1999), a memória é tratada como interdiscurso na medida em que é pensada em relação ao discurso. Neste sentido, o interdiscurso:

(...) é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (IDEM, p. 31).

Logo, a memória discursiva interfere na produção de sentidos de um determinado discurso historicamente situado, deslocando e movendo as possibilidades de interpretação. Além disso, a “reatualização” das práticas da censura em outras formas de textualização, mesmo que se aproximando das antigas (quando os artistas não dizem diretamente sobre a censura para se referir a ela), se dão possivelmente por marcas que se inscrevem no âmbito de determinados acontecimentos em condições de produção específicas, como veremos logo adiante, por exemplo, o caso da interdição no show da Plebe Rude, em 1982. São marcas do passado, mas que significam no contemporâneo, e reclamam por sentidos que precisam ser textualizados.

Outra noção importante para nossa discussão é a de formação discursiva (FD). Termo oriundo de Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* e deslocado para o campo da Análise do Discurso a partir de Michel Pêcheux, Jean Jacques Courtine, e outros autores, a noção de formação discursiva é um conceito basilar para a AD. Pêcheux (2014) a define como aquilo que, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito. Isso significa que as palavras, expressões, proposições recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas. Neste sentido, o autor que se uma mesma palavra, expressão ou proposição podem receber sentidos diferentes conforme se refiram a esta ou aquela formação discursiva, é porque estes elementos linguísticos não têm *um* sentido que lhes sejam próprios, ligados à sua literalidade. “Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva” (IDEM, p. 147, 148). O autor continua dizendo que:

(...) se se admite que as *mesmas* palavras, expressões e proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a outra, é necessário também admitir que palavras, expressões ou proposições *literalmente diferentes* podem, no interior de uma formação discursiva dada, ter o mesmo sentido (IDEM, p. 148).

Courtine, por sua vez, amplia analiticamente essa noção, dizendo que as formações discursivas também se relacionam pela contradição, por meio de confrontos de sentidos e por alianças (identificação). Para o autor o encerramento de uma FD é fundamentalmente instável, “ele não consiste em um limite traçado separando de uma vez por todas um interior e um exterior de seu saber, mas se inscreve entre diversas FD como *uma fronteira que se desloca* em

função das questões da luta ideológica” (COURTINE, 2016, p. 19). Desta maneira, uma FD passa a ser vista como unidade dividida, uma heterogeneidade em relação a si mesma.

CENSURA, POSIÇÕES POLÍTICAS E DISCURSIVIDADE

Em relação à ditadura militar, vale lembrar que um dos fatores que estavam intimamente vinculados a este período é a questão da censura. Neste sentido, Orlandi (2007) faz uma releitura de certas posições sobre esta prática. Segundo a autora, aquilo que não foi dito durante a censura de uma forma ou de outra significou, sendo que os sentidos proibidos não desapareceram no decorrer dos anos. Além disso, a censura atua sobre o que supostamente o sujeito sabe, e o que ela procura impedir é que “haja elaboração histórica dos sentidos” (IDEM, p. 129), ou seja, na perspectiva discursiva a censura empreende um jogo sobre o movimento e a circulação dos sentidos.

No trabalho de Carocha (2007 p. 42), a autora faz um estudo sobre o funcionamento da censura no período militar. O que nos chamou a atenção foi a seguinte afirmação: “A censura de diversões públicas foi um dos componentes do aparelho repressivo utilizado pela ditadura militar [...]”. O que nos instigou a sugerir que talvez seja interessante pensarmos a censura, no caso específico das condições de produção da ditadura militar, que ela pode ser uma prática de interdição no âmbito ideológico, mas os seus desdobramentos podem levar a uma prática repressiva (prisão, exílio), por isso talvez não de para pensar a censura por si só, mas como uma prática interligada a outros fatores, outros desdobramentos. Por isso podemos dizer que a censura se dá enquanto um aparelho ideológico-repressivo, que, na questão aqui levantada, se mostra na materialidade da linguagem musical.

Apesar da Divisão de Censura de Diversões Públicas ter existido até 1988, seu funcionamento perdeu força após 1985 (CAROCHA, 2007, p. 100). É importante destacarmos de antemão que nas músicas *Não é permitido* (Inocentes), *Censura* e *Nada* (Plebe Rude) notamos efeitos de sentidos relacionados à censura mesmo após 1985, o que nos faz pensar as

marcas deixadas por esta prática para os compositores¹. A respeito da possibilidade de existência da censura fora de um regime ditatorial, Orlandi (2007, p, 105) destaca:

(...) mesmo não estando sob uma ditadura, há interdições no discurso político. São censuras no sentido que a defino. Atualmente, estaria fora do discurso (isto é, censurada) a possibilidade de alguém que se diga “comunista”, ou de “esquerda”. Consequentemente, para não ser significado onde não pretende, o sujeito não se dirá “comunista” ou de “esquerda”. Não há lugar para manter esse discurso. Logo, não se trata de autocensura, mas de censura (eficaz, no caso)².

Por isso, acreditamos ser importante discutirmos como se deu o discurso sobre a interdição após o fim do regime militar, pois os sentidos e os restolhos da repressão funcionam e significam inclusive até os dias atuais.

Após essas considerações de caráter mais teórico, partimos então para as análises.

Vejamos as sequências discursivas de nosso material, especialmente, neste momento, em relação a posição política dita de esquerda. Na canção *Nada* há as seguintes sequências discursivas: *Não estou tentando ser irônico, não estou tentando ser cínico. Mas há vermelhos que viram tão pretos, há direitos que viram esquerdos*. Além da posição de esquerda, é evocada aí a cor vermelha (memória ligada ao comunismo e posições progressistas e revolucionárias) e preta (fascismo, conservadorismo, direita) (ORLANDI, 1999, p. 29), juntamente com uma troca, uma inversão de lugares, de posições-sujeito. Especificamente no modo como se apresentam os elementos linguísticos, há um deslocamento em relação à concordância (se pensada pelo viés gramatical), em que a palavra “esquerdos” aparece flexionada no plural. Ao formular “Mas há vermelhos que viram tão pretos, há direitos que viram esquerdos”, podemos observar, ainda, um deslocamento em relação a categoria da palavra “esquerdos” que é comumente designada como adjetivo, e que passa a significar como substantivo na relação com a palavra “direitos”. Essa nominalização materializada como “esquerdos” se instaura numa relação muito específica do modo como é trazida a palavra “direitos”, visto que se trata de direitos no sentido jurídico, portanto um substantivo.

¹ É sempre bom lembrar o acontecimento de 1982 em Patos de Minas (MG), onde os integrantes da Plebe Rude foram presos em um show por causa da canção “Vote em Branco”, que só foi ser lançada no álbum “R ao Contrário”, de 2006.

² É importante ressaltar que hoje em dia, por conta das condições de produção diferentes da época em que Orlandi pensou a censura, essas questões já não se dão dessa forma, uma vez que vários movimentos sociais se autodesignam de esquerda.

As sequências: *Muitas coisas poderia fazer e muitas coisas eu poderia dizer* atualizam uma memória da interdição, da proibição, a partir do verbo “poderia”, que, marcado pelo futuro do pretérito, produz um efeito condicional, uma hipótese, aquilo que poderia ter sido, mas por algumas condições de produção não foi ou não é, ainda mais se ligarmos com outras sequências da mesma canção, como por exemplo: *Mas atrás dessas letras não há sentido algum, entre essas linhas não há mensagem nenhuma*. Estas nos remetem às canções de protesto da MPB (Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, etc), que praticavam a resistência “dizendo o ‘mesmo’ (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente ‘outra’ coisa (o que é proibido)” (ORLANDI, 2007, p. 108). Numa espécie de funcionamento de justificativa prévia, o sujeito-compositor, dizendo de forma parafrástica³, diz: *não há nenhum conteúdo político nessa letra* ou *não quero dizer nada de mais nessa letra*, se esquivando, por antecipação em relação aos sentidos que poderiam ser produzidos, previamente da censura. Ou seja, além da memória do discurso político ligada a posições determinadas, há também o funcionamento da memória da interdição, do silêncio local, como destaca Orlandi (2007).

Desta forma, a modalidade da negação externa, discutida por Indursky (2013, p. 264), permite uma melhor compreensão do que estamos designando como circularidade dos sentidos. A autora discute três formas de negação: a negação externa, que incide sobre o que não pode ser dito no interior da formação discursiva que afeta o sujeito de discurso; a negação interna, que manifesta sobre o que pode, mas não convém ser dito neste domínio de saber; e a negação mista, que traz as duas modalidades em uma única operação de negação. A negação externa é a que nos interessa neste momento.

Se partirmos do que foi dito acima, da presença de uma memória que se atualiza em relação ao período da frequente censura feita aos artistas durante a ditadura, acrescentando a algumas pistas em enunciados da canção⁴, temos um funcionamento discursivo em que o sujeito do discurso se encontra numa formação discursiva (FD) antagônica em relação a formação discursiva censora. Desta forma, assim como a constatação de Indursky na ocorrência do duplo

³ “Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado” (ORLANDI, 1999, p. 36)

⁴ “Muitas coisas poderia fazer. Muitas coisas eu poderia dizer” [...] “Há pessoas tentando dizer o que eu devo fazer”... “Nada. Dizer nada. Falar nada. Pensar nada”.

marcador *não... mas* “introduzindo o efeito de sujeito universal dividido entre duas posições de sujeito antagônicas” (2013, p. 273), em nosso material essa ocorrência incide na sequência discursiva: *Não estou tentando ser irônico, não estou tentando ser cínico. Mas atrás dessa letra não há sentido algum, entre essas linhas não há mensagem nenhuma.* A diferença, em nosso caso, reside no fato de que a marca de negação não desqualifica diretamente a FD antagônica, como nas análises de Indursky (Idem, p. 279), aqui ocorre um efeito de interrogatório, uma resposta de um sujeito, afetado por uma FD artística engajada, a outra FD censora, antagônica. A desqualificação no caso da análise que estamos propondo, talvez ocorra através de um jogo com o pré-construído que sustenta os motivos para a censura das músicas, sendo que os desdobramentos do impedimento poderiam ir desde o não lançamento dos discos até a prisão, nessas condições que os artistas driblavam a censura dizendo o que seria permitido para dizer outra coisa. Por outro lado, na mesma composição ocorre também outro processo característico da negação externa, em que ela “atua sobre o interdiscurso e o enunciado dividido representa, em seu interior, diferentes posições de sujeito afetadas por FD antagônicas” (INDURSKY, 2013, p. 288).

Retomemos, então, a sequência discursiva: *não estou tentando ser irônico, não estou tentando ser cínico, mas há vermelhos que viram tão pretos, há esquerdos que viram direitos.* Aqui o sujeito dividido produz efeitos de sentido a partir da FD do político, na medida em que “denuncia” contradições entre posições antagônicas, materializadas pelos itens lexicais *esquerdo/direito* (posição política de esquerda e de direita) e *vermelho (comunismo)/preto* (fascismo), os quais funcionam a partir de elementos do interdiscurso numa memória discursiva que envolve as representações políticas das definições (esquerda e direita) e das cores (vermelho estando tradicionalmente vinculado a práticas comunistas ou de esquerda, e o preto ligado ao Fascismo, desde os “Camisas Negras”, de Mussolini). Ainda é importante mencionar que ao negar a posição de ironia e cinismo, reafirma-se essa posição, ou seja, esse movimento mostra que negar o não dizer é também dizer. É também se posicionar na relação com a produção de sentidos dessa formulação.

Na mesma composição, portanto, a posição do sujeito se constitui na relação com uma FD que apresenta fronteiras instáveis. Ao mesmo tempo em que algumas sequências da canção expõem as marcas da censura da ditadura militar (regime de direita), se produz uma posição de

aparente “neutralidade” ou de afastamento em relação às contradições políticas entre esquerda e direita. Essas considerações nos ajudam a compreender como se constitui a heterogeneidade necessária do discurso. Pois, assim como destaca Indursky (Idem, p.289):

Tudo isso autoriza a afirmar que um mesmo enunciado pode produzir diferentes efeitos de sentido, decorrentes das diferentes posições de sujeito nele inscritas, sejam elas de uma mesma FD ou de FD diferentes, funcionando tais diferenças como um sintoma da heterogeneidade constitutiva do discurso.

Na canção *Não é permitido* da banda Inocentes, por sua vez, a negação não se desdobra sobre uma posição sujeito antagônica, mas funciona como um gesto que dá visibilidade à proibição, marcadamente autoritária. Esta canção se desenvolve na forma falada-declamada como palavra de ordem, com o tom de voz incisivo, autoritário (mas que se sustenta em um efeito de ironia) sendo cantada apenas no refrão, enquanto a parte instrumental mantém seu andamento estabilizado e regular do início ao fim. Com essas características, ela produz um efeito discursivo de pronunciamento de chefe de Estado ou liderança política em um regime com limitações de liberdades civis. O momento em que o *outro* aparece nesse discurso é indicado pela palavra/interpelação *você*⁵. A forma autoritária em que é constituída toda a canção coloca o sujeito do discurso em uma relação de identificação com a formação discursiva do Estado, estabelecendo regras e limites no dizer e nas condutas morais do seu interlocutor. São pertinentes aqui as informações trazidas por Carocha (2007), demonstrando que a censura às diversões públicas balançava entre os limites do caráter político e moral, sendo que no primeiro aspecto a interdição era mais sigilosa e não assumida, gerando até um certo desconforto por parte dos censores. Já em relação à salvaguarda dos costumes da família brasileira, a intervenção era feita mais abertamente.

(...) Embora existisse um mal-estar da parte da DCDP [Divisão de Censura de Diversões Públicas] em afirmar categoricamente que realizava uma censura política, em seus pareceres os censores não se sentiam incomodados em dizer que determinada música “fere as normas do regime vigente” ou identificar “mensagem de teor subversivo” (CAROCHA, 2007, p. 57).

Tomemos, então, a sequência discursiva: *Todo cidadão que por direito queira integrar a instituição tem o dever de obedecer fielmente às normas aqui estabelecidas. Que tem a finalidade de preservar a paz e a ordem institucional.* Nessa posição sujeito podemos

⁵ “Estes são os princípios básicos para *você* integrar a instituição. O restante *você* aprenderá quando se integrar totalmente à instituição”.

compreender uma posição de identificação com a formação discursiva do Estado, reiterando a obediência às normas que é própria à posição sujeito de direito, e entre essas normas, pela referência que trazemos acima, estão o não dizer contra o regime estabelecido, inclusive em canções. Com isso, fica então algumas questões em aberto: Por que a banda fala do lugar do Estado? Por que compor uma música dando visibilidade ao discurso do Estado, reafirmando-o? Que efeitos de sentido são produzidos a partir deste dizer? E, finalmente, de que forma essa posição se coloca, ou não, como uma canção de protesto? Acreditamos que a resposta seja a ironia. Pois, ela aparece na formulação da letra que diz de modo autoritário, mas ao mesmo tempo isso ocorre em forma de crítica, de protesto contra determinadas práticas políticas.

Nessa canção, as referências à ditadura são mais diretas. Nela temos referências semelhantes à da canção anterior, além de outras que até mesmo escapam do campo político. Seguem as sequências discursivas iniciais da canção: *Todo cidadão que por direito queira integrar a instituição, tem o dever de obedecer fielmente às normas aqui estabelecidas. Que tem a finalidade de preservar a paz e a ordem institucional. Por isso não é permitido: não é permitido dobrar a esquerda.* O interessante neste caso é que se o último enunciado (*não é permitido dobrar a esquerda*) estivesse formulado em outro verso da canção, talvez o sentido político de “esquerda” não ficaria tão bem posicionado, pois ele vem logo em sequência de um discurso marcadamente político e jurídico, que utiliza palavras como: direito, instituição, normas, paz e ordem institucional. Portanto, a sequência discursiva *não é permitido dobrar a esquerda*, estando no encadeamento com os elementos discursivos jurídico-político que elencamos, faz funcionar também uma memória dos conflitos políticos (e discursivos) do regime militar, onde os membros de organizações de esquerda eram tidos como inimigos internos ou subversivos, então seria proibido dobrar a esquerda, se posicionar enquanto um sujeito político de esquerda. Ainda neste caso, a palavra *dobrar* produz diferentes sentidos, uma vez que “dobrar a esquerda” faz parte do discurso da legislação de trânsito e põe em destaque o direito de ir e vir, mas nas condições de produção específicas da canção em análise, *dobrar* também significa se posicionar politicamente, funcionando então uma relação contraditória entre a liberdade de ir e vir, com a proibição em se posicionar como um sujeito de esquerda. A referência a práticas e condutas morais como *pensar em sexo, fumar maconha* mobiliza sentidos

da censura voltada à “moral e aos bons costumes”, prática que era vangloriada pela Divisão de Censura, ao contrário da censura política.

A CANÇÃO DE PROTESTO E O PUNK ROCK

Tradicionalmente, as discussões em torno do termo “canção de protesto” (ou música de protesto, canção engajada, etc.) estiveram vinculadas às composições da MPB dos anos 1960/70, daí um problema inicial em deslocar esse tema para o Punk Rock brasileiro dos anos 1980. De antemão é essencial, então, fazer um rápido exercício de separação das condições de produção de cada gênero musical e suas peculiaridades.

A forte influência do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à UNE, e a própria conjuntura política marcaram uma das especificidades da MPB⁶. O manifesto do CPC se tornou o discurso oficial de um projeto nacional e popular na cultura, inclinado para a ótica marxista, na defesa de uma “arte revolucionária destinada à conscientização política das massas” (CONTIER, 1998). Esse alinhamento ideológico marcou o engajamento de alguns artistas, bem como suas letras, em que cantavam *o dia que virá*, tema que se tornou uma característica das chamadas “músicas de protesto” daquele período (TINHORÃO, 1998)⁷, apresentando tanto uma perspectiva de revolução social, ou de superação do regime militar. Sendo assim, o apego ao nacional e popular, juntamente com uma perspectiva política de esquerda, somando com a repressão e a censura prévia, após 1968, fizeram da MPB um instrumento de luta política característico de seu tempo e de suas condições de produção com letras que, ora apresentavam denúncias sociais mais abertas (antes da censura instituída), ora precisavam margear e driblar a censura para poder divulgar sua produção.

Já em relação ao Punk é preciso distinguir antes de mais nada as regiões de sua emergência dentro do país. Sendo os dois principais polos exportadores do gênero, e origem

⁶ Para uma melhor definição deste termo trazemos a contribuição teórica de Marcos Napolitano (2010, p. 5,6): “Por volta de 1965 houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959”.

⁷ “Assim, e para atender a uma certa necessidade de grandiloquência, uma vez que esse tipo de canção exigia um tom épico, os compositores letristas de músicas de protesto, todos formados na época de vigência da bossa nova intimista (Edu Lobo, Vandrê, Gilberto Gil, Capinam, Ruy Guerra, Torquato Neto, entre outros), rompem afinal com o estilo individualista e americanizado, e passam a cantar as belezas do futuro com dezenas de versos dedicados ao dia que virá” (TINHORÃO, 1998, p. 317).

das bandas em análise nesse trabalho, São Paulo e Brasília foram o chão que sustentou uma parcela importante do Punk brasileiro⁸. No primeiro caso, essa militância artística nasce nas periferias, com poucos recursos técnicos, de forma que “a história do rock brasileiro começasse a ser escrita de baixo para cima, com letras rudes, acordes imperfeitos e palavras rabiscadas no calor do momento” (ESSINGER, 1999, p. 95). Ou seja, a formação e a linguagem musical e política era totalmente distinta, efeito que se desdobra, conseqüentemente, na produção das canções. Os artistas de Brasília vinham de um berço social mais privilegiado, mas mantendo o mesmo padrão de limitação de recursos das bandas de São Paulo.

Pretendemos aqui estender a noção de canção de protesto para a década de 1980, guardando, como já dissemos, as peculiaridades das condições de produção. Por isso que é importante salientar que assim como as condições de produção eram outras, os problemas a serem cantados também eram distintos. O sujeito engajado se deparava com “questões gerais que afligiam o universo, o ecológico, o sofrimento, a solidão, a tristeza [...] afinal mudanças esperadas não aconteceram, aquilo que foi plantado nos anos 60 não foi colhido nos anos 80 [...] Era a era de um discurso mais globalizante” (OSTERNO, 2009, p. 38). Por isso a noção de canção de protesto ser expandida para dar conta dessa nova conjuntura estético-política.

Orlandi (2007) aponta para o fato de que no interior de um governo ditatorial o compositor exerce a resistência dizendo o “mesmo”, que é permitido, para dizer “outra” coisa, o proibido. Em nosso caso, temos três situações discursivas distintas. Tomamos como exemplo inicial a canção *Censura* da Plebe Rude⁹. Importante levar em consideração o fato de seu lançamento ter sido dois anos após o fim da ditadura, por isso nos sustentamos nas considerações de Orlandi (Idem, p. 105) de que a censura não necessariamente é exercida somente em um regime ditatorial, pois em nosso caso o sujeito compositor diz “outra” coisa, o que seria proibido, para continuar no mesmo sítio de significância, afirmando o que seria proibido, o que produz um efeito de crítica. Estabelecendo um paralelo com as outras duas canções, que de certa forma caminham na trilha paradoxal de dizer a partir do outro (como no

⁸É importante ressaltar que Rio de Janeiro e Porto Alegre nesse período também foram palco de surgimento de importantes bandas Punk, o que não apaga a contribuição de bandas de outros estados. Mas este caso foge das nossas possibilidades de análise.

⁹ De acordo com Essinger (1999, p. 151) essa canção, feita em 1984, chegou a ser censurada. Porém o autor não especifica a ocasião, uma vez que ela foi lançada no álbum de 1987.

caso de *Não é permitido*) e de negar os sentidos de seu discurso (em *Nada*), aqui o dizer é direto. E diz sobre censura, em forma de crítica direta, sem censura, ou sem autocensura. Ao contrário do que ocorre nas outras canções, como podemos ver nessas sequências discursivas: *contra nossa arte está a censura; A censura, única entidade que ninguém censura; nada para ouvir, nada para ler [...] nada no cinema, nada na TV, nada para mim, nada pra você.*

Retomando a canção *Nada*, temos a pista de um efeito de sentido de canção de protesto a partir do conceito de negação externa de Indursky. Nesse sentido, a autora discute como o discurso-outro passa a fazer parte de um enunciado na qualidade de discurso transversal. “Ou seja, a internalização transversal desse discurso externo possibilita ao sujeito [...] com ele [o discurso-outro] estabelecer uma relação de confronto e de refutação” (INDURSKY, 2013, P. 270). Pensamos que seja esse o funcionamento presente na canção *Nada*.

Em *Nada* temos marcas de negação explícitas como: *Não estou tentando ser irônico não estou tentando ser cínico, mas atrás dessas letras não há sentido algum, entre essas linhas não há mensagem nenhuma [...] Há pessoas tentando dizer o que eu devo fazer.* Aqui fica estabelecida uma relação de confronto e refutação com uma formação discursiva antagônica, no caso ligada ao regime militar, na medida em que há um efeito de denúncia no último enunciado da sequência discursiva, e o fato de que a rede de formulações em *Nada* se inscreve numa memória que atualiza o período militar brasileiro. Por isso que, tomando o discurso da canção, temos um efeito de interrogatório ao mesmo tempo em que funciona um efeito de denúncia das condições políticas desse interrogatório (indo além da própria censura, como no enunciado: *Há pessoas tentando dizer o que eu devo fazer*). Isso nos mostra um efeito de protesto na canção, através da negação/denúncia do discurso (e de outras práticas) do outro. Esse funcionamento ocorre como um “confronto ideológico instaurado no interdiscurso e apenas refletido no intradiscurso pelo viés da negação que incide sobre o implícito do discurso do outro” (IDEM, p. 277).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esse trajeto analítico notamos as diferentes formas de dizer sobre a censura e sobre a ditadura militar partindo de um gênero musical comum. Tivemos a semelhança na referência às posições políticas de esquerda e de direita, ao mesmo tempo em que essas referências foram constituídas de formas distintas: no caso da Plebe Rude, em *Nada* o sujeito enunciador se coloca numa posição em que aponta/critica as inversões de valores entre esquerda e direita reciprocamente; e no caso dos Inocentes em *Não é permitido* o sujeito do discurso, tomando a palavra em um efeito de simulação de voz do Estado, aponta a proibição em “ser de esquerda”.

A forma da negação também foi outra marca interessante entre as duas canções. No caso de *Nada* tentamos aproximar os efeitos de sentido da composição à concepção de negação externa trazida por Freda Indursky. E em *Não é permitido*, a negação se coloca mais na linha de um efeito de negação autoritária, trazendo vestígios ligados à memória das exigências da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que tentavam prezar pela moral e os bons costumes, além do combate à subversão. Na canção esses vestígios aparecem em referências à práticas ligadas a conduta moral (fumar maconha, falar/pensar em sexo) e política e jurídica (“dobrar a esquerda”).

A canção *Censura* da Plebe Rude mostrou sua peculiaridade através de sua constituição discursiva que se dá de forma direta, uma crítica direta à censura. Pois, como já dissemos, o sujeito compositor diz “outra” coisa, o que seria proibido, para continuar no mesmo patamar dos sentidos, afirmando o que seria proibido, e com isso produz um efeito de crítica.

Sobre a forma do engajamento musical, da constituição dessas composições como canção de protesto, podemos concluir que notamos características de protesto nas canções da Plebe Rude *Censura*, pelos motivos que elencamos no parágrafo anterior, e em *Nada* pela forma de ocorrência da negação/denúncia do discurso (e de outras práticas) do outro.

Na canção *Não é permitido* também notamos uma forma de protesto. Através de uma posição de identificação com a formação discursiva do Estado, ocorre uma incorporação do discurso deste como efeito de denúncia das práticas autoritárias, como temos, por exemplo na sequência discursiva: *Não é permitido falar, muito menos falar a verdade, nem se calar quando não se tem nada a dizer*. Tudo isso, portanto, em nome da *paz e da ordem institucional*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Músicas:

Inocentes. **Não é permitido**. Acesso em <https://www.lettras.mus.br/inocentes/158426/> no dia 29/08/16.

Plebe Rude. **Censura**. Acesso em <https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/censura.html> no dia 29/08/16.

Plebe Rude. **Nada**. Acesso em <https://www.lettras.mus.br/plebe-rude/237878/> no dia 29/08/16.

Bibliografia:

CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a Ditadura Militar brasileira (1964 – 1985)**. Dissertação de Mestrado em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (os anos 60)** *In* Rev. Bras. Hist. Vol. 18 nº 35. São Paulo, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques. **Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso**. Tradução: Flavia Clemente de Souza (UFF); Márcio Lázaro Almeida da Silva (UFRJ) *In* Revista Policromias. Julho/2016. Ano I. p. 14 – 35.

ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Ed 34, 1999.

MARIANI, Bethania. **O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922 – 1989)**. Tese de Doutorado em Linguística. São Paulo, Unicamp, 1996.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e as outras vozes**. 2ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014 (Extraído da versão online - <http://lelivros.today/>).

_____. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)**. São Paulo, versão digital, 2010. Sendo a versão original publicada pela Editora Annablume, 2001.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

OSTERNO, Maria do Livramento Rios. **A canção engajada dos anos 80: o Rock não errou**. Dissertação de Mestrado em Linguística, UFC, Fortaleza, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. A montagem brasileira da Bossa Nova e o protesto musical universitário. *In História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 307 – 349.