

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA
MESTRADO EM LINGUÍSTICA

FELIPE SOUZA FERRAZ

ENTENDEU O QUE EU QUERO DIZER? O DISCURSO PUNK ROCK BRASILEIRO E A
TEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Cáceres – MT
2017

FELIPE SOUZA FERRAZ

ENTENDEU O QUE EU QUERO DIZER? O DISCURSO DO PUNK ROCK BRASILEIRO
E A TEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob a orientação da Profa. Dra. Sílvia Regina Nunes.

Cáceres – MT
2017

Ferraz, Felipe Souza

Entendeu o que eu quero dizer? O discurso do Punk Rock brasileiro e a textualização da história./Felipe Souza Ferraz. Cáceres/MT: UNEMAT, 2017.

114f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2017.

Orientadora: Sílvia Regina Nunes

1. Punk Rock brasileiro. 2. Análise de discurso. 3. Língua política. 4. Ironia – efeitos de.
I. Título.

CDU: 81'42

FELIPE SOUZA FERRAZ

ENTENDEU O QUE EU QUERO DIZER? O DISCURSO DO PUNK ROCK BRASILEIRO
E A TEXTUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Silvia Regina Nunes (Orientadora – PPGL/UNEMAT)

Prof^a Dr^a. Eliana de Almeida (Membro interno – PPGL/UNEMAT)

Prof^a Dr^a. Freda Indursky (Membro Externo – PPGL/UFRGS)

Prof. Dr. Patrick Seriot (Suplente – Universidade de Lausanne, Suíça)

APROVADA EM: 24/03/2017

Dedico este trabalho a minha mãe Edna e meu pai Edgar;

A minha família;

A minha companheira Julyene;

A minha orientadora Silvia.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, que sempre foi prestativa e carinhosa, além do apoio que me deu para que eu seguisse meus objetivos.

Agradeço a meu pai pelo apoio e compreensão na vida e na jornada acadêmica.

Agradeço à minha companheira Julyene, que acompanhou de perto esse percurso, estando sempre ao meu lado nas horas mais difíceis.

Agradeço à minha orientadora e professora Silvia Nunes, pela paciência que teve nesses dois anos, pela amizade, companheirismo e dedicação. E por ter contribuído para meu crescimento intelectual e acadêmico.

Às professoras Eliana de Almeida e Freda Indursky pela importante contribuição na qualificação.

A todos professores e professoras do Mestrado, que proporcionaram aulas agradáveis e produtivas, além de terem sido extremamente receptivos/as.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras. Como se fosse possível haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. Parece-mos começar do início... E na verdade foi pelo fim que começamos. (Jean-Paul Sartre. A Náusea).

RESUMO

O presente trabalho se inscreve no campo dos estudos discursivos de base materialista e se propõe compreender o modo como a história se textualiza no discurso do Punk Rock brasileiro produzindo efeitos de crítica, denúncia e protesto contra a Ditadura Civil-Militar (1964 – 1985). O *corpus* de análise é constituído pelas bandas Plebe Rude, Inocentes, Garotos Podres e 365, todas com formação no período derradeiro da ditadura e tem como material específico de análise as seguintes canções: *Nada, Censura, Proteção, Códigos, Até Quando Esperar, Mentiras Por Enquanto, A Ida e Exceção da Regra*, da Plebe Rude; *Não é Permitido e Pátria Amada*, dos Inocentes; *Anistia e Não Questiono*, dos Garotos Podres; *Anos 70 e 31 de março* da banda 365. Pretende-se, também, estabelecer uma relação entre os estudos históricos e a Análise de Discurso, através de um breve percurso teórico em alguns trabalhos de Michel Pêcheux e Michel Foucault, bem como pela contribuição de autores de ambas as áreas no sentido de sugerir diálogos e aproximações. O material de análise apresenta determinadas regularidades que indicam efeitos de ironia e denúncia nas letras das canções. Esses efeitos se formulam enquanto uma língua política no modo como diz sobre um período histórico específico, ou seja, a ditadura militar. O discurso do Punk Rock se constitui como uma forma de resistência no modo como as condições de produção o permeiam, contudo, atravessado pelas contradições próprias da relação entre a língua e a história.

PALAVRAS-CHAVE: Punk Rock; Discurso; Língua Política; Contradição; Ironia.

ABSTRACT

The present work includes itself in the discourse field studies of materialism basis and its purpose it's to understand the course of how the history textualizes itself in the Brazilian Punk Rock discourse thus producing effects of criticism, denunciation and protest against the Civil-Military Dictatorship (1964 – 1985). The analysis *corpus* is composed by the bands Plebe Rude, Inocentes, Garotos Podres and 365, all of them with formation in this ultimate period of dictatorship, and it has as specific material analysis the following songs: *Nada*, *Censura*, *Proteção*, *Códigos*, *Até Quando Esperar*, *Mentiras Por Enquanto*, *A Ida* and *Exceção da Regra*, from Plebe Rude; *Não é Permitido* and *Pátria Amada*, from Inocentes; *Anistia* and *Não Questione*, from *Garotos Podres*; *Anos 70* and *31 de Março* from the band 365. It's intended, also, to establish a relation between the historical studies and the Discourse Analysis, through a brief theoretical procedure in a few works by Michel Pêcheux and Michael Foucault, as well as the input by authors from both fields in a sense to suggest dialogues and approaches. The analysis material recognises certain regularities that indicate effects of irony and denunciation in the songs' lyrics. These effects formulate themselves as a political language in the way it says about a specific historical period, specially, the military dictatorship. The Punk Rock discourse consists itself as a resistance form in the way the condition of production permeate it, nevertheless, passing over contradictions proper of the relation between the language and the history.

KEYWORDS: Punk Rock; Discourse; Political Language, Contradiction, Irony.

SUMÁRIO

SITUANDO O <i>CORPUS</i>: OS PRINCÍPIOS TEÓRICOS E OS PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS -----	11
CAPÍTULO I	
1 O ROCK E O PUNK NO BRASIL: UM BREVE PERCURSO -----	21
CAPÍTULO II	
2 PERAMBULANDO ENTRE A HISTÓRIA E ANÁLISE DE DISCURSO -----	25
2.1 O movimento da História na canção “Exército de um homem só”: uma breve análise -----	
-----	38
CAPÍTULO III	
3 CENSURA, POSIÇÕES POLÍTICAS E O PUNK ROCK COMO CANÇÃO DE PROTESTO -----	44
3.1 A canção de protesto e o Punk Rock-----	53
3.2 Pátria e Estado autoritário-----	58
CAPÍTULO IV	
4 O DISCURSO RELIGIOSO, O POLÍTICO E A HISTÓRIA -----	79
CAPÍTULO V	
5 EXCEÇÃO DA REGRA: EFEITOS DE HOMOGENEIDADE LÓGICA E RESISTÊNCIA -----	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	110

SITUANDO O *CORPUS*: OS PRINCÍPIOS TEÓRICOS E OS PROCEDIMENTOS ANALÍTICOS

Inscrevemo-nos a partir da Análise de Discurso, linha materialista dos estudos da linguagem, ancorada nos estudos de Michel Pêcheux ([1975] 2014) e Eni Orlandi (1999). 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 outros dizeres da memória discursiva, pressupondo um já-dito, que serve de sustentação para o dizer. Conforme sustenta Pêcheux ([1975] 2014), a partir de Althusser (1996), 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).

Pensamos a linguagem a partir do que Pêcheux (2014) nos ensina sobre a metáfora, pois ao teorizar sobre o funcionamento do sentido, o referido autor diz que a metáfora é “a tomada de uma palavra por outra, ou seja, transferência, o modo como as palavras significam”. Estabelece, a partir dessa noção, “que não há sentido sem metáfora”, ou seja, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos) das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório (ORLANDI, 1999).

Dito isso, mobilizaremos noções que nos possibilitem, ou que nos deem condições para compreendermos o funcionamento da língua na sua relação com a história, a fim de discutirmos questões acerca do discurso político no Punk Rock Brasileiro. Desse modo, compreendemos a língua não apenas a partir de um funcionamento sincrônico em relação a si própria, mas na sua relação com a exterioridade. A Análise de Discurso, de cunho materialista, oferece-nos esse dispositivo teórico/analítico, considerando o efeito de capuz de língua autônoma, e demonstrando suas falhas, sua incompletude. O que nos leva ao exercício de explicitar alguns conceitos que ajudarão a conduzir nossas análises no decorrer deste trabalho. Começamos então pelo conceito de *memória discursiva*.

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, ao analisar o discurso no Punk

Rock brasileiro, compreendemos que há diferentes formas de textualizar as práticas da censura, todas em uma conjuntura bem delimitada, conforme mostraremos mais adiante.

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 materializado na língua, 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, no caso de uma interdição no show da Plebe Rude, em 1982. São narrativas que marcam o 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. 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, dentre outros autores. A noção de formação discursiva é um conceito basilar para a AD. Pêcheux ([1975] 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 vai dizer que se uma mesma palavra, expressão ou proposição podem receber sentidos diferentes, conforme se inscrevem 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 (2016), por sua vez, ressignifica 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 FDs 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.

Uma formação discursiva é determinante em relação aos sentidos filiados a uma posição-sujeito, que em nosso trabalho se dará em larga escala como “posição-sujeito compositor engajado”. Segundo Orlandi (1999, p. 49), “o modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui”. Quando a autora diz que os sujeitos são “intercambiáveis” é no sentido de que, o sujeito ocupa uma posição-sujeito determinada na medida em que inscreve suas palavras em uma formação discursiva de forma equivalente a outras falas que dizem da mesma posição.

É em Courtine novamente que buscamos outra noção que sustenta os procedimentos analíticos de nossa pesquisa: a de sequência discursiva. Uma sequência discursiva enquanto manifestação do interdiscurso, segundo o autor, deverá ser recrutada “como ponto de referência a partir do qual o conjunto de elementos do corpus receberá sua organização” (IDEM, p. 25). E na formação das *condições de produção da sequência discursiva da referência*, é importante também relacionar a sequência discursiva a um sujeito determinado, e mostrar como este sujeito é referenciável aos lugares dentro dos aparelhos ideológicos¹ de uma conjuntura histórica específica.

Fazer uma pesquisa em Análise do Discurso, tendo canções como material de análise, parte de um estranhamento pessoal em relação às questões políticas, ou seja, ao discutirmos o discurso da música sobre a política pensamos, também, o discurso político da música.

Para alcançar nossos propósitos, é necessário também fazermos um esforço de problematização em torno da categoria de “gênero musical”. Tomamos como sustentação as discussões de Trotta (2005), em que o autor traz uma abordagem sobre a hierarquização simbólica existente diante das categorias classificatórias da e sobre a música.

De acordo com Trotta (IDEM), as formas de classificação se materializam no universo musical em “gêneros”, que estabelece diferenças entre as diversas práticas musicais e se apoia,

¹ Conceito cunhado por Althusser (1996) que será trabalhado mais adiante.

entre outros critérios, no elemento rítmico, que se estabelece. Inclusive previamente em relação à letra (ao escutarmos a introdução de uma canção de “Rock”, mesmo antes de ouvir a letra já sabemos que não se trata de uma canção de “Bossa Nova”, por exemplo). E sua hierarquização (baseada em critérios como estruturas melódico-harmônicas mais elaboradas, com uma poética mais rica em elementos gramaticais, em oposição a letras diretas e melodias simples) se dá através de julgamentos e processos de valoração simbólica (TROTТА, 2005).

Seguindo este caminho, o autor afirma que as classificações musicais não dizem respeito somente aos sons, mas também às pessoas, que se entrelaçam na hierarquização das classificações. Sendo que as categorias de classificação “ao serem isoladas e nomeadas, formam um agrupamento de músicos, cantores, compositores, repertórios, ouvintes, e admiradores que tendem a adquirir uma permanência temporal” (IDEM, p, 189). Trazendo essa discussão à análise do Punk, temos agrupamentos sociais formados como “movimento Punk”, que já não se trata somente das bandas musicais, mas também do público que incorpora rituais específicos que convergem em harmonia com o ritual da canção. Este “movimento” (que não é homogêneo) adota elementos estéticos no visual, como cabelos espetados, roupas rasgadas ou costuradas, ou seja, uma imagem mais extravagante o possível². Além disso, ele se constitui também a partir de práticas que envolvem confrontos até mesmo internos, entre gangues de um bairro contra outro (MOREIRA, 2006).

As categorias de classificação, uma vez que são estabelecidas, precisam de mecanismos que garantam sua efetiva aplicação e que tenham visibilidade. Para atingir tal objetivo:

(...) o mercado musical adota as categorias em programas de rádio, na publicidade de discos, shows e casas noturnas. Desta forma, as classificações circulam pela sociedade e são compartilhadas pelos consumidores, funcionando como ordenadora de sentidos do “banho musical” cotidiano” (TROTТА, 2005, p. 190).

Importante ressaltar que o Punk faz um deslocamento deste jogo do mercado e traz para si sua própria forma de divulgação através dos *fanzines* (junção de *fan* e *magazine*, revista), conforme Essinger (1999, p. 62), que era a forma encontrada pelos punks para poderem divulgar os shows das bandas e até mesmo as ideias políticas que circulavam em torno do movimento, uma vez que a grande mídia se recusava a abrir espaço e, quando muito, mostrava o Punk de forma pejorativa, tanto na Inglaterra (MOREIRA, 2014), quanto no Brasil (ESSINGER, 1999)³.

² “Nossa roupa é uma agressão visual, senão ficaríamos todos como os outros. Somos o lixo, o que sobrou da sociedade, mas não aceitamos viver na sujeira” – Calegari, antigo guitarrista da banda punk Inocentes (ESSINGER, 1999, p. 116)

³ O que mostra uma curiosa contradição nos dias atuais quando nos deparamos com a dedicação de jornalistas da grande mídia na publicação de trabalhos sobre o tema que estamos tratando, como é o caso de Silvio Essinger

Os *fanzines* fazem parte da prática do “Faça você mesmo” (*Do it yourself*) lema tradicional do movimento Punk, além do forte caráter anarquista ou antissistema (que teve seus ecos no Brasil)⁴. A isso se soma também os selos fonográficos independentes, casas de shows específicas para as bandas e os apreciadores da música (ESSINGER, 1999).

Diante dessas considerações, acreditamos que para nosso propósito sustentar a noção de “gênero” se torna problemática, na medida em que esta categoria circula produzindo efeitos de estabilidade. É algo que se dá categorizado previamente a partir de determinados elementos rítmicos. No entanto, ao tomarmos os discos da Plebe Rude, por exemplo, que circulam no padrão estabelecido como “Punk Rock” ou “Pós-Punk”, já temos uma problemática inicial por essas próprias nomeações, e se acrescentarmos a forma como se desenvolvem as harmonias de algumas canções (sobretudo do terceiro disco da banda, de 1988) notamos um passeio entre o Punk, o Rock e a música nordestina, como o baião. Outro exemplo é a canção *Peter* de 365 (Disco: “Cenas de um novo país - 1990) que possui o formato rítmico de *Reggae*, além da faixa título do disco *Adeus carne* dos Inocentes, que mescla um Rock mais lento e arrastado, com o encerramento de batuque e cavaquinho em forma de samba, na mesma canção. Ou seja, ficaria difícil, para fins de uma análise discursiva, ancorar o modo de produção de sentidos da banda em “um gênero”, já que esses tais gêneros se fundem

Propomos, então, tomar o Punk Rock como um *ritual*, pois como assevera Pêcheux ([1975] 2014, p. 277) “a interpelação ideológica como ritual supõe reconhecer que não há ritual sem falhas, enfraquecimento e brechas, “uma palavra por outra” é a definição de metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso”. Portanto, a noção de ritual se configura, em nosso trabalho, como uma forma que implode a categorização de gênero e traz em seu bojo a noção de prática, o que nos possibilita englobar tanto a prática musical como a prática social (do movimento Punk) nas suas formas móveis, contraditórias e sintéticas, coadunando-a à perspectiva discursiva na qual nos inserimos. O que temos são práticas musicais e discursivas que produzem um efeito de estabilidade, sendo que as regularidades do ritual permitem que os sentidos para Punk Rock se estabilizem, de forma que, do modo como estamos pensando, o ritual tem um caráter de estabilidade pela repetição, mas essa estabilidade não é dada a priori, como destacou Trotta (2005), mas sim reconhecida pela prática.

(escreve para O Globo) que usamos em nosso trabalho, e Sergio Martins que escreveu um artigo sobre Punk Rock na edição nº 17 de 27 de abril de 2016 da revista *Veja*.

⁴ No começo da década de 1980 alguns membros das bandas Inocentes e Cólera, passam a simpatizar inclusive com o nascente Partido dos Trabalhadores, e com outras organizações de esquerda (ESSINGER, 1999, p. 116, 117)

E partindo das observações de Orlandi (2007), que retoma Maingueneau, não há como pensar a existência de um discurso apartado do grupo social que o sustenta – em nosso caso o discurso Punk e o movimento (social) Punk, respectivamente – então, “o que há é uma prática discursiva com seus dois lados interconstitutivos: de um lado, a textualidade; de outro, o grupo social que lhe corresponde” (ORLANDI, 2007, p. 111). Por isso acreditamos que o discurso Punk está inteiramente ligado a práticas sociais do movimento que o corresponde, uma vez que era esse movimento (fãs, ouvintes e pessoas que se identificavam com a música) que dava sustentação para sua continuidade, frequentando shows, comprando discos, usando camisas das bandas, etc. Em outras palavras, a identificação com a música Punk se insere na relação das práticas que constituem o *ritual*. Para fundamentar de outra forma, trazemos Althusser ([1970] 1996, p. 130): “nós falaremos de atos inseridos em *práticas*. E pretendemos assinalar que essas práticas são regidas por *rituais* em que elas se inscrevem [...] um joguinho num clube esportivo, um dia de aula, uma reunião de partido político”. Em nosso caso, as práticas que constituem o *ritual* são, como já elencamos, frequentar shows, usar roupas com referência às bandas, entre outras.

Por não haver ritual sem falhas, como destacava Pêcheux, é que se pode romper as regularidades fechadas e homogêneas que poderiam caracterizar o Punk Rock como gênero, na perspectiva que trazemos aqui, e mostrar as falhas, os furos e as descontinuidades características do Punk

Quando Foucault ([1964] 2005, p. 142) traz a noção de ritual em relação à literatura, o autor diz que ela se constitui a partir de “um ritual prévio que traça o espaço de consagração das palavras”, o que aproxima um diálogo com as questões trazidas por Trotta sobre a classificação no espaço musical em torno da ideia de *gênero*, como algo que define previamente a orientação de uma forma musical determinada. Entretanto, a proposta analítica de Foucault permite uma aproximação com Pêcheux e com o que estamos propondo, quando afirma que

quando a página em branco começa a ser preenchida, quando se começa a transcrever palavras nessa superfície ainda virgem, cada palavra se torna de certo modo absolutamente decepcionante com relação à literatura, pois não há nenhuma palavra que pertence por essência, por direito de natureza, à literatura (FOUCAULT, [1964] 2005, p. 142).

Isso nos possibilita pensar o Punk Rock enquanto um *ritual* na medida em que – parafraseando Foucault - mesmo que o Punk esteja constituído previamente por um espaço de consagração de certas regularidades – harmônicas, rítmicas, pelas quantidades de acordes ou pela forma das letras – quando se dedica à observar o desenvolvimento de determinadas músicas do Punk, quando tomamos o The Clash incorporando o Reggae e o Ska ao Punk, quando a Plebe

Rude acrescenta elementos da música nordestina em um de seus álbuns (Plebe Rude III), ou quando os Inocentes, além de fazer um versão da canção “Pesadelo”, cantada outrora pelo grupo MPB4, ainda encerra seu disco (Adeus Carne) com a passagem de um Rock com andamento pesado e lento para um samba com cavaquinho e tudo o que um bom samba tem direito, vemos aí que as canções se tornam “decepcionantes - trazendo Foucault – com relação ao Punk Rock”.

Nosso esforço aqui é tentar explorar ao máximo os efeitos discursivos de um *ritual* específico da música brasileira, não no sentido de apontar em uma direção, mas dar visibilidade a suas regularidades, contradições, cruzamentos discursivos entre diferentes artistas, a fim de construir possibilidades de leitura sobre o Punk Rock brasileiro no período pós-Ditadura Civil-Militar⁵ (1985-1993). Sendo que o recorte temporal foi escolhido de acordo com a banda chave, a Plebe Rude, que teve seu período inicial de composição e lançamento de discos no período citado acima.

Em nosso ponto de vista, a música funciona como um objeto paradoxal⁶ (PÊCHEUX, [1975] 2014) além de ser determinada pelas condições de produção na qual ela é produzida. E, ao contrário de qualquer outra forma de movimento de sentidos na sociedade (mídia impressa, visual e sonora, pintura, trabalhos acadêmicos, etc.) a música, inevitavelmente, captura o sujeito e invade seu espaço das mais variadas formas, constituindo diferentes processos de identificação subjetiva⁷, sendo pela circulação, através da tecnologia, ou por meio de acessos diferentes⁸. Em qualquer *ritual*, sentidos circulam nas canções e afetam os sujeitos de formas incapturáveis, e mesmo que as canções não digam sobre o político diretamente, há sentidos que funcionam como tal, os quais podem transitar em diferentes canções. Por outro lado, ao jogar a música no campo estritamente do entretenimento, a mídia produz um movimento de esvaziamento de seus efeitos políticos. Nisso reside seu caráter paradoxal. Portanto, a música atinge o todo de uma formação social e, ao mesmo tempo, é transformada em um produto “inocente”, em que os sentidos produzidos por seu discurso se encerram em si mesmos, e as

⁵ Eventualmente no decorrer deste trabalho utilizaremos o termo “regime militar”, mas ressaltamos que estamos cientes da articulação entre setores civis (como empresários, a Igreja Católica) com os militares para desencadear o golpe de 1964, bem como para estabelecer o regime ditatorial.

⁶ Para Pêcheux, os objetos paradoxais são simultaneamente idênticos consigo mesmos e se comportam antagonicamente consigo mesmos, e funcionam em relações de força móveis, com mudanças que levam a concordâncias e oposições instáveis.

⁷ A identificação, primeira modalidade discursiva do funcionamento subjetivo, se manifesta como uma superposição entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal, em que a “tomada de posição” do sujeito realiza seu assujeitamento sob a forma do “livre consentimento”. O que tem como resultado a caracterização do discurso do “bom sujeito”, que reflete espontaneamente o Sujeito.

⁸ Nem todas as pessoas gostam de assistir TV, ler jornais, ler trabalhos acadêmicos, assistir uma peça de teatro, se encantar com um quadro..., mas, encontrar quem não goste de pelo menos uma canção é uma tarefa bastante difícil.

que “querem dizer” algo, já dizem de um determinado período histórico do Brasil (na Ditadura Civil-Militar com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros).

Com o que foi dito, não queremos desvalidar o que foi produzido musicalmente durante o período autoritário e nem o que foi produzido sobre esse acontecimento nos meios acadêmicos (nas áreas de História, Filosofia, Sociologia e na própria Análise do Discurso). A questão a que pretendemos chegar, nesses breves comentários, é em relação ao caráter descompromissado e estabilizado com que a grande mídia faz circular informações sobre a música brasileira (sendo de protesto ou não) e os efeitos de sentido de senso comum que acabam se formando socialmente sobre esta temática⁹.

O que é produzir música de protesto em um período pós-ditatorial? Ou melhor, o que seria produzir música de protesto no pós-ditatorial brasileiro? Durante o regime autoritário tivemos um formato de canção engajada determinada pelas condições históricas de produção, marcadamente autoritárias. A censura e o sempre possível risco de captura dos compositores e consequente tortura por parte do governo, entre outros fatores, criavam as condições para a produção de uma arte engajada politicamente. No entanto, durante a ditadura, os processos censores não foram os mesmos que os que ocorreram após 1985. No pós-ditadura, temos condições de produção suavemente diferentes, pois havia o marco do fim de um regime político específico. Se havia censura após 1985, ela não era a mesma do período dos “anos de chumbo”, e não era a mesma do período da Anistia, e nem a mesma das caminhadas finais dos militares, no governo de Figueiredo.

O que mais tradicionalmente conhecemos como música de protesto no Brasil vincula-se à produção de músicos incríveis como Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Importa delimitar essas questões já no início do trabalho para não deixar no rastro uma ideia de superioridade ou inferioridade em relação a um ou outro *ritual* específico.

No bojo dessas questões preliminares que trouxemos para situar os princípios teóricos e procedimentos analíticos sobre o discurso do Punk Rock Brasileiro, apresentamos nosso trabalho.

No primeiro capítulo fazemos uma síntese do trajeto do Rock brasileiro diante das relações de força com o poder ditatorial, elencando alguns casos de “problemas” com os quais

⁹ Seria uma espécie de captura pelos Aparelhos Ideológicos de Estado como aquilo que poderia travar uma forma de luta ideológica de classes? Ou seja, a captura do que foi produzido para contestar um sistema político e a sua transformação em uma parte deste sistema. Entretanto, não cabe a nós, ainda, discutir a questão neste momento.

os artistas tiveram que lidar, até chegarmos no surgimento do Punk Rock brasileiro com suas formas singulares de práticas discursivas.

O segundo capítulo se desenvolve pela busca de um diálogo entre os estudos históricos e a Análise de Discurso Materialista, trazendo uma discussão sobre a concepção de História em Michel Pêcheux nos seus movimentos teóricos em *Semântica e Discurso* e *Discurso: estrutura ou acontecimento*, buscando dar visibilidade a transição pela qual passa o autor de uma visão do materialismo histórico como “ciência [régia] da história” na primeira obra, para, em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, fazer a defesa de uma tendência de aproximação com o âmbito extraestrutural ou cotidiano, voltada para o “ordinário do sentido”, a partir da noção de *acontecimento*. E fechamos o segundo capítulo com uma proposta de análise da canção *Exército de um homem só* (álbum: *O papa é pop* – 1990), da banda Engenheiros do Hawaii, na qual propomos uma leitura discursiva desta canção estabelecendo relação com alguns aspectos metodológicos da análise histórica, visando mostrar como a Análise de Discurso pode funcionar como disciplina de “entremeio”, conforme pondera Orlandi (1999).

No terceiro capítulo entramos com a análise de nosso material. Tomamos as canções *Nada e Censura* (do álbum *Nunca fomos tão brasileiros* -1987) da Plebe Rude e *Não é permitido* (do álbum *Adeus carne* – 1987) dos Inocentes para compreender o discurso sobre a censura e a interdição da ditadura civil-militar, levando em consideração o fato de sua circulação no mercado ter se dado após o fim do regime, período em que a censura já estava enfraquecida. E partindo disso, mostramos como essas canções se constituem enquanto canção de protesto, com um trajeto sustentado pela perspectiva discursiva. Ainda, tomando o discurso do Punk sobre o regime militar, trazemos as canções *Anistia e Não questione* (álbum: *Pior que antes* – 1988) dos Garotos Podres, *Anos 70*, da banda 365 (álbum: *Cenas de um novo país* – 1990), *Pátria Amada*, dos Inocentes (álbum: *Adeus carne* – 1987), bem como *Proteção* (álbum: *O concreto já rachou* - 1985) e *Códigos* (álbum: *Nunca fomos tão brasileiros*) da Plebe Rude, para abordar a circulação de sentidos em torno de discursos e práticas da ditadura como o patriotismo e o autoritarismo.

No quarto capítulo atravessamos um campo que talvez seria mais “incomum” se pensarmos as características contestatórias e anti-conservadoras do Rock¹⁰: o funcionamento

¹⁰ Essas características estão como que na “base” da constituição do *Rock n Roll*. Entretanto, infelizmente, o que mais vemos crescer, pelo menos nas redes sociais atualmente, é uma geração de jovens roqueiros com atitudes extremamente conservadoras, ou com discursos de ódio voltados contra diversas minorias. Indo contra toda uma força vigorosa do Rock que, estética e sonoramente, muitas vezes se voltou contra as tradições morais e o *status quo*, com ícones da resistência como The Clash, Rage Against the Machine, Raul Seixas, todas as bandas que trazemos neste trabalho, além de Secos e Molhados e Casa das Máquinas que, com seus visuais e posturas na

do discurso religioso. No entanto, o que observamos foi o modo como a canção produz efeitos de crítica ao capitalismo pelo deslizamento do religioso na relação com o capitalismo, se ancorando em enunciados que reatualizam a memória do discurso religioso. As canções que trazemos neste capítulo são: *Até quando esperar* (álbum: *O concreto já rachou* - 1985), *Mentiras por enquanto* (álbum: *Nunca fomos tão brasileiros* - 1987), *Sem Deus sem lei* (álbum: *Mais raiva do que medo* - 1993) da Plebe Rude e *31 de março de 365* (álbum *Cenas de um novo país* - 1990).

O quinto e último capítulo é composto somente pela leitura da canção *Exceção da Regra* (álbum: *Mais raiva do que medo* - 1993) da Plebe Rude. A discussão aqui se pauta nos jogos de oposição inclusos na letra, como “certo” e “errado”, “regra” e “exceção”. Partiremos das discussões de Michel Pêcheux (1997) sobre os efeitos de homogeneidade lógica, no batimento entre os discursos logicamente estabilizados e as formulações irremediavelmente equívocas. Outra questão apresentada é o modo como as palavras: “padres”, “pais”, “professores”, “polícia” e “instituição” produzem sentidos na canção, em relação ao modo como funcionam os Aparelhos Ideológicos de Estado, discutidos por Althusser ([1970] 1996).

Em suma, o que procuramos discutir em nosso trabalho são as formas de constituição do discurso do Punk brasileiro como um discurso de resistência e a produção de seus efeitos de sentido, que transitam entre protestos, antagonismos, contradições e marcam uma singularidade no dizer: sem textos poéticos ou rebuscados e sem complexidades harmônicas, inovando no sentido Punk do “faça você mesmo”.

década de 1970, chocavam a família tradicional. Enfim, são questões que não cabe discutirmos aqui, mas que talvez seriam frutíferas para outras análises.

1. O ROCK E O PUNK NO BRASIL: UM BREVE PERCURSO

Partindo dos estudos de Napolitano (2011) sobre o uso de “fontes históricas” que historicizam o “papel”, daquilo que está restrito à escrita, tomamos alguns documentários como referência para nos auxiliar no breve trajeto histórico sobre o Rock brasileiro. Para isso, partimos de uma questão essencial sobre este tipo de material: “o que o filme diz e como diz?” (NAPOLITANO, 2011, p. 245) e acrescentamos: e para quem ele diz? Foge do nosso propósito, entretanto, uma análise rigorosa e apurada desses materiais. Em decorrência disso, extrairemos desse tipo de proposta as questões pontuais sobre as quais nos apoiaremos neste momento, não nos dedicando, por isso, ao todo complexo das sugestões que Napolitano oferece sobre o uso das fontes fílmicas. Neste caso, nosso foco principal é, conforme pondera o autor, o “elemento verbal” (IDEM, p. 275), privilegiando os diálogos ou os depoimentos em si.

Começamos então por Raul Seixas. Segundo o documentário “50 anos do rock brasileiro – parte 2 (Os Anos de Chumbo)” a partir do depoimento de Sylvio Passos, Presidente do “Fã Club de Raul Seixas” e um de seus parceiros de composição, Raul passou a colocar letras que iam além de temas comuns do Rock brasileiro até então, como casos de amor e relacionamentos¹¹ ou seja, temas que podiam transmitir uma mensagem ao público, assim como estava sendo feito por Bob Dylan e John Lennon naquele período, além de que conseguiu popularizar o Rock, levando-o até um público maior. Temos algumas músicas de Raul que possuem um caráter contestatório em relação ao período político (Metrô Linha 743) e socioeconômico (Ouro de Tolo) os quais podemos visualizar a crítica realizada pelo artista, entre outros temas. Conforme Pedro Baldanza, baixista e cantor da banda de Rock Progressivo “Som Nosso de Cada Dia”, o problema para as bandas dos anos 1970 era a dificuldade de chegar até a mídia, e a dificuldade em se conseguir espaços para shows, devido a censura. Para conseguir, alguns artistas dependiam algumas vezes de filhos de generais ou alguém próximo a eles. Segundo o cantor e baixista Oswaldo Vecchione Jr, da banda Made in Brazil, a qual tinha um som mais voltado para o *Rock n Roll* e o *Hard Rock*, sua banda chegou a ter letras, discos, turnês e shows censurados, declarando também o problema com a polícia devido ao visual dos jovens roqueiros¹², incluindo o aspecto “mais radical possível” de sua banda, e de

¹¹ Neste documentário são bastante mensurados os “primeiros” artistas de tal ou qual ordem de surgimento. Vamos deixar de lado essa questão das “origens”, que se inscrevem em uma perspectiva historiográfica de caráter historicista, que tentaremos não utilizar em nosso trabalho. Vamos utilizar esse tipo de postura somente em casos de necessidade metodológica para a compreensão de nossa pesquisa.

¹² Importante lembrar que o visual era importante também para os Punks, como uma forma de confronto estético à normalidade social.

outras da mesma época, em termos estéticos. No primeiro e segundo discos, de três a quatro músicas foram em média censuradas.

O Punk no Brasil nasce como inspiração de algumas bandas dos anos 1970/80, como Ramones, Sex Pistols, The Clash, entre outras, e por uma necessidade política, social e estética. Esses três elementos se unem para explicar o Punk no Brasil na medida em que este *ritual* musical materializa, enquanto linguagem, a insatisfação política com a falta de oportunidades da juventude, como emprego, qualidade de vida, e com uma contestação materializada na sonoridade e simplicidade de seu estilo visual e musical (roupas rasgadas ou costuradas, cabelos espetados, música rápida ou agressiva, com letras de conteúdos políticos e sociais).

No Brasil, as fortes condições depreciativas da periferia de São Paulo fizeram com que o movimento Punk eclodisse com bastante força nessa região. Isso fez com que as formas de resistência do “faça você mesmo” tivessem efeito, sobretudo na busca de espaços independentes para os shows.

Na década de 1980, as bandas Cólera, Inocentes e Olho Seco (todas de São Paulo) gravaram o primeiro disco Punk brasileiro que foi registrado, cuja coletânea chamada Grito Suburbano. A diferença entre o Punk de Brasília e o de São Paulo é a situação social, com o primeiro tendo uma origem mais de classe média, além de mais intelectualizada, e o segundo de origem proletária, fator que pesava até mesmo na distinção do som (instrumental), tendendo a uma elaboração levemente mais apurada das bandas de Brasília, o que não se traduz de forma alguma em superioridade ou inferioridade para um lado ou para outro.¹³ Ou seja, com mais acesso à determinados bens culturais (somando às poucas oportunidades de lazer que a cidade oferecia), os punks brasilienses incorporavam estes elementos nas letras e na sonoridade de suas músicas, ao passo que em São Paulo era justamente a falta deste acesso um dos fatores que inspirou a concretização do punk rock paulista.

A banda 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). Esses *rituais* musicais tiveram sua marca ligada, sobretudo, ao Punk Rock britânico surgido na década de 1970, sendo que tanto em suas raízes de nascimento, como no Brasil, as letras tiveram estreita ligação com acontecimentos políticos, mas também abrindo para outras temáticas (PRADO, 2014). A banda Plebe Rude trilha este mesmo caminho, estando sempre atenta aos acontecimentos políticos do país,

¹³ Não podemos deixar de mencionar que, além do Punk, outras bandas se filiaram a uma sonoridade mais agressiva, mas com o estilo voltado para o Hard Rock e Heavy Metal. Alguns exemplos são: Stress, Platina, Salário Mínimo, Golpe de Estado, Anjos da Noite, etc.

enquanto que a Garotos Podres, a Inocentes e a 365 nascem em São Paulo, na mesma década, reproduzindo toda efervescência Punk que rondava o Estado naquele período. Se estabelecermos um paralelo entre os quatro conjuntos musicais, diríamos que a Plebe Rude e 365 se filiam a um som que transita entre o Punk e o Pós-Punk, com maior abertura sonora, e Garotos Podres e Inocentes se engajam em um Punk mais “puro”, com uma sonoridade mais agressiva e direta.

A banda 365 tem como canção de bastante reconhecimento, a faixa *São Paulo* composta por Carlos Finho (vocalista) em meados da década de 1980, que se tornou quase um “hino” da metrópole (CARVALHO, 2016). Mas é no álbum *Cenas de um novo país*, de 1990 (em que estão presentes as canções que serão objeto de análise em nosso trabalho), que seu engajamento político se torna mais severo, com críticas à política nacional da época e à ditadura militar, como veremos mais adiante.

O disco *Adeus Carne* dos Inocentes, de 1987, também representa um trajeto de mais elaboração musical (no caso deles em relação aos projetos anteriores: *Miséria e fome* (1983) e *Pânico em SP* (1986)) e com o caráter contestatório mais acentuado, que inclusive traz uma versão Punk para a canção “Pesadelo”, de Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós, gravada pelo MPB4 na década de 1970, que se tornou clássico entre as canções de protesto durante o regime militar.

A banda Os Garotos Podres, que de acordo com Essinger (1999, p. 181) teve seu álbum *Mais podres do que nunca* (1985) “saudado pela crítica musical como um salto de qualidade no punk brasileiro”, trazia boas doses de humor e deboche em suas letras. Algumas referências à política brasileira, no decorrer da carreira da banda, viriam através de sátiras como *Fernandinho Viadinho*, na década de 1990, uma alusão ao então presidente Fernando Collor (ESSINGER, 1999, p. 184), mas também trilhou um caminho mais sério na década de 1980, como veremos em algumas canções mais adiante. Não podemos deixar de destacar também a versão Punk feita pelos Garotos Podres da canção *A Internacional*, música produzida no século XIX, que desde suas origens esteve intimamente ligada aos movimentos socialistas, comunistas e anarquistas de cunho internacionalista.

Cabe então trabalharmos os efeitos de sentido produzidos sobre o que seja tomado como “canção de protesto” e estabelecermos as diferenças de como se materializam durante e após a Ditadura Civil-Militar, uma vez que, como já dissemos, são diferentes condições de produção. Isso nos traz ainda um outro problema. O que podemos dizer, então, do Rock Nacional ou, mais especificamente, do Punk Rock, enquanto arte contestatória: era também canção de protesto? Ou uma outra forma de música de protesto?

Tomamos como princípio pensar a música como prática política, como um gesto coletivo que diz a respeito de um determinado período ou conjuntura política. Assim, atrelamos a isso uma história estético-política, mostrando a música (dita como manifestação cultural numa determinada conjuntura sócio-histórica) como uma prática política de militância. Sendo uma prática, se mostra também como uma forma de resistência, contendo um “convite à ação política” (NOGUEIRA; CESTARI, 2013, p. 5).

É importante deixarmos marcado, de antemão, que não buscamos aqui somente as “grandes” bandas ou artistas, ou os mais reconhecidos na indústria musical. Nossa proposta se coloca como uma paráfrase do trecho de “Exército de um homem só”, da banda Engenheiros do Hawaii: “nos interessa o que não foi impresso e continua sendo escrito a mão, escrito a luz de velas, quase na escuridão, longe da multidão”. Ou seja, trilharemos também pelas margens musicais, onde nem sempre o mercado da música esteve presente.

2. PERAMBULANDO ENTRE A HISTÓRIA E A ANÁLISE DE DISCURSO

Sobre a relação, ou o entrelaçamento entre história e análise de discurso, citamos Orlandi (2007, p. 97) (que busca referência em P. Henry) na afirmação de que a história “se constitui de fatos que reclamam por sentidos, cuja materialidade não é passível de ser apreendida em si, mas só no discurso”. A história, então, ou seus fatos, funcionam na possibilidade da leitura ou da interpretação por parte do historiador, que partindo desta concepção discursiva da história enxerga os fatos determinados, entre outros fatores, pelas condições de produção. Podemos explorar, também, a seguinte questão: como as formações ideológicas afetam a produção de sentidos na história? Como pressuposto temos a seguinte afirmação de Orlandi (Idem, p. 97): “[...] podemos afirmar que a ideologia não é ocultação, mas interpretação de sentido em certa direção, direção essa determinada pela história”.

Nossa proposta concentra-se em dar visibilidade à discursividade do e sobre o Punk Rock brasileiro, de uma conjuntura política dada (Ditadura e pós-Ditadura Militar). Orlandi (2007, p. 100), quando analisou as formas do silêncio e as músicas da MPB, apontou que “[...] a censura, a língua-de-espuma e o samba duplex fazem parte do mesmo processo de produção de sentidos instaurado em um momento histórico dado”. Cabe-nos aqui fazer uma relação com a proposta de Orlandi e mostrar como a censura, a língua-de-espuma e o (punk) rock nacional produzem sentidos. Cada um destes elementos funcionando com as respectivas movimentações das condições de produção. O funcionamento da língua de espuma, descrita por Orlandi (2007), é a que é falada pelos militares pós-1964 e que trabalha no poder de silenciar (IDEM, p. 99), se mostra também como aquela que, assim como seu nome diz, é uma língua em que os sentidos batem e são absorvidos, não se expandem, não ecoam. Já o samba duplex é a resposta a essa forma de língua, que “joga com o consenso social da significação para deslocar essa surdez, fazendo aí significarem outros sentidos”.

São nessas condições que um discurso da música no período de vigência da ditadura civil - militar se articula em relação ao poder central estabelecido, jogando contra a censura para poder significar os sentidos proibidos. A partir dos pormenores da análise, identificamos em que medida as composições musicais da Plebe Rude, se alinhando com outras do mesmo *ritual* musical se dão como música de protesto e como uma forma de resistência (ORLANDI, 2007). Quais traços ou pistas nos permitem captar esses elementos de resistência, protesto e engajamento? Trazemos a Plebe Rude como elemento central da pesquisa, para a partir dela buscarmos um cruzamento com as canções das bandas Garotos Podres, 365 e Inocentes, inclusive um cruzamento entre as próprias canções da Plebe Rude, para tentarmos dar

visibilidade às regularidades do discurso do Punk Rock brasileiro da década de 1980, um tipo de história significada como discurso. Um discurso que textualiza a história.

O uso da música enquanto documento histórico já se mostra bastante produtivo em termos de produção de conhecimento nos campos da história cultural e social. Com as renovações historiográficas vindas após as propostas da Escola dos Annales que pautam, entre outras questões, pela interdisciplinaridade, a história passou a buscar apoio nas ciências auxiliares enriquecendo então suas dimensões analíticas.

Propomos aqui uma contribuição que toma a música popular brasileira enquanto discurso para mostrar o movimento da história, a partir da análise de suas condições de produção e sua produção de sentidos.

A questão da história sempre esteve presente na Análise do Discurso Materialista desde o momento em que Pêcheux não hesitava em trazer alguns “arquivos” em seus trabalhos analíticos ([1982] 1990; [1979] 2014), assim como Courtine (2009), Indursky (2013), Mariani (1995), entre vários outros, que não realizando uma abordagem analítica tradicional da história, mobilizavam arquivos para uma análise discursiva dos acontecimentos históricos.

No aspecto da História enquanto disciplina, o que foi processualmente avançado na historiografia, e que se deve às contribuições da Escola dos Annales, é a atribuição de outras importâncias que não sejam somente em relação à totalidade macro-histórica ou dos “grandes líderes” ou acontecimentos. Gestos acolhidos nas margens, no desenrolar da vida cotidiana também passam a interessar a história. Um exemplo importante, que neste caso não pertence essencialmente (mas estabelece relações) ao movimento dos Annales, é a perspectiva da micro-história de Ginzburg, dos paradigmas indiciários, que permite ao historiador trabalhar com vestígios como um detetive historiográfico. Orlandi (1999, p, 54) argumenta que essas pistas não são encontradas diretamente, e que a relação entre elas e o que significam é indireta na mesma medida em que é a relação do texto com suas condições de produção. Por isso a importância de um trabalho minucioso tanto do historiador, como do analista do discurso em investigar até mesmo nas “pistas mudas” ou mais triviais aquilo que explode em produção e circulação de sentidos. Na linguagem escrita, por exemplo, as aspas e o uso do *sic* já sugerem uma interrupção da linearidade e estabilidade do texto, abrindo as portas para diversas leituras possíveis.

Na Análise de Discurso, as reflexões de Orlandi (2007) sobre as formas do silêncio¹⁴ contribuíram para a descentralização da análise dos grandes objetos. Além disso, em trabalhos mais recentes, a autora pontua algumas questões referentes ao *outro lado da história* (2012)¹⁵. Neste sentido, talvez poderíamos chamar também das *margens da história*, no modo como palavras como *delinquência, marginalidade, ilegalidade e terrorismo*, por exemplo, significam. Pois, conforme a autora, se tomamos a questão da “legitimidade” referencial do sistema capitalista, bem como o movimento dos sujeitos e da sociedade na história, movimento este que, mesmo barrado ou não significado politicamente desvia seus sentidos para outros âmbitos, ele se desloca do centro e vai para o entorno, para as margens. É um deslocamento que passa pela língua, pela história e pela língua inscrita na história.

Estes elementos nos levam a trilhar contribuições recíprocas entre Análise do Discurso e os estudos históricos. Uma aproximação que segue semelhante caminho foi proposta por Régine Robin (1973), que, no período da constituição da Teoria Materialista do Discurso, buscava aproximar a história das possíveis perspectivas linguísticas que pudessem estabelecer um diálogo frutífero. Vamos nos limitar a dois modos de aproximação entre História e Linguística, apresentados por Robin, que vieram dos historiadores Lucien Febvre e Alphonse Dupront.

Febvre, membro da primeira geração da Escola dos Annales, se empenhou para inserir, nas abordagens históricas, contribuições de outras disciplinas como Geografia, Psicologia, Sociologia, Dialetoлогия, entre outras. Juntamente com isso, a inclusão dos sujeitos anônimos na história, deslocando da tradição centralizada nos “grandes líderes”. Entre as “alianças e apoios” nos artigos de Combates pela História (Febvre), estaria uma Linguística pré-estrutural, histórica. No dizer de Robin, L. Febvre procura nessa Linguística a origem das noções, sua evolução semântica em diacronia e o relacionamento desta evolução com a História Geral, apesar de também trilhar caminhos sincrônicos e estruturais em noções como “civilização” e “aparelhagem mental”. Em relação a estes termos, segundo a autora, o paradoxo é que:

¹⁴O que chamamos de “grandes objetos” seriam discursos oficiais, de representantes do Estado, etc. Na obra “As formas do silêncio”, além de fazer um trajeto analítico sobre os sentidos do silêncio, na perspectiva discursiva, Eni Orlandi analisa algumas canções da MPB durante a ditadura militar no Brasil, período de vigência da censura.

¹⁵ Neste texto a autora trabalha com a noção discursiva de resistência, pensando-a em uma perspectiva que inclui o simbólico, o ideológico e o histórico. Deste modo, a falha do Estado e da ideologia são fundamentais para se pensar essa forma de resistência. “A ideologia [...] é um ritual com falhas [...] Na falha, ela se abre em ruptura, onde o sujeito pode irromper com seus outros sentidos e com eles ecoar na história [...] Somos sujeitos interpelados pela ideologia e é só pelo trabalho e pela necessidade histórica da resistência que a ruptura se dá quando a língua se abre em falha, na falha da ideologia, enquanto o Estado falha, estruturalmente, em sua articulação do simbólico com o político (ORLANDI, 2012, p. 231).

L. Febvre não se inspira, de modo algum na Linguística estrutural derivada do modelo fonológico, menos ainda na sua exportação enquanto modelo epistemológico no campo das outras ciências humanas. Só mantém contato com a Linguística Histórica e pré-estrutural (ROBIN, 1973, p. 73).

Outra aproximação de Febvre é o estudo das representações que uma sociedade faz de si, onde entra a questão das linguagens: rituais das cerimônias, representações religiosas, artísticas, folclore, até mesmo suas evoluções e transformações. “Essas representações revestem-se de uma materialidade que lhes é própria: a de suas práticas e dos aparelhos ideológicos que os implicam” (IDEM, p. 74). Inclui-se aí também a pesquisa da transmissão dos modelos culturais, dos processos educacionais, que transmitem conjuntos de noções e mitos, ou seja, uma atenção dada à linguagem e a contribuição possível da Linguística.

Outra colaboração, na época ainda bastante incipiente, seria a de Alphonse Dupront¹⁶ na constituição da Semântica Histórica. Pelas análises de Robin, Dupront constatava uma falta de preocupação dos historiadores com a linguagem, que até aquele momento era tratada de maneira bruta, visando apenas o que ela dizia de modo superficial, deixando de lado o que ela “queria dizer” (IDEM, p. 76). Para Dupront, a Semântica História precisava, para se constituir, proceder de forma crítica em relação à historiografia, desde a tradicional até a mais moderna. Uma das críticas, então, era a de que a história se recheava de plenitude, deixando de lado a ausência, o silêncio: “o historiador tinha horror do vazio” (IDEM, p. 76), reclamava Dupront, e, na sequência, continua: “Sabemos agora que o silêncio fala, mesmo que seja para nos impor a consciência do destruído e, por conseguinte, para nos obrigar a diversificar as abordagens” (IDEM). Neste ponto, especificamente, podemos traçar uma relação ou embate com a Análise do Discurso. Quando se diz da “ausência” e do “vazio” pode-se deslocar para a noção de “incompletude”, que segundo Orlandi (1999, p. 52) é condição da linguagem, pois para a autora “nem sujeitos nem sentidos estão completos [...] constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento [...] pois a falta é também o lugar do possível”. E se Dupront diz que o “silêncio fala”, Orlandi (2007, p. 31), por sua vez, vai dizer que o silêncio não fala, mas ele significa, passa pelas palavras.

As críticas de Dupront vão também em direção à posição de racionalidade da história, que expurga de seu objeto o irracional, o extraordinário, o marginal. “Daí, para o historiador, a necessidade da semântica histórica, de “perscrutar o marginal”, pois nele está “vivo o sentido oculto”” (ROBIN, 1973, p. 76)¹⁷. Seria necessário, então, substituir a procura da causalidade,

¹⁶ Dupront, que não era muito conhecido, pertencia à geração de Fernand Braudel na Escola dos Annales. Sobre a importância deste historiador para os Annales ver Burke (1991, p. 59).

¹⁷ Os itens entre aspas fazem menção à citação que Robin fez de Dupront.

ou melhor, da trilogia “causas/acontecimentos/consequências” pela dinâmica própria das relações, que seria a análise interna de um texto e sua rede complexa de relações nocionais. “Trata-se de reencontrar para cada palavra seu lugar e seu sentido” (IDEM, p. 77), desta forma, a unidade de base que se levaria em conta seria a palavra. A língua, portanto, é pensada em sua neutralidade ideológica, o que permite o refúgio ao rigor e objetividade da Linguística Estrutural. “Esta referência fundamental à Linguística – diz Dupront – inaugura o campo novo da semântica histórica como busca do sentido através da linguagem” (IDEM, p. 78). Logo, “todo documento, todo texto, é portador de uma ordem do mundo que lhe é específica, de uma ordem a ser decifrada. Daí um tratamento particular da linguagem que permite ficar à espreita do sentido” (IDEM). Por isso, que ao exame do historiador da Semântica Histórica oferecem-se dos vocabulários de diferentes autores até a analogia entre vocabulários de épocas ou meios sociais variados.

Para encerrarmos este momento de nossa discussão é pertinente deixar a crítica de Régine Robin (IDEM, p. 83) à Alphonse Dupront e sua proposta de história:

Há em Dupront como que uma tensão, uma contradição não resolvida entre a análise estrutural, mesmo estruturalista e hermenêutica, entre o sentido construído e o sentido decifrado, revelado, entre uma problemática que, se não é materialista, ao menos em aparência apresenta-se como tal, e uma problemática criacionista, quase religiosa, da linguagem e do inconsciente assimilado a um invisível, ao implícito, ao não-dito. Sendo assim, o lugar que consagramos a Dupront mostra que [...] a subversão da psicanálise, o empréstimo metafórico de seus conceitos em nada poderia arruinar a fecundidade de uma abordagem do textual, ainda muito rara e solitária na historiografia atual.

Podemos dizer que entre a Análise do Discurso e a História caminhos semelhantes foram trilhados em suas respectivas fases de constituição enquanto disciplinas: o discurso e a história política. Porém, é importante guardar algumas proporções na medida em que o foco da AD era principalmente discursos vinculados a esquerda, enquanto a história tradicional buscava os grandes vultos e acontecimentos políticos e militares. Deste modo, a Nova História¹⁸ entra com objetos que deslocam a tradição política, sobretudo no sentido macro, investindo nas micro relações, é aí que Pêcheux (aproximadamente no período de *Discurso: estrutura ou acontecimento*), na relação com algumas questões discutidas por Foucault e Michel De Certeau, reinscreve a AD em novas abordagens propondo que:

¹⁸ “Uma boa parte dessa *nova história* (grifo nosso) é o produto de um pequeno grupo associado à revista *Annales*, criada em 1929. Embora esse grupo seja geralmente chamado de “Escola dos *Annales*”, por se enfatizar o que possuem em comum, seus membros, muitas vezes, negam sua existência ao realçarem as diferentes contribuições individuais no interior do grupo” (BURKE, 1991, p. 7).

(...) a análise do discurso trabalhe com as materialidades discursivas implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano (GREGOLIN, 2004, p. 176).

Para Gregolin, que se apoia nas teses de Le Goff e Foucault, o trabalho do historiador produz sentidos e monumentaliza os documentos. A tarefa do historiador é ler o documento enquanto monumento. Daí a importância de se analisar o documento de forma crítica, e como diz o próprio Le Goff sobre isso: “cabe ao historiador desmontar, demolir esta montagem, desestruturar essa construção e analisar as suas condições de produção” (LE GOFF, 1992 *apud* GREGOLIN, 2004, p. 168).

Nesse sentido, a compreensão dos fatos da história a partir de questões discursivas pode ser encontrada em Foucault na obra “Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão”, através das “lutas discursivas” (GREGOLIN, 2004 p. 178) que envolvem as falas “autorizadas” de médicos, juizes e as falas cotidianas do assassino, dos aldeões, entre outros. Isso contribui para pensarmos o próprio discurso documental como um estado de relações de força ou da luta pela palavra, como afirma Althusser: “[...] na luta política, ideológica e filosófica, as palavras são também armas, explosivos, ou ainda calmantes e venenos” (ALTHUSSER, 1968 *apud* PÊCHEUX, [1975] 2014, p. 195). Ou seja, os documentos que ficaram, que sobreviveram nos arquivos para o historiador podem ser vistos como palavras e expressões que passaram por um determinado estágio da luta de classes numa conjuntura dada, e o fato de um documento ter sobrevivido ao invés de outro (s) não é uma questão trivial. Desse modo, podemos asseverar que o discurso traz em seu bojo a questão do poder, conforme Foucault ([1969] 2014, p. 148), e isso o torna um objeto de luta política.

Ainda com relação a Foucault, não podemos deixar de marcar aqui suas contribuições para a história que se somou ao batalhão historiográfico que combateu a história tradicional. Assim como para a Análise de Discurso, o filósofo deixou um importante legado para os estudos históricos. Neste caso, entre outras questões, podemos citar de imediato a renovação nas formas de ler o documento e sua militância incessante no sentido de colocar questões críticas às buscas pela origem e continuidade na história.

A História não é só memória. E entre as práticas que usualmente foram feitas pelo historiador em relação ao documento, como, perguntar o que ele quer dizer, se ele diz a verdade, se há autenticidade ou alteração, Foucault vai dizer que essas questões buscavam o mesmo objetivo: reconstituir, a partir deles, o passado. Para isso, reitera o autor, a mudança de posição da história à essa questão foi no sentido de trabalhar no interior do documento: “ela o organiza,

recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações” (FOUCAULT, [1969] 2014, p. 7,8). E, trabalhando o documento como monumento, propõe que se faça, assim como na arqueologia, uma descrição intrínseca do monumento.

Para constituir esse procedimento na História, é preciso não ir em busca somente da grande totalidade, mas de analisar as especificidades do tempo e das suas cronologias, perceber tipos de acontecimentos de níveis distintos, “dá a possibilidade de fazer com que apareçam séries com limites amplos, constituídas de acontecimentos raros ou de acontecimentos repetitivos” (IDEM, p. 9). Desta forma, em substituição de uma cronologia contínua, que inevitavelmente caía na dolorosa busca da origem, se colocava a possibilidade de analisar escalas curtas e distintas entre si e que não se submetiam a uma lei única (as “leis da história”)¹⁹ e nem a um modelo único.

Algumas questões da concepção de história proposta por Foucault podem se aproximar da Análise do Discurso que trabalhamos aqui. Como já foi dito, uma das críticas deste autor é em relação à história contínua, que ele vai dizer que “é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido” (IDEM, p. 15). Aqui podemos trazer a tese a respeito da ilusão do sujeito em ser a origem de seu dizer, que remete ao esquecimento número um²⁰, que é por onde “temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes” (ORLANDI, 1999, p. 35). Desta maneira, a partir deste entrelaçamento entre Foucault e a Análise de Discurso, podemos dizer que a história contínua devolve ilusoriamente ao sujeito aquilo que lhe escapou, fazendo um efeito retrocedente na história que vai remetendo a uma origem inalcançável do/no dizer.

Tomando a noção de *paráfrase*²¹ para a AD, que representa um retorno aos mesmos espaços do dizer, sendo os processos parafrásticos “aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória” (IDEM, p. 36) podemos sugerir, através de

¹⁹ Sobre essa questão ver Henry (1997, p. 49), onde ele apresenta as críticas do sociólogo Karl Popper a todas concepções que previam a existência de “leis da história”.

²⁰ Essa noção foi trabalhada por Pêcheux (2014) na definição dos “esquecimentos” do sujeito-falante diante de seu discurso. Sendo assim, o *esquecimento n°2* é um processo pelo qual o sujeito “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina “um enunciado, forma, ou sequência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada” (PÊCHEUX, 2014, p. 161). Já o *esquecimento n°1*, que elencamos acima, o autor recorre à noção de “sistema inconsciente” para caracterizá-lo, dizendo que este “esquecimento” dá conta de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no interior da formação discursiva que o domina. Neste sentido, o *esquecimento n°1* remetia, por analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que [...] esse exterior determina a formação discursiva em questão” (IDEM, p. 162)

um processo parafrástico, que há uma história circular, ao invés de contínua, produzindo sempre o “mais do mesmo”. Apesar de que na repetição também há o novo, ou novos sentidos. E o que possibilita essa repetição é exatamente a incompletude do sujeito, do sentido, da língua e da história, pois a história é da ordem do impossível, uma vez que cada totalidade será falha na medida em que as micro-relações escaparão ao seu alcance, e isso nos leva a um sempre-novo-espaço-possível. Além de que, como é sabido na Análise do Discurso, o real da história é a contradição, materializada no equívoco da língua, o qual produz um acontecimento discursivo, porque para haver o equívoco é preciso haver a falha na língua, portanto, sua incompletude.

Podemos propor aqui uma questão que vai ao encontro das críticas a um suposto “sentido” da história, conforme assinalou P. Henry ([1984] 1997, p. 51), de que “[...] a história enquanto tal não existe, pois ela é transparente, e os homens podem lhe dar o sentido que quiserem sob a reserva de que eles se coloquem de acordo entre si e deem conta das realidades”?

Para trazer mais um argumento a fim de demonstrar a impossibilidade de uma análise histórica encerrada em si mesma, temos as discussões feitas por Jenkins (2009) que já dizia sobre a viabilidade de várias leituras distintas sobre um objeto ou documento específicos. Sendo que o mesmo objeto de investigação pode ser interpretado de diversas formas, por diferentes discursos e que “até no âmbito de cada um desses discursos, há interpretações que variam e diferem no espaço e no tempo” (p. 27). Além de que, o gesto de leitura faz parte do processo de instauração de sentidos (ORLANDI, 2000, p. 8). Ou seja, a produção e circulação de sentidos seria mais uma problemática a ser incluída na prática do historiador ao lidar com um documento.

No campo historiográfico, a Escola dos Annales se pautou, entre outros fatores, no engajamento contra a história tradicional e em favor da interdisciplinaridade desde sua primeira geração, iniciada com a revista *Annales* em 1929 com Marc Bloch e Lucien Febvre (já mencionado acima) na linha de frente.

Constituída em todas suas fases por grupos heterogêneos, o “movimento dos Annales”, como consideram alguns críticos, ou Nova História, como é conhecida também, passou por três gerações: a primeira, liderada por Marc Bloch e Lucien Febvre; a segunda geração (a partir de 1945), que teve Fernand Braudel à sua frente, trabalha com as noções de “estrutura” e “conjuntura” e “longa duração”; a terceira geração (após 1968) traz importantes nomes como Jacques Le Goff, Pierre Nora, Georges Duby, Michèle Perrot. Entretanto, assim como destaca Burke (1991), a partir desta fase o centro do pensamento histórico não está mais em Paris, como foi entre os anos 30 e 60, além de ter sido a primeira geração a incluir mulheres como pesquisadoras.

Os historiadores anteriores dos *Annales* haviam sido criticados pelas feministas por deixarem a mulher fora da história, ou mais exatamente, por terem perdido a oportunidade de incorporá-la à história de maneira mais integral [...] Nessa geração [a terceira], contudo, a crítica torna-se cada vez mais impecável. Georges Duby e Michèle Perrot, por exemplo, estão empenhados em organizar uma história das mulheres em vários volumes (BURKE, 1991, p. 56).

Com novos objetos e novas problemáticas para antigos objetos, a Nova História amplia a visão do historiador na percepção da dinâmica social e cultural. Apesar da Terceira Geração dos *Annales* e a História das Mentalidades não serem “sinônimos”²², como afirmam Funari e Silva (2008, p. 71), esta última oferece questões extremamente interessantes para serem pensadas enquanto objeto historiográfico, como: comportamentos coletivos, atitudes diante do amor, da morte e das crenças. Podemos, nessa direção, ampliar o escopo desse campo de pesquisas dizendo: objeto historiográfico e discursivo.

Na constituição da Análise de Discurso como disciplina de entremeio, o campo da História se apresenta através da cooperação do Materialismo Histórico, que, juntamente com a Linguística e a Psicanálise formam o quadro de disciplinas que sustentaram a emergência da AD. Entretanto, assim como já destacou Orlandi (1999, p. 20), à medida em que é herdeira desses três domínios de conhecimento, a AD trabalha com uma noção de discurso que não se reduz ao objeto da Linguística, ao contrário, interroga-a pela historicidade que ela deixa de lado,

questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele.

Courtine, por sua vez, traz algumas ponderações sobre a constituição da Análise de Discurso, ressaltando que a interdisciplinaridade não pode se compor pela justaposição de disciplinas que, por suposição, tenham previamente elementos suscetíveis de esclarecer um problema específico, com cada disciplina assumindo seu ponto de vista levando em consideração suas diferenças. Ao contrário,

(...) é o trabalho teórico-prático do discurso como objeto (isto é, o trabalho da contradição entre o objeto real e objeto do conhecimento) que faz surgir a

²²“Há nela [a terceira geração] um declínio dos temas socioeconômicos e uma valorização das mentalidades, que a aproxima das psicologias coletivas. Essa valorização talvez tenha sido o motivo da incompreensão reducionista que estabelece uma sinonímia entre a terceira geração e a história das mentalidades, negligenciando fatores outros como os métodos quantitativos (que auxiliam na compreensão das próprias mentalidades) e os chamados retornos (dos fatos, da biografia, da narrativa e da política). Componente, mas não definidora, a ideia de mentalidade permeia os objetivos perseguidos por diferentes historiadores da terceira geração” (FUNARI; SILVA, 2008, pp. 71,72).

referência à articulação interdisciplinar neste objeto, atribuindo-lhe um conteúdo e uma configuração precisa (COURTINE, 2016, p. 17).

As críticas do autor vão na direção de uma posição teoricista que supõe substituir o trabalho necessário a uma contradição. E é sobre essa questão que Courtine (IDEM) aborda a intervenção do Marxismo no campo da Análise de Discurso, pois se esta “tenta apreender os objetos históricos que atravessam a luta de classes”, com o discurso funcionando como materialização de uma posição determinada na luta ideológica, é em Althusser que se deve buscar sustentação para trazer o *primado da contradição sobre seus contrários*, bem como o *caráter desigual da contradição*. O autor exemplifica um recurso ao Marxismo pelo uso da noção de contradição como “um *elemento teórico* que intervém na representação do real histórico”, mas também como um *objeto de análise*, que no caso específico de seu trabalho, ocorre pela existência de uma “contradição desigual entre formações discursivas antagônicas” (COURTINE, 2016, p. 17).

O legado do Materialismo Histórico para a AD se coloca, então, a partir do real da história (afetado pelo simbólico), de modo que mesmo o homem fazendo história, esta não lhe é transparente. Desta forma, uma vez que língua é tomada como estrutura e acontecimento, “a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história” (ORLANDI, 1999, p. 19).

Estes apontamentos nos mostram a relevância do campo histórico para a Análise de Discurso. Nesse sentido, acreditamos ser importante discutir algumas das concepções concernentes à História apresentadas por Pêcheux em *Semântica e Discurso (Les Vérités de la Palice)* e *Discurso: estrutura ou acontecimento*, onde notamos algumas diferenças de tomada de posição em relação à História, ou aos propósitos da História.

Em *Semântica e Discurso*, a concepção materialista da História tem como companheira a noção de prática política do marxismo-leninismo. Se compreendemos bem, o que o autor chama de prática do marxismo-leninismo se refere às experiências socialistas iniciadas a partir da Revolução de Outubro (Revolução Russa). É nesse momento que arriscamos dizer que um “Pêcheux historiador” mostra sua face traçando uma análise discursiva dos deslocamentos de enunciados políticos após a Revolução de Outubro. Deixemos sua análise na íntegra para demonstrar que o próprio filósofo, articulador da Análise de Discurso francesa, já relaciona em sua obra uma análise discursiva com uma prática historiográfica:

É precisamente essa cadeia interimperialista que será rompida pela Revolução de Outubro, sendo que a dissimetria resultante desse fato acarretará – entre outros efeitos! – a formação de novas expressões políticas (“URSS, pátria dos

proletários”, e também “comunistas, não franceses”, “os comunistas não estão a esquerda, estão a leste, etc.) e o desaparecimento de certas expressões, substituídas por outras (“economia e política mundiais”, tornando-se “economia e política socialistas”, “economia e política imperialistas”). Bem entendido, as expressões “economia mundial” ou “política mundial” não desaparecem pura e simplesmente: *elas se deslocam* de uma formação discursiva articulada ao marxismo-leninismo, onde designavam conceptualmente o sistema imperialista mundial, para uma outra formação discursiva, de natureza ideologicamente burguesa ou reformista, que acoberta, por meio de uma pseudo-universalidade nocional dos comportamentos econômicos e políticos “para além dos sistemas”, a dissimetria introduzida pela revolução socialista soviética (PECHEUX, [1975] 2014, p. 213, 214).

O autor se refere à História em termos como: “continente-história”, “ciência experimental da história”, “ciência marxista da história”, “ciência marxista-leninista da história” (PÊCHEUX, [1975] 2014) e tem uma forte sustentação na perspectiva do *Manifesto Comunista*, em que a História é a “história da luta de classes”, com uma filiação à concepção materialista da *Ideologia Alemã* – e também do *Manifesto* (ambas de Marx e Engels), quando o autor busca uma não separação entre o campo das ideias e o campo das forças materiais: “A história está inscrita, com suas especificidades, na história da luta de classes” (IDEM, p. 172).

Pêcheux define, então, o materialismo histórico como *ciência experimental da história*, sendo a prática marxista-leninista a sua experimentação (IDEM, p. 189), o que equivale a dizer que o materialismo histórico é um conhecimento, um instrumento para transformação. Sendo assim, podemos dizer que a História para Pêcheux é passível de transformação, que seria feita pela prática política do proletariado, rompendo com o funcionamento político espontâneo da forma-sujeito e deslocando-a (pp. 191-192).

A noção do Materialismo Histórico como teoria científica da História já havia sido apresentada por outros autores, como Harnecker ([1969] 1980), que também se ancorava em uma forte “pegada”²³ althusseriana. E o marxismo-leninismo, de acordo com Netto (2006), foi o marxismo “institucionalizado pela Terceira Internacional”, tendo recebido sua formulação pelo próprio Stalin, considerando-o como uma doutrina, uma “concepção de mundo científica da classe operária – que – comporta dois blocos de saber interligados: o materialismo dialético e o materialismo histórico (NETTO, 2006, p. 53). Ainda segundo este autor, o apogeu do marxismo-leninismo coincidiu com a vigência da autocracia stalinista entre 1930 e 1950.

Uma vez que trata o materialismo histórico como uma ciência, Pêcheux destaca alguns elementos para a formulação científica: neste caso, os *conceitos* e os *dispositivos* ([1975] 2014, p. 189, 190). Para a operação desta “ciência da história”, os conceitos são do marxismo-

²³ Utilizamos a palavra “pegada” para atualizar a noção teórica de “pega” constituída por Althusser no texto *A corrente subterrânea do Materialismo do Encontro* (1982).

leninismo e os dispositivos são as organizações do movimento operário (p. 190). O que ajuda a compreender o materialismo histórico como modelo teórico para compreensão de objetos concretos historicamente determinados (HARNECKER, [1969] 1980), bem como para a transformação destes (PÊCHEUX, [1975] 2014).

No texto “Foi propaganda mesmo que você disse?”, apresentado por Pêcheux em 1979 no *Colloque texte et institution* em Montréal, pode-se notar “outras” formas de se dizer sobre o marxismo-leninismo, sobretudo no que se refere à propaganda soviética utilizada por Stalin. Nesse sentido, o discurso stalinista é apresentado pelo autor como uma língua de Estado, constituída por estratégias de mascaramento das contradições e relações de classe, em um tipo de discurso que o regime soviético “se desfigura a si mesmo, mascarando suas contradições em solenes declarações “marxistas-leninistas” de seu aparelho de Estado” (PÊCHEUX, [1979] 2014, p. 86). Isso converge com os apontamentos de Netto (2006) sobre o uso do marxismo (institucionalizado) da Terceira Internacional, como um instrumento de propaganda manipulável de acordo com as necessidades do momento. Em outras palavras, o instrumento teórico de luta dos trabalhadores se transforma em propaganda política de justificativa de determinadas práticas do stalinismo.

É Stalin, inclusive, que no texto de 1946 “Sobre o materialismo histórico e o materialismo dialético”, vai aproveitar uma brecha na explicação da teoria e dizer que a única realidade socialista existente naquele período era a URSS, a qual não conhecia crises econômicas e de superprodução, e que as relações de produção andavam em consonância com a das forças produtivas (STALIN, 1946 *Apud* HARNECKER, 1980). O que demonstra que a propaganda soviética se dava também entre as obras teóricas sobre o marxismo, além de escancarar a astúcia stalinista.

Em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, temos outra pista sobre seu posicionamento em relação ao Estado soviético, através das críticas ao estruturalismo e suas relações com o Estado. Nesse trajeto, Pêcheux dirá que a importância da revisão crítica em relação ao estruturalismo

é colocar impiedosamente em causa as alturas teóricas no nível das quais o estruturalismo político tinha pretendido construir sua relação com o Estado (eventualmente sua identificação ao Estado – e especialmente com o Partido-Estado da revolução) (PÊCHEUX, [1983] 2006, p. 48.).

O que é o indício de um suposto atrelamento da teoria estruturalista ao Estado soviético.

No que se refere à perspectiva histórica em *Estrutura ou acontecimento*, encontramos um Pêcheux mais distante daquele de *Semântica e Discurso*. Ao se indagar se Marx poderia ser

considerado o Galileu do “continente história” (termo já utilizado por ele mesmo, conforme destacamos) e se há um impossível específico à história, o filósofo demonstra a problemática da “descontinuidade epistemológica associada à descoberta de Marx – afirmando que – Marx não é nem o primeiro historiador, nem o primeiro economista, no sentido em que Galileu seria o primeiro físico” (PÊCHEUX, [1983] 2006, p. 39), o que levaria a um problema em considerar o materialismo histórico como a “ciência da história”²⁴.

Neste trabalho, o autor se aproxima mais de Michel De Certeau (*A Invenção do Cotidiano*) com a disposição em trabalhar com discursos extraestruturais, aquilo que Pêcheux chama de “o ordinário do sentido”:

Em história, em sociologia e mesmo nos estudos literários, aparece cada vez mais explicitamente a preocupação de se colocar em posição de entender esse discurso, a maior parte das vezes silencioso, da urgência às voltas com os mecanismos da sobrevivência; trata-se, para além da leitura dos Grandes Textos (da Ciência, do Direito, do Estado), de se pôr na escuta das circulações cotidianas (PÊCHEUX, [1983] 2006, p. 48).

É a partir da noção de *acontecimento*, enquanto um ponto de encontro entre uma memória e uma atualidade (PECHEUX, [1983] 2006), que esse exercício em torno do “ordinário do sentido” se torna possível. É pelo acontecimento que podemos pensar a história, ou o movimento dela no discurso através das filiações, a partir “de baixo”, não se restringindo somente às esferas estruturais. Parafraseando Pêcheux ([1983] 2006, p. 55): nem os integrantes de uma conversa noturna entre amigos, e nem o chefe de Estado ao discursar para a nação, estão isentos desse atravessamento.

Este argumento já estava presente, em forma semelhante, em seu texto anterior, *Delimitações, inversões e deslocamentos*, quando o autor exemplifica as formas possíveis de resistência, que passam sobretudo pelo espaço das micro relações:

Não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens; não repetir as litânias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras [...] O frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho, de motim e de insurreição: o momento imprevisível em que uma série heterogênea de efeitos individuais entra em ressonância e produz um *acontecimento histórico*, rompendo o círculo da repetição (PÊCHEUX, [1982] 1990, p. 17).

²⁴ Importante destacar a nota de rodapé nº 20, sobre o questionamento em relação à Marx ser o “Galileu do *continente história*”: “Esta questão recebeu uma resposta afirmativa explícita no quadro do “estruturalismo histórico” dos primeiros trabalhos althusserianos, colocando o materialismo histórico como “ciência da história” (PÊCHEUX, 1997, p. 63)

Estas práticas se mostram relevantes na medida em que convergem para a constituição da formação política do sujeito a partir de suas práticas cotidianas, de forma que a estrutura não caminhe por “cima do sujeito”, ou que o Estado ou o Partido não somente fale em nome do trabalhador, mas que este diga também por si, em sua luta diária, antes de ser dito por outro.

No entanto, concordamos com Fonseca (2012, p. 280) a respeito de ir além das formas de resistência ideológica cotidianas, sendo que a transformação não se coloca somente como somatória das resistências individuais e pontuais, “ela é sempre fruto da práxis dos sujeitos no interior das condições históricas, práxis esta que se impõe para além das estruturas e dos acontecimentos”, sem desqualificar as resistências que passam pelo “ordinário do sentido”.

Após esse breve trajeto teórico vamos seguir com um percurso de análise de uma canção do Rock brasileiro para mostrar uma forma (dentre várias outras possíveis) da canção dizer sobre a história e no mesmo movimento instituímos uma análise discursiva que mostra como a história textualiza-se na canção, para em seguida trabalharmos nosso objeto de pesquisa mais especificamente, o Punk Rock brasileiro.

2.1 O movimento da História no discurso da canção “Exército de um homem só”

A Análise de Discurso Materialista nos possibilita compreender os movimentos da História na língua, ou seja, o discurso, mostrando como a historicidade nas canções vai produzindo uma visibilidade diferente à concepção de temporalidade e aos modos de análise historiográfica. Para isso, tomaremos brevemente como material, antes de entrarmos em nosso objeto específico, uma canção do Rock brasileiro, lançada no ano de 1990: *Exército de um homem só*²⁵, da banda Engenheiros do Hawaii, presente no álbum *O papa é pop*.

A banda é formada em meados dos anos 1980 (assim como as outras bandas em análise) e possui como uma de suas características a referência a filósofos em suas letras (Jean Paul Sartre, Albert Camus), além do uso de um experimentalismo que mescla influências da Jovem Guarda, Bossa Nova, Tropicalismo e do Rock Progressivo (FRANZ, 2007).

²⁵ Não encontramos registro de censura sobre qualquer versão desta canção.

A canção que trazemos, inspirada no romance de mesmo nome de Moacyr Scliar²⁶, abre um pequeno parêntese em nosso trabalho para demonstrar uma forma diferente em dizer sobre a história a partir do Rock brasileiro. Na medida em que as canções do Punk que traremos produzem efeitos de sentido bastante ligados à ditadura civil-militar, esta, por sua vez, nos possibilita um outro olhar sobre a história a partir da canção, que esbarra até mesmo no campo metodológico da historiografia. Buscaremos realizar um exercício de análise, talvez até uma sugestão de leitura discursiva sobre a canção *Exército de um homem só*, dada a sua importância no cenário do Rock brasileiro que se soma à relevância da própria banda Engenheiros do Hawaii, na constituição do universo musical no Brasil dos anos 1980, devido a suas letras de caráter reflexivo em torno de questões políticas, sociais e existenciais, bem como a inclusão de elementos do Rock Progressivo nas músicas, o que, neste último caso, se mostrava como um diferencial no Rock brasileiro dos anos 1980.

Deixemos então a canção na íntegra para em seguida passar às análises:

Exército de um homem só - Engenheiros do Hawaii (1990)

Não importa se só tocam
 O primeiro acorde da canção
 A gente escreve o resto em linhas tortas
 Nas portas da percepção
 Em paredes de banheiro
 Nas folhas que o outono leva ao chão
 Em livros de histórias seremos a memória dos dias que virão
 Se é que eles virão
 Não importa se só tocam
 O primeiro verso da canção
 A gente escreve o resto sem muita pressa
 Com muita precisão
 Nos interessa o que não foi impresso
 E continua sendo escrito à mão

²⁶ Lançado em 1973, este romance, baseado na história do militante anarquista Henrique Scliar, narra o trajeto de Mayer Guiznburg o “Capitão Birobidjan”, um judeu que veio da Rússia para Porto Alegre ainda criança e tenta construir uma sociedade socialista no local onde mora, apesar da oposição dos que estão a sua volta.

Escrito à luz de velas quase na escuridão
Longe da multidão
Somos um exército, o exército de um homem só
No difícil exercício de viver em paz
Somos um exército, o exército de um homem só
Sem bandeira
Sem fronteiras
Pra defender
Pra defender
Não importa se só tocam
O primeiro acorde da canção
A gente escreve o resto e o resto é resto
É falsificação
Sangue falso, banguê-banguê italiano
Suingue falso, turista americano
Livres desta estória, a nossa trajetória não precisa explicação
E não tem explicação
Somos um exército, o exército de um homem só
No difícil exercício de viver em paz
Somos um exército, o exército de um homem só
Sem bandeira
Sem fronteiras
Pra defender
Pra defender
Não interessa o que o bom senso diz
Não interessa o que diz o rei
Se o jogo não há juiz
Não há jogada fora da lei
Não interessa o que diz o ditado
Não interessa o que o Estado diz
Nós falamos outra língua
Moramos em outro país
Somos um exército, o exército de um homem só
No difícil exercício de viver em paz

Nesse exército, o exército de um homem só

Todos sabem

Que tanto faz

Ser culpado

Ou ser capaz

Tanto Faz...

Tomamos para a análise algumas sequências discursivas, conforme o que segue:

1 - *Nos interessa o que não foi impresso* – Outras/novas fontes históricas (fonte oral, história de povos indígenas sem escrita, etc.)

2 - *E continua sendo escrito à mão* – História do tempo presente, história do cotidiano.

3 - *Escrito à luz de velas, quase na escuridão, longe da multidão*

Essas sequências discursivas tomadas em conjunto, conforme está na canção, carregam efeitos de um enunciado dividido ao mesmo tempo em que joga com a contradição. Pode significar tanto a direção de uma História do cotidiano, micro história: o que estaria na *escuridão*, *à luz de velas*, *longe da multidão*, em acontecimentos cotidianos que fogem dos “grandes” movimentos da história; e também da história oficial, a que só se produz a partir de fontes oficiais que comumente direcionam os sentidos que se quer dar e silenciam os que são indesejáveis, que ficam interditados: *longe da multidão* – sem acesso às pessoas; *à luz de velas* e na *escuridão* – uma história que fica velada e que também não se permite acesso.

Em *a gente escreve o resto em linhas tortas [...] em paredes de banheiros, nas folhas que o outono leva ao chão*, temos elementos de fontes arqueológicas funcionando neste discurso ou “indícios” (Ginzburg, 1989) que poderão compor este *resto* que será escrito em linhas tortas, mas que se pretende estar em livros de História e ser memória, enquanto linguagem. O *resto* funciona também como o descarte que não interessa ao historiador tradicional e fica silenciado, se tomamos o campo daquilo que deve ou não deve circular como história. As *linhas tortas* apontam para um modo de escrever que escapa da normatização da história oficial, as *paredes de banheiro* não são os tradicionais livros de história e as *folhas que o outono leva ao chão* deslocam do âmbito documental. Todos estes efeitos apontam para uma micro história, uma forma que escapa do que está na ordem do tradicional. Em termos historiográficos poderíamos dizer que esta seria uma perspectiva filiada à Terceira Geração da Escola dos Annales (aproximadamente após 1968), onde houve incorporações de temas como a infância, atitudes diante da morte (BURKE, 1991, p. 57), com ramificações dos estudos em abordagens ligadas

à “história das mentalidades”, “história cultural” e “micro história” (GREGOLIN, 2004, p. 162).

Tomando essas questões a partir de Orlandi (2012, p. 225), a noção discursiva de resistência pode ser mobilizada, pois neste caso são práticas que estão “fora dos padrões”, com os sujeitos “em movimento na história, movimento que, barrado, não significado politicamente, explode em sentidos que estão do outro lado da história”. Este “outro lado da história”, ou esta canção impedida, tocada de forma incompleta, pode, paradoxalmente, ser preenchida com escritas em banheiros e em folhas de árvores, escritas à luz de velas, enfim, aquilo que *não foi impresso* ou que *continua sendo escrito à mão*.

Na canção, o diálogo entre harmonia, ritmo, melodia, arranjo e letra se dá de forma desigual, uma vez que ela se inicia dizendo sobre o sonoro pela escrita, marcando-se nessa última: mesmo que toquem apenas o primeiro acorde da canção (sonoro), o que é da ordem da escrita continuará resistindo em ambientes não comuns musicalmente. Na canção há ainda um deslocamento das margens – *paredes de banheiro, folhas que o outono leva ao chão, o que não foi impresso, o que é escrito longe da multidão* – para o centro – *livros de História, memória*.

Em suma, todos os elementos das sequências discursivas que elencamos acima convergem com perspectivas que se contrapõem à história tradicional.

Importante destacarmos aqui uma abordagem da relação margem/centro na historiografia no que diz respeito às discussões de caráter teórico e metodológico. Jenkins (2009) ao estabelecer um debate entre fatos e interpretação na história, pontua que há historiadores que colocam as perspectivas mais interpretativas de forma marginalizada (ou consideradas incorretas), enquanto que o centro seria a forma não-interpretativa, ou seja, mais objetiva, exata. Desta maneira, o autor destaca que, se a história é interpretação, um constructo discursivo, o que seria chamado de “centro” é apenas mais uma interpretação cristalizada. Portanto, Jenkins (2009, p. 64) acredita que “existam não centros em si, mas padrões localizados de dominação e marginalização, os quais são todos elaborados historiograficamente e precisam ser historiograficamente interpretados”.

A partir de uma proposta interdisciplinar entre História e Análise do Discurso tivemos como intuito nessas análises mostrar como uma canção do Rock brasileiro pode dizer sobre história e metodologia, tendo como sustentação para tal objetivo nossa filiação a uma proposição de entremeio com a História e a Análise de Discurso. Tentamos mostrar na análise das sequências discursivas da canção o modo como vão se delineando os movimentos da história no discurso, fazendo um contraponto com as concepções teóricas da Escola dos Annales e de sua Terceira Geração, juntamente com Foucault, Ginzburg, e Keith Jenkins com o

paradigma pós-moderno, além das leituras que Regine Robin fez de Lucien Febvre e Alphonse Dupront.

Esta abordagem se permite pelo fato de que na constituição da Análise do Discurso enquanto disciplina de entremeio, que traz a história na relação com a língua mostrando o processo discursivo e a produção dos sentidos, há possibilidades de diálogos com a história (até porque a AD convoca o materialismo histórico em sua constituição), a partir do deslocamento no modo de compreender o objeto e na metodologia de análise. A menção ao materialismo histórico vai também no caminho de uma contraposição à história tradicional que silencia a luta de classes, e no momento em que a Análise de Discurso convoca a concepção materialista da história em sua constituição, ela rompe com a visão oficial/tradicional da história destacando os confrontos e antagonismos que fazem a história se mover. Nossa posição é a de que nem a visão estrutural da luta de classes e nem as lutas cotidianas devem ser descartadas, tanto da história como das análises discursivas.

Portanto, esta foi uma entre várias outras formas de conduzir a análise, onde nos limitamos a uma canção, cabendo a possibilidade de haver várias outras composições que contribuem para essa proposta de trabalho.

3 CENSURA, POSIÇÕES POLÍTICAS E O PUNK ROCK COMO CANÇÃO DE PROTESTO

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, de modo que, como já destacou Orlandi (2007, p. 111), censura e resistência trabalham na mesma região de sentidos: se de um lado a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, do outro, “em uma retórica da resistência há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer”. E diante das relações de força que estavam postas no período, tivemos uma eclosão dessas práticas de resistência, 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 nessa etapa de nosso trabalho uma análise de como se constituiu o discurso do Punk Rock brasileiro na relação com 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 isso, tomamos como material as canções *Nada* (1987), da banda brasiliense Plebe Rude, e *Não é Permitido* (1987) da banda paulista Inocentes.

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” (ORLANDI, 2007, 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 [...]”. Isso 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 numa materialidade verbal dentro da materialidade 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 da língua deixadas por esta prática para os compositores²⁷. 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)²⁸.

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 atuais²⁹.

Após essas considerações de caráter mais teórico, partimos então para mais uma série de análises, tomando como ponto de partida neste capítulo a canção que fornece o título do trabalho: *Entendeu o que eu quero dizer?* O que marca desde já a característica do discurso direto do Punk Rock.

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ Talvez podemos pensar os desdobramentos da censura para os dias atuais através da seletividade e manipulação da informação feita pela grande mídia.

Nada – Plebe Rude (1987)

Muitas coisas poderia fazer
Muitas coisas eu poderia dizer

Não estou tentando ser irônico
Não estou tentando ser cínico
Mas há vermelhos que viram tão pretos
Há direitos que viram esquerdos
Há pessoas tentando dizer
O que eu devo fazer
(Nada! Dizer nada! Falar nada! Pensar nada!)

Muitas coisas poderia fazer
Muitas coisas eu poderia dizer
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

Entendeu o que eu quero dizer?
Entendeu o que eu quero fazer?
Se entendeu, você não entendeu nada
Pois eu não estou dizendo nada

Muitas coisas poderia dizer
Muitas coisas eu poderia fazer
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.
(Entendeu o que eu poderia fazer?)

Na canção *Nada* tomamos as seguintes sequências discursivas:

4 - *Não estou tentando ser irônico, não estou tentando ser cínico. Mas há vermelhos que viram tão pretos, há direitos que viram esquerdos.*

A possibilidade de uma posição política de esquerda é evocada através da palavra *esquerdos* juntamente com a cor vermelha (memória ligada ao comunismo e posições progressistas e revolucionárias), da mesma forma que ocorre com *pretos* (cor 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.

5 - *Muitas coisas poderia fazer e muitas coisas eu poderia dizer...*

A sequência atualiza 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:

6 - *Mas atrás dessas letras não há sentido algum, entre essas linhas não há mensagem nenhuma.*

Esta sequência nos remete às canções de protesto da MPB (Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, etc.), autores 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 do discurso, de forma parafrástica, diz:

7 - *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 canção³⁰, 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 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:

8 - 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 de enfrentamento constituída por uma posição-sujeito compositor engajado. Outra forma de tomarmos essa posição-sujeito seria pensar a partir da própria noção de *ritual* que trouxemos acima. Deslocando das considerações de Almeida (2017) acerca da escrita literária como um ritual discursivo de dizer, trazemos para nosso material a posição-sujeito compositor engajado como um *ritual* discursivo de dizer pela música. Esse *ritual* de dizer, portanto, se contrapõe, através das análises das sequências discursivas referidas, a outra FD censora, antagônica, ao mesmo tempo em que há também um efeito de denúncia como gesto de resistência. Pois, assim como outros artistas da época, a banda também passava pela rotina de enviar previamente as músicas para a censura.³¹

³⁰ “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”.

³¹Sobre essa questão ver http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/6/artigo_simposio_6_390_luana.sossmeier@hotmail.com.pdf. Acesso em 28/02/17.

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 5: *não estou tentando ser irônico, não estou tentando ser cínico, mas há vermelhos que viram tão pretos, há esquerdos que viram direitos*. Aqui a posição-sujeito fica dividida produzindo efeitos de sentido a partir da FD político-ideológica, 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, conforme a letra da canção: *Não estou tentando ser irônico – sendo irônico – Não estou tentando ser cínico – sendo cínico*. 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*³², 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.

Não é permitido – Inocentes (1987)

Todo cidadão que por direito queira integrar a instituição
Tem o dever de obedecer fielmente as 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
Não é permitido pensar obscenidades sobre sexo
Muito menos pensar em sexo
Não é permitido rir de alegria ou chorar de tristeza
Não é permitido ter nenhum sentimento, que lembre um sentimento
humano

Não é permitido fumar no recinto, maconha é claro
Não é permitido falar muito menos falar a verdade
Nem se calar quando não se tem nada a dizer

Estes são os princípios básicos para você integrar a instituição
O restante você aprenderá quando se entregar totalmente à
instituição.

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. A parte instrumental mantém seu andamento estabilizado e regular enquanto

³² Não conseguimos informações se alguma das canções dos Inocentes analisadas aqui sofreram censura. A informação que conseguimos é que a banda foi afetada pela censura no EP “Miséria e Fome” de 1983, sendo que de 13 canções, apenas 4 foram liberadas pelos censores. Sobre essa questão ver <http://www.mtv.com.br/noticias/coluna-mtv-marcelo-costa-o-rock-nacional-dos-anos-80-e-a-censura-federal/>. Acesso em 28/02/17.

há os vocais, ocorrendo uma quebra de ritmo somente nos momentos finais da canção. 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!* - *Esses são os princípios básicos para você integrar a instituição. O restante você aprenderá quando se entregar totalmente à instituição.* Este enunciado possibilita a inserção da noção de *bom brasileiro* ou até mesmo de *cidadão*, conforme destacou Indursky (2013, p. 117) sobre os preceitos dos presidentes militares. Ou o sujeito segue os *princípios básicos* ou “não tem direito à sua filiação pátria” (IDEM). A forma autoritária em que é constituída toda a canção produz uma posição-sujeito que está em uma relação de identificação com a formação discursiva do Estado, estabelecendo regras e limites no dizer para as 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:

9 - *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 autoritária podemos compreender um processo 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, denúncia e protesto contra determinadas práticas políticas. Um fator a elencar sobre essa questão foi a

censura pela qual passou a banda em seu primeiro EP, lançado em 1983 com o nome de “Miséria e Fome”. Das 13 canções, apenas 4 foram liberadas pelos censores (Sobre isso ver nota de rodapé 31).

Em relação ao discurso irônico, Orlandi (2012) vai dizer que este se constitui independentemente da atitude pessoal do autor, tendo mais a ver com um “estado de mundo” que se revela e se diz irônico, jogando na relação entre o estado de mundo já dado (discursos instituídos e senso comum) e outros estados. Segundo a autora, “partindo do instituído, o sujeito locutor atribui ao destinatário um discurso “normal”, um conjunto de opiniões estabelecidas e produz uma inversão ou mesmo um rompimento” (p. 28, 29). O estado de mundo já dado, neste caso, se constitui pelos elementos do discurso autoritário, que são ressignificados através do dizer irônico.

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 música:

9-10 - 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. Nas condições de produção específicas da canção em análise, *dobrar* também significa se posicionar politicamente, funcionando pela 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 ironia funciona aqui também pelo dizer sobre determinadas condutas morais

e, ainda, pela forma como é dito. Notamos acima a presença do discurso irônico na sequência: *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*, em que o sujeito toma a voz do Estado, em forma de ironia, para poder criticá-lo. Já na sequência: *É proibido fumar no recinto, maconha, é claro*, a pausa existente na canção entre a primeira parte da oração e a segunda (*maconha, é claro*), significa no material uma crítica/denúncia, também materializada de modo irônico, sobre uma forma de conduzir a moral e os bons costumes no período ditatorial, em que na verdade não é exatamente proibido fumar (cigarros, por exemplo), a proibição estaria vinculada somente ao uso de um entorpecente cuja memória está intimamente ligada à história do *Rock n Roll* (se tomamos o exemplo do Woodstock, evento musical em que se explorou de forma pacífica as experiências da juventude com entorpecentes), além da memória discursiva do termo *Sexo, drogas e Rock n Roll*.

3.1 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 *ritual* 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 MPB³³. 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)³⁴, 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

³³ 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”.

³⁴ “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).

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 *ritual*, e origem das bandas em análise nesse trabalho, São Paulo e Brasília foram o chão que sustentou uma parcela importante do Punk brasileiro³⁵. 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 com semelhante dedicação ao movimento Punk, levando a sério o *faça você mesmo*. A música foi a saída para escapar da falta de entretenimento de Brasília na década de 1980. As bandas que foram surgindo nessa época encontraram no visual e na música Punk formas de se rebelar contra essa situação, num gesto de resistência ao tédio brasiliense³⁶.

Pretendemos aqui estender a noção de canção de protesto para a década de 1980, guardando, como já o dissemos, as peculiaridades das condições de produção. Por isso que é importante salientar que assim como as condições de produção eram outras, os problemas e o modo a serem cantados também eram distintos. Uma posição-sujeito engajada 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. Assim como as condições políticas indicavam para a abertura do regime militar, como se esperava após a Lei de Anistia em 1979, no aspecto artístico outros

³⁵É 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.

³⁶A canção “Tédio (com um T bem grande pra você)” do Aborto Elétrico (que posteriormente foi gravada no disco *Que País é Esse*, da Legião Urbana em 1987), denuncia o marasmo que era Brasília na década de 1980: “Moramos na cidade, também o presidente. E todos vão fingindo viver descentemente. Só que eu não pretendo ser tão decadente não. Tédio com um T bem grande pra você [...] Não tenho gasolina, também não tenho carro. Também não tenho nada de interessante pra fazer”.

estilos musicais foram tomando conta das rádios e programas de TV, e o Rock Brasileiro (destacando bandas como Barão Vermelho, Legião Urbana, Capital Inicial, Paralamas do Sucesso, entre outras) foi um desses.

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 Rude³⁷.

Censura - Plebe Rude (1987)

Unidade repressora oficial

A censura, a censura
única entidade que ninguém censura

Hora pra dormir
hora pra pensar
Porra meu papai
Deixe-me falar

Unidade repressora oficial

A censura, a censura
única entidade que ninguém censura

Contra a nossa arte está a censura
abaixo a postura, viva a ditadura
Jardel com travesti, censor com bisturi
corta toda música que você não vai ouvir

³⁷ De acordo com Essinger (1999, p. 151) essa canção, feita em 1984, chegou a ser censurada. E segundo o documentário “A Plebe é Rude” (Produção Doctela/Pietà Filmes. Coprodução Canal Brasil), foi censurada devido ao palavrão na frase “porra meu papai, deixe-me falar”. Apesar de que, no próprio documentário, o vocalista Philippe Seabra afirma que o verdadeiro motivo de censurarem a canção foi seu conteúdo. Esta foi a única composição da banda que conseguimos registro de censura. O outro problema com a Censura Federal não chegou a ser com gravação de músicas, e sim com a prisão da banda (juntamente com a Legião Urbana) no show de Patos de Minas em 1982.

Unidade repressora oficial

A censura, a censura
única entidade que ninguém censura

Nada para ouvir, nada para ler
nada para mim, nada pra você
nada no cinema, nada na TV
nada para mim, nada pra você

Unidade repressora oficial
Unidade repressora oficial.

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. No entanto, 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 caso de *Não é permitido*, que toma a voz do Estado para critica-lo) e de negar os efeitos de 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: *A censura, única entidade que ninguém censura. Nada para ouvir nada para ler [...] Nada no cinema, nada na TV.*

Retomando a canção *Nada* (1987) da Plebe Rude, temos a pista de um efeito de sentido de canção de protesto a partir do conceito de negação externa de Indursky. Nesta perspectiva, a autora discute como o discurso-outro passa a fazer parte de um enunciado na qualidade de discurso transverso. “Ou seja, a internalização transversa 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 as da sequência 11:

11 - *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 [...] 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 (*Há pessoas tentando dizer o que eu devo fazer*), e o fato de que a rede de formulações em *Nada* se inscreve numa memória que atualiza o período militar brasileiro, pelo efeito de interrogatório que se inscreve numa memória da censura sobre as canções de protesto (*mas atrás dessas letras não há sentido algum*) como já elencamos acima. 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 intradiscorso pelo viés da negação que incide sobre o implícito do discurso do *outro*” (IDEM, p. 277).

Após esse trajeto analítico notamos as diferentes formas de dizer sobre a censura e sobre a ditadura militar partindo de um *ritual* 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 enunciativo 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* (1987) 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/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:

12 - “*contra nossa arte está a censura*”; “*A censura, única entidade que ninguém censura*”. Pois, como já dissemos, a posição-sujeito compositor engajado 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 e denúncia.

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*, pelo seu dizer direto, em forma de crítica à censura, e em *Nada* pela forma de ocorrência da negação/denúncia do discurso (e de outras práticas) do outro através da ironia: *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.*

Na canção *Não é permitido*, através de uma posição de identificação com a formação discursiva do Estado e se sustentando no dizer irônico, ocorre a incorporação do discurso estatal como efeito de denúncia das práticas autoritárias, como temos, por exemplo na sequência discursiva:

13 - *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.*

3.2 Pátria e Estado autoritário

Escolhemos como recorte para este momento algumas canções que fazem referência direta ou indireta à ditadura civil-militar. Algumas são formuladas com palavras que dizem respeito ao caráter repressivo, outras a aspectos ou práticas mais pontuais, além das canções que necessitam de um exercício analítico mais apurado para podermos compreender os sentidos relacionados ao período autoritário.

Trazemos seis canções, e vamos tentar estabelecer como critério a ocorrência de regularidades para uma compreensão consistente dos efeitos de sentidos que circulam sobre a ditadura e suas características, ou melhor, como as bandas em análise dizem sobre essas questões. Importante destacar de antemão que vamos dar visibilidade a sequências específicas de cada canção, mas mesmo assim buscamos relacionar essas sequências às outras que dizem sobre o período político que estamos tratando. Começemos com a referência à “pátria” e “hino” e a relação ao patriotismo nas canções *Anistia* e *Não questione* (1988) dos Garotos Podres (Álbum: “Pior que antes”), *Anos 70* (1990) da banda 365 (Álbum: “Cenas de um novo país”), e *Pátria Amada* (1987) dos Inocentes (Álbum: “Adeus carne”).

Tivemos, a partir do século XVIII, uma nova forma de submissão que promove o deslocamento da relação do sujeito com o discurso religioso e instaura uma relação desse sujeito

com o jurídico. Haroche ([1984] 1992) destaca que a ascensão do jurídico e a ideia de um sujeito livre, oriundos após o enfraquecimento da ordem religiosa, são uma nova forma de assujeitamento ao Estado.

Com esses componentes, o imperativo de dever e amor em relação ao Estado, ou “amor à Pátria”, se colocam como necessários nessa nova modalidade, além de constituir a resposta à dúvida, ou desconfiança, em relação ao poder e “à brecha aberta no sistema de crença que o sujeito pode (sendo livre) experimentar” (HAROCHE, [1984] 1992, p. 181).

Nessas condições, segundo a autora, o aparelho religioso não é mais capaz de, por si mesmo, enquadrar o sujeito. Nessa nova conjuntura, o Estado precisa tentar estabelecer novas formas de controle do sujeito, envolvendo razões jurídicas, políticas e econômicas.

“Tenta-se assim substituir a subordinação do homem ao discurso religioso por uma subordinação menos visível e mais insidiosa, pois insiste precisamente na ideia de um sujeito livre e não determinado quanto a suas escolhas” (IDEM, p. 183).

Ou seja, as formas de controle passam a ser aparentemente mais sutis e com uma roupagem de liberdade.

Desta maneira, Haroche (IDEM) destaca também que a noção de “amor à Pátria” substituiria fundamentalmente o “desejo do sujeito”, sendo que este projeto de controle social não se realizaria sem a condição de induzir no sujeito o amor ao Estado e a pátria, que seria uma forma de “disciplinarização da subjetividade”, conforme aponta a autora.

Já no período de que estamos tratando, a ditadura civil-militar, o imperativo de “amor à Pátria” fez parte do arcabouço político e moral mobilizado pelo discurso do governo na tentativa de enquadrar os sujeitos em uma suposta homogeneidade ausente de discordância: *Brasil, ame-o ou deixe-o*, por exemplo. Indursky (2013) demonstra que, entre outros fatores, a noção de *cidadão* e os níveis de tutela do Estado sobre os sujeitos tiveram uma parcela de contribuição a respeito disso no discurso dos presidentes militares.

Em suas análises, a autora demonstra que mesmo podendo parecer num primeiro momento que a palavra *brasileiros* remetesse “para a forma de designação pátria, tratando-se aparentemente de um coletivo” (2013, p. 114), há também o uso partitivo de *brasileiros*. É nesse sentido que Indursky indica que os efeitos da palavra *brasileiros*, se referindo aos apoiadores do regime, tende a diminuir nos discursos de Costa e Silva e em Médici (períodos de maior repressão e corte dos direitos civis), demonstrando que, neste caso, “para ser um *bom brasileiro*

é preciso apoiar incondicionalmente as decisões do Estado, é preciso aceitar-lhe submissamente a tutela para, assim, adquirir o direito de ser *cidadão* ou *brasileiro*” (IDEM, p. 117). Isto é, não há distinção entre os que apoiam ou se opõem ao governo, afinal todos devem apoiá-lo. Se não se constitui um “amor ao Estado” como havia frisado Haroche, pelo menos se constituiria uma obediência civil inquestionável.

Interessante observarmos, também, o entrelaçamento entre o discurso religioso com o político através da formulação da palavra *pátria*, em outros enunciados, conforme mostra a autora gaúcha:

- Costa e Silva (1968): “São as forças armadas de um povo que adora a liberdade e que repele o arbítrio e a violência. São as forças armadas de um povo que odeia os preconceitos e privilégios que ama a *Deus* e a *Pátria* [...]” [Grifo nosso] (INDURSKY, 1992, p. 179).

- Médici (1970): “Está bem viva na memória do país a marcha da família pelas ruas, do sentimento religioso e cristão de nosso *povo*, exigindo o fim de todos os desmandos” (INDURSKY, 2013, p. 125).

- Geisel (1974): “Que Deus me dê forças a mim [...] para levar avante esse legado superior de consciência cívica e de pragmatismo criado para o bem de nossa pátria e bem-estar de nosso povo³⁸” (IDEM, p. 69).

- Figueiredo (1978): “O Brasil continuará uma democracia cristã [...] a despeito de quaisquer agitações que se possam fazer [...]” (IDEM, p. 148).

Isso nos leva a alguns breves apontamentos: a força da Marcha da Família com Deus pela Liberdade³⁹ na constituição dos delineamentos do regime militar; o interesse dos presidentes em manter o apoio dessa parcela religiosa da população; e um vínculo com um tipo específico de moral, a moral cristã. Esta que foi sendo a base de sustentação do discurso em defesa da família tradicional e dos bons costumes, que inclusive afetou a produção musical através da censura, como veremos mais adiante.

Voltando para a questão da *pátria*, Indursky discute os motivos de seu pouco uso entre os discursos dos presidentes militares, apesar de ser uma palavra estritamente ligada à formação do regime autoritário.

³⁸ Na mesma obra de Freda Indursky há interessantes reflexões sobre o uso da palavra “povo” por parte dos militares.

³⁹ Movimento de caráter conservador. Surgiu como resposta ao comício de João Goulart realizado no dia 13 de março de 1964, no qual anunciou as Reformas de Base. Os participantes da Marcha compartilhavam do “medo” da implantação do comunismo no Brasil, o que acabou gerando uma união perfeita com os setores empresariais e militares que já articulavam o golpe que empurraria o Brasil para a ditadura.

Neste sentido, a autora observa que nos discursos presidenciais há quem esteja disposto a sacrificar-se pela Pátria, mas também há aqueles que colocam

(...) ambições pessoais acima dos interesses da pátria [Discurso de Castelo Branco] ou seja, os interesses da pátria estão vinculados aos deveres cívicos, enquanto os direitos individuais são reinterpretados como ambições pessoais (INDURSKY, 1992, p. 181).

O que está em jogo aqui, entre outros fatores, são os conflitos entre os apoiadores da “revolução” e os opositores. Os que estão dispostos a se entregar pela pátria, a prestar obediência civil, denunciar os “terroristas”, cobrar mais severidade da censura sobre questões morais nas canções⁴⁰, contra os que estão na faixa da “subversão”, da “desordem”. Portanto, “ser cidadão é defender a Pátria contra seus inimigos internos que a querem submissa à “subversão”, à “luta de classes” (IDEM).

Entretanto, nas canções em análise, os sentidos de *pátria* circulam paradoxalmente entre a crítica e a defesa, como veremos. Seguem abaixo as letras e em seguida as sequências discursivas que carregam o item lexical *pátria* ou fazem menção à gestos de patriotismo que envolvem o regime militar, como cantar o hino nacional. Importante destacar que as duas canções dos Garotos Podres, *Anistia* e *Não questione e Pátria Amada* dos Inocentes, seguem uma pulsão rítmica diferente do restante de nosso material. No início deste trabalho discutimos a não homogeneidade rítmica do Punk, marca muito presente em nossas análises, por isso acreditamos ser relevante explicitar algumas questões ligadas a sonoridade das músicas. As canções *Anistia* e *Não questione* utilizam em sua totalidade os *power chords*⁴¹ na guitarra e um vocal agressivo, e juntas com *Pátria Amada* possuem um andamento mais pesado e acelerado que o restante das composições. Uma agressividade vocal semelhante está presente em *31 de março* (1990) da banda 365 (análise no próximo capítulo). Ressaltamos essas questões pelo fato de que as características mencionadas não estão tão presentes nas outras canções. Da Plebe Rude, por exemplo, somente *Até quando esperar*, de 1985 (capítulo seguinte), possui uma cadência próxima de *Pátria Amada*, dos Inocentes, apesar de suas constantes mudanças de ritmo.

⁴⁰Sobre as cartas enviadas à Divisão de Censura, pedindo mais rigidez na defesa da moral e dos bons costumes nas canções, ver em 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.

⁴¹ Técnica muito utilizada nas músicas de Rock, sobretudo no Punk e no Metal, em que se utiliza de dois a três dedos no braço da guitarra (a tônica e a 5ª nota, podendo ser acrescentada uma 8ª), nas cordas mais graves e geralmente com efeito de distorção. Sobre isso ver em <http://www.aprendaguitarra.mus.br/guitarra-iniciante/power-chord/>. Acesso em 06/03/17.

Seguimos então para as análises.

Anistia – Garotos Podres (1988)

Não queremos anistia
 Aos torturadores
 Não queremos que os assassinos
 Fiquem impunes

Amordaçaram e torturaram
 Toda uma nação
 Nos deixaram órfãos
 De uma mãe pátria

Como poderíamos
 Perdoá-los
 Se os cadáveres
 Ainda estão fedendo
 E as suas mãos
 Ainda estão sujas de sangue
 Sangue de uma geração
 Sangue de toda uma nação

Não questione – Garotos Podres (1988)

Passei a infância toda
 Querendo perguntar
 Se toda essa porcaria
 Eu tenho que aceitar
 papai mandava ouvir o padre
 O padre mandava ler o livro
 O livro manda não questionar
 Nunca jamais
 O padre e o papai

Não, eu não sei
 Se dá pra entender
 Não, eu não sei
 Se eu quero compreender

Enquanto os donos da verdade
 Botavam farda na nação
 Violentavam a liberdade
 Através da repressão
 Mandavam cantar o hino
 O hino diz que devo ser um mártir
 Mas todo mártir precisa morrer
 E, eu apenas quero viver

[...]

Anos 70 – 365 (1990)

Nos anos 70, no solo brasileiro
 O governo enganava o povo com palavras vazias
 Palavras vazias...
 Dizia maravilhas, prometia alegrias
 E o povo enganado a tudo assistia

Brasil! Brasil!

Ame ou deixe-o

Na sua demagogia, ele se esquecia
 Que o povo lá de cima cumpria a sua sina
 Pois eram explorados pelos latifundiários
 Que tomavam as suas terras e ditavam novas regras

[...]

E o povo enganado a tudo assistia, e a censura a tudo proibia
 Pois a repressão parava à bala o levante guerrilheiro

[...]

Enquanto que nas grades o DOI-CODI
 Torturava cidadãos brasileiros
 Eu na escola dizia!
 Eu na escola dizia!

Brasil!
 Oh pátria amada!
 Amo você!

Pátria Amada – Inocentes (1987)

Pátria Amada, é pra você esta canção
 Desesperada, canção de desilusão
 Não há mais nada entre eu e você
 Eu fui traído e não fiz por merecer

Pátria Amada, cantei hinos em seu louvor
 Mas tudo o que fiz de nada adiantou
 Na boca amarga ainda resta esse refrão
 Que diz pra morrer por ti e não importa a razão

Pátria Amada, como pude acreditar
 Em palavras vazias e promessas soltas no ar
 Pátria Amada, você me decepcionou
 Quando eu lhe pedi justiça você me negou

Pátria amada!

Pátria Amada, de quem você é afinal
 É do povo nas ruas? Ou do Congresso Nacional
 Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder!

14 - Garotos Podres – Anistia (GPA)⁴²: *Amordaçaram e torturaram toda uma nação. Nos deixaram órfãos de uma mãe pátria*

15 - Garotos Podres – Não Questione (GPNQ): *Enquanto os donos da verdade botavam farda na nação, violentavam a liberdade através da repressão. Mandavam cantar o hino, o hino diz que devo ser um mártir. Mas todo mártir precisa morrer. E eu apenas quero viver.*

16 - GPNQ2: *Passei a infância toda querendo perguntar se toda essa porcaria eu tenho que aceitar. Papai mandava ouvir o padre, o padre mandava ler o livro, o livro manda não questionar.*

17 - 365 – Anos 70 (365): *Brasil! Brasil! Ame-o ou deixe-o [...] Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros. Eu na escola dizia! Brasil, o pátria amada, amo você!*

18 - Inocentes – Pátria Amada (IPA): *Pátria amada, cantei hinos em seu louvor. Mas de tudo que fiz de nada adiantou. Na boca amarga ainda resta esse refrão, que diz pra morrer por ti e não importa a razão.*

19 - IPA2: *Pátria amada, é pra você essa canção desesperada, canção de desilusão [...] Eu fui traído e não fiz por merecer*

Conjuntamente, há uma regularidade na produção de sentido dessas canções devido as condições de produção, pois todas foram lançadas após 1985, término da ditadura, ou seja, produz-se sentidos de decepção para com o imaginário de pátria forte e soberana. Por conseguinte, todas as sequências discursivas possuem marcadores linguísticos que indicam o passado: GPA: *Amordaçaram, torturaram, deixaram*; GPNQ: *botavam, violentavam, mandavam*; 365: *torturava, dizia*; IPA: *cantei, fiz, adiantou*.

Em todos níveis referenciais (as sequências discursivas e as respectivas bandas) há marcadores linguísticos que estão ligados a alguma forma de violência. E palavras como: *torturaram, farda, repressão, DOI-CODI* e expressões como *Brasil. Ame-o ou deixe-o* e *cantei hinos em seu louvor*, fazem funcionar a memória do período autoritário no Brasil, e cantadas com verbos indicando o passado apontam ainda mais para essa direção.

Curioso, neste caso, é que não encontramos nenhuma formulação deste tipo nas canções da Plebe Rude. Seu dizer sobre o regime militar funciona ou no presente ou ocupando o lugar do discurso do Estado, para marcar a referência ao autoritarismo, pela ironia, conforme veremos mais adiante.

⁴² Sobre as siglas que designam as sequências: GPA: Garotos Podres – Anistia; GPNQ: Garotos Podres – Não questione; IPA: Inocentes – Pátria Amada.

A presença, na mesma sequência discursiva, de palavras ligadas ao patriotismo e à violência colocam em jogo um paralelo que relaciona patriotismo com violência, e ainda traz um efeito embutido, de que ou o sujeito *canta hinos em louvor à pátria*, declara *amor à pátria*, se torna um *mártir*, ou o retorno do Estado será a *tortura, repressão, DOI-CODI, mordaca, morte*. Em outras palavras, o discurso das canções, tomadas em conjunto, apresenta a luta política estabelecida durante o regime militar, sendo que ou o sujeito praticava a obediência civil (ou no limite se calando) e prestava reverências ao governo, ou a violência exercida pelo Estado o alcançaria.

Nos níveis referenciais 365 e GPNQ2: *Passsei a infância toda querendo perguntar se toda essa porcaria eu tenho que aceitar. Papai mandava ouvir o padre, o padre mandava ler o livro, o livro manda não questionar*, temos o uso de três itens lexicais que remetem aos Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE): *Escola, Papai - Família, Padre – Igreja*, e todos estão funcionando no discurso como elementos apaziguadores de conflitos, trabalhando, pela palavra, na manutenção da ordem estabelecida: Na Escola se declara o “amor à Pátria” e a Família e Igreja dialogam entre si com o objetivo de estancar os questionamentos. Lembremos, conforme acima, sobre a formação religiosa nos discursos presidenciais e as alusões à “família nacional” (INDURSKY, 2013), bem como o impulso dado pela Marcha da Família com Deus pela Liberdade na execução do projeto golpista⁴³.

Desta forma, observando como a história é textualizada nas canções de um período específico no Brasil, vemos que, como já destacava Althusser ([1970] 1996), os AIE atuam na “reprodução das relações de produção” da estrutura do regime militar, estando fortemente ligados com o aparato de poder dos militares e seus correligionários civis.

Mais interessante ainda é a formulação: *Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros. Eu na escola dizia! Brasil, o pátria amada, amo você!* Esses versos produzem efeitos de denúncia, de decepção (como se estivessem sido enganados), de descrença e traição do sistema político e também de ironia. O efeito de ironia funciona aí pelos sentidos que circulam em relação ao mascaramento que os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) provocam (ou provocaram) quando, enquanto certos sujeitos eram torturados por se oporem ao regime (ou simplesmente por serem suspeitos de subversão), este mesmo regime, tendo com porta-voz a escola enquanto um AIE, jogava com a reprodução de um imaginário de *amor à pátria*, apagando, então, qualquer sentido de violência que pudesse estar ocorrendo

⁴³ É importante destacarmos que nem todos setores da Igreja se fizeram indiferentes ou sustentaram o apoio ao regime. Alguns dominicanos, por exemplo, optaram por ficar ao lado da resistência ao regime, como foi o caso de Frei Betto, Frei Tito, entre outros.

naquelas condições de produção. Dessa maneira, o sujeito-compositor engajado ao enunciar da forma que trouxemos na sequência discursiva acima traz a memória da tortura, que se desdobra em efeitos de denúncia e decepção juntamente com o atravessamento de um funcionamento irônico.

É importante notar também que a canção de 365 se refere à *cidadão brasileiro*. Indursky já destacou que, segundo o discurso dos militares, para o indivíduo ganhar o estatuto de *cidadão* ou *brasileiro* é necessário apoiar e aceitar submissamente as decisões do Estado. No entanto, no nível referencial elencado, *cidadão brasileiro* funciona como aquele que era torturado no DOI-CODI, sendo então o que lutava contra o regime (ou, no mínimo um suspeito de tal gesto), tomava atitudes opostas ao que era enquadrado como *bom brasileiro*. Isso mostra uma tomada de posição pelo sujeito do discurso em que parafrasticamente ele diz: *o indivíduo que diz não ou que se rebela contra os desmandos do Estado também merece o título de cidadão brasileiro*.

Este tipo de tomada de posição em defender uma forma diferente, menos exagerada e fascista, de patriotismo pode ser observada também em GPA: *Amordaçaram e torturaram toda uma nação. Nos deixaram órfãos de uma mãe pátria*; e IPA2: *Pátria amada, é pra você essa canção desesperada, canção de desilusão [...] Eu fui traído e não fiz por merecer*.

Ou seja, o fato de se constituir uma posição-sujeito que se desidentifique com as práticas da ditadura (*Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros. Eu na escola dizia! Brasil, o pátria amada, amo você!*) não significa que não exista uma forma de identificação com as designações *cidadão* ou *brasileiro*, e nem que constitua uma desidentificação⁴⁴ em relação à pátria (*Amordaçaram e torturaram toda uma nação. Nos deixaram órfãos de uma mãe pátria*), o que estava em jogo se materializa como um desejo de uma outra pátria, pois essa *pátria* inventada pelos militares atendia apenas a uma parcela da sociedade, aquela que estava de acordo com suas práticas. O que se busca, conforme os discursos das canções, era uma pátria distinta, ou então uma *pátria* que não *traísse* (IPA2) seus cidadãos. Os efeitos produzidos nesses discursos são os de que houve uma orfandade *de uma pátria mãe* (GPA), não se constituindo formas de identificação com a *pátria* autoritária dos militares, sendo que mesmo com um sentimento de esperança, o que se produzia era um estado de traição (IPA2) pelos contornos que tal pátria foi tomando.

⁴⁴ Pêcheux apresenta duas modalidades discursivas do funcionamento subjetivo – *identificação* e *contra-identificação* – e fecha com uma terceira, a *desidentificação* como *tomada de posição não-subjetiva*: “Compreende-se, então, por que a luta do proletariado *no interior* dos aparelhos ideológicos de Estado é, simultaneamente, uma luta *contra* sua estrutura e seu funcionamento, na medida em que a apropriação subjetiva da política do proletariado supõe, paradoxalmente [...] uma *desidentificação* [grifo nosso], ligada a uma transformação subjetiva da imputação, da representação e do sentido” (PÊCHEUX [1975] 2014, p. 216).

Sobre a formulação da palavra *nação* em GPA, podemos estabelecer um paralelo com as análises de Indursky (1992). Uma vez que a palavra *nação*, nessa sequência, se refere a *amordaçada* e *torturada*, ela estaria incluída na qualidade de nação como “esfera pública constituída pelos não-revolucionários” (1992, p. 190), uma oposição, a grosso modo. Ou, poderíamos acrescentar a esfera pública que, além de não se inserir entre os “revolucionários”, sofreu com a *mordaça* e a *tortura*, fazendo parte do conjunto de brasileiros que efetivamente lutou contra o regime, a ponto de sofrerem com as consequências. Portanto, a palavra *nação*, em sua materialidade, é a *nação*, ou o grupo de sujeitos militantes organizados, que enfrentou a ditadura das mais variadas formas: através da arte, da mídia, da luta armada, etc.

Já em GPNQ, a palavra *nação* se formula enquanto: (...) *vestida de farda pelos donos da verdade*, os mesmos que *violentavam a liberdade através da repressão e mandavam cantar o hino*. Temos aqui novamente o entrelaçamento entre patriotismo e violência, somando à prática de militarização ou do serviço militar obrigatório⁴⁵ (*botar a farda na nação*), o que nos faz propor a seguinte equação: militarização + patriotismo = violência. O efeito metafórico de *botar a farda na nação* faz funcionar um modo de deslocamento entre o jurídico (*nação*) e o repressivo (*farda*).

Por conseguinte, em GPNQ (*Mandavam cantar o hino, o hino diz que devo ser um mártir. Mas todo mártir precisa morrer. E eu apenas quero viver*) IPA (*Pátira Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder!*), GPA (*Mãe pátria*) e 365 (*Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros. Eu na escola dizia! Brasil, o pátria amada, amo você!*) há uma circulação de sentidos filiados à memória musical do Hino Nacional brasileiro que se marca na língua pela repetição dos versos *Brasil, o pátria amada* [...] e *Pátira Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder!*⁴⁶. Além da referência direta através da própria palavra *hino*.

Após essas análises, podemos dizer que as canções produzem um efeito de crítica e textualizam a história se utilizando de itens lexicais já pertencentes ao arcabouço discursivo do regime militar, mobilizando sentidos de uma formação discursiva antagônica e fazendo-os funcionar como um protesto contra essa mesma formação discursiva. Isso ocorre nas seguintes materialidades: *Anistia*, dos Garotos Podres - *Amordaçaram e torturaram toda uma nação. Nos deixaram órfãos de uma mãe pátria*; *Não questione*, dos Garotos Podres - *Enquanto os donos*

⁴⁵A canção “Morrer aos 18” dos Inocentes, presente no mesmo álbum de “Pátira Amada”, faz uma interessante referência em forma de crítica ao serviço militar: “[...]18 anos e estou numa instituição [...] 18 anos e estamos servindo. Servindo para usar uma farda. Seguindo para obedecer ordens. Quem não vive pra servir não serve pra viver!”.

⁴⁶“O pátria amada idolatrada salve! Salve!”

da verdade botavam farda na nação, violentavam a liberdade através da repressão. Mandavam cantar o hino, o hino diz que devo ser um mártir. Mas todo mártir precisa morrer. E eu apenas quero viver; Anos 70, do 365 - Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros. Eu na escola dizia! Brasil, o pátria amada, amo você!; Pátria Amada, dos Inocentes - Pátria amada, é pra você essa canção desesperada, canção de desilusão [...] Eu fui traído e não fiz por merecer.

Passemos, então, para as canções *Proteção* (1985) e *Códigos* (1987) da Plebe Rude. Ambas as canções mobilizam sentidos de uma formação discursiva jurídica e repressiva, cada uma com dominância em uma específica, e os efeitos de sentido que funcionam em relação à ditadura militar vão sendo constituídos, no desenvolvimento das canções, através de uma forte articulação com as condições de produção do discurso. Vejamos então as letras e as respectivas sequências discursivas para análise:

Proteção – Plebe Rude (1985)

Será verdade, será que não
 Nada do que eu posso falar
 e tudo isso pra sua proteção
 Nada do que eu posso falar
 A PM na rua, a guarda nacional
 Nosso medo sua arma, a coisa não tá mal
 A instituição está aí para a nossa proteção
 Pra sua proteção
 Tanques lá fora, exército de plantão
 Apontados aqui pro interior
 E tudo isso pra sua proteção
 Pro governo poder se impor
 A PM na rua nosso medo de viver
 O consolo é que eles vão me proteger
 A única pergunta é: me proteger do que?
 Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar repressão
 ...é para sua proteção...
 ...é para sua proteção...

Tropas de choque, PM's armados
 Mantêm o povo no seu lugar
 Mas logo é preso, ideologia marcada
 Se alguém quiser se rebelar
 Oposição reprimida, radicais calados
 Toda angústia do povo é silenciada
 Tudo pra manter a boa imagem do Estado!
 Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão

Armas polidas e canos esquentam
 esperando pra sua função
 Exército bravo e o governa lamenta
 que o povo aprendeu a dizer "Não"
 Até quando o Brasil vai poder suportar?
 Código Penal não deixa o povo rebelar
 Autarquia baseada em armas não dá!
 E tudo isso é para sua segurança.
 Para sua segurança.

Códigos – Plebe Rude (1987)

Eu decido o seu futuro
 eu e meus fuzis
 minhas normas determinam
 seus direitos civis

Estou rindo de você
 Estou rindo de você
 o seu direito é me obedecer

Artigo 93

Regra geral e mando de autoridade competente

Artigo 96

Normas se distinguem em regras cogentes ou de ordem pública

Artigo 156

A sua classificação tendo em vista a sua força obrigatória

O que você faz escondido diverte, me faz rir
você pode me subestimar, mas vou te punir

Estou rindo de você

Estou rindo de você

você não é ameaça para mim

Faça o que você bem entender
esteja a par do que vai acontecer
depois acerto as contas com você

Você acha que é livre para agir como quer?
Mas o seu futuro foi traçado antes de nascer

Estou rindo de você

Estou rindo de você

Aqui tá escrito como pode ver

[...]

Se eu largar a tua mão você vai se perder
eu já estou até aqui de corrigir você

Estou rindo de você

com pena de você

Estou rindo de você

O seu direito é me obedecer

Faça o que você bem entender
esteja a par do que vai acontecer
depois acerto as contas com você

20 - PRP1⁴⁷: *A PM na rua, a guarda nacional. Nosso medo, sua arma [...] A instituição está aí pra nossa proteção. Pra sua proteção.*

21 - PRP2: *Tanques lá fora exército de plantão apontados aqui pro interior. E tudo isso pra sua proteção pro governo poder se impor. A PM na rua nosso medo de viver o consolo é que eles vão me proteger. A única pergunta é: me proteger do que?*

22 - PRP3: *Tropas de choque, PM's armados mantêm o povo no seu lugar.*

23 - PRP4: *Oposição reprimida, radicais calados, toda angústia do povo é silenciada. Tudo pra manter a boa imagem do Estado.*

24 - PRP5: *Até quando o Brasil vai poder suportar? Código Penal não deixa o povo rebelar [...] E tudo isso é para sua segurança*

25 - PRC1: *Eu decido seu futuro eu e meus fuzis. Minhas normas determinam seus direitos civis. Estou rindo de você, o seu direito é me obedecer.*

26 - PRC2: *O que você faz escondido diverte, me faz rir. Você pode me subestimar, mas vou te punir. Estou rindo de você, você não é ameaça para mim.*

27 - PRC3: *Faça o que você bem entender. Esteja a par do que vai acontecer. Depois acerto as contas com você.*

28 - PCR4: *Se eu largar a tua mão você vai se perder. Eu já estou até aqui de corrigir você.*

Nas sequências discursivas de PRP é produzida uma posição-sujeito afetada por aparelhos repressivos de Estado (em palavras como: *PM, Exército, Tanques*) que tem como sustentação elementos do discurso jurídico (*Estado, Código Penal* - Apesar de que *Estado* pode funcionar tanto em uma formação discursiva jurídica como repressiva). Já em PRC a posição discursiva *fala* em nome do Estado, ou *simula* falar pelo Estado, como em *Eu decido seu futuro eu e meus fuzis. Minhas normas determinam seus direitos civis*. A canção inicia com esse enunciado e todo seu restante segue na mesma perspectiva. As palavras: *fuzis* – aparelhos repressivos do Estado, além de *normas e direitos civis* – Constituição, indicam a simulação que citamos.

A relação entre *PM, Exército, tropas de choque e Estado* (PRP) e *fuzis, punir, corrigir* (PRC) mostram uma regularidade de aparelhos e práticas repressivas, respectivamente.

⁴⁷ Sobre as siglas: PRP: Plebe Rude – Proteção; PRC: Plebe Rude - Códigos

Enquanto no primeiro caso está dito e, até mesmo escancarado, quais são e o que fazem os aparelhos repressivos (PRP2, PRP3), no segundo não está dito, mas está significando a atuação repressiva do Estado e suas instituições como ocorre em PRC2, PRC3, PRC4.

Em PRC2 no enunciado: *Você pode me subestimar, mas vou te punir*, temos a marca de uma permissão seguida de uma conseqüente ameaça punitiva. Em uma leitura menos atenta isso poderia significar um paradoxo pelo fato de que a punição como a conseqüência de uma causa (o gesto de subestimar) não seriam cabíveis em um regime autoritário. Aliás, a própria fórmula causal aí colocada seria estranha a um regime de interdição, uma vez que um governo ditatorial dificilmente daria “permissão” para que os cidadãos o subestimassem. Entretanto, o gesto de subestimar não necessariamente precisa ser publicizado. Este pode ser um gesto que caminha pelas margens, pelo não-visto, pelo não-dito (mas que significa) e também pelo silêncio, em outras palavras: é uma forma de resistência. Na resistência necessariamente haverá punição por parte do poder? O discurso da canção responde que sim, a partir da conjunção adversativa “mas” (“Você pode me subestimar, *mas* vou te punir”), por outro lado a história diz que não.

Tomando a conjuntura da ditadura militar, a subestimação pode ser vista desde as práticas dos grupos guerrilheiros (assaltos a banco, sequestros, confrontos armados), passando pelas canções de protesto, poesias e peças de teatro, pichações em muros, até o não-dizer dos militantes diante do interrogatório. Pensamos, então, a subestimação não como o gesto de não dar importância ao outro ou menosprezá-lo, mas como uma forma de confrontar o poder em todos seus níveis, apesar das conseqüências que poderão vir. Sustentamos esta noção nas próprias condições de produção do regime militar: era do conhecimento de pelo menos boa parte dos militantes o fato das torturas e da censura, mas ainda assim mantinham seu engajamento político em suas variadas formas. Já a subestimação não-visível seria um gesto que “não foi impresso e continua sendo escrito a mão, escrito a luz de velas, quase na escuridão, longe da multidão” (Engenheiros do Hawaii): as poesias, as canções de protesto, mesmo que não publicadas, as cartas. Este é o expediente em que há a possibilidade de não ser alcançado pela punição.

Em nosso material a relação entre *subestimar* e *punir* produz efeitos através da conjunção adversativa *mas*. A subestimação, neste caso, prevê a punição dentro de uma relação transparente de causa e efeito: *Você pode me subestimar, mas vou te punir*. Ocorre um efeito de totalização da vigilância do Estado em que qualquer gesto de subestimação acarretará uma punição, como um desdobramento lógico e inevitável, e é a adversativa *mas* que possibilita essa

logicidade e essa relação (disfarçada de imposição) de poder entre um *você* (o sujeito passível de confrontar o poder do Estado) e um *eu* (o Estado e seus aparelhos).

Partindo dessas explicações podemos propor as seguintes questões. Uma subestimação não-visível seria um gesto de resistência que ocorreria até o momento em que os olhos do poder do Estado não pudessem capturar, ou observar para capturar. Desenvolvendo este acontecimento (da captura) não estaríamos diante de uma subestimação visível. Esta, por sua vez, ocorreria de forma proposital com o intuito de um confronto mais direto ao poder do Estado, podendo chegar até mesmo aos fins objetivos de uma transformação social, não considerando necessariamente este elemento (da transformação social) como conscientemente alcançável por parte de seus membros. Por exemplo, mesmo que o objetivo de vários grupos de guerrilha no Brasil durante a ditadura militar fosse o da implantação de um regime socialista, e estando seus membros com quantidade humana impossível para tal objetivo, este ainda seria uma forma de subestimação visível, pois seus resultados eram para ser vistos pela autoridade. Oferecendo uma paráfrase a partir da canção *Códigos* (*Você pode me subestimar, mas vou te punir*), tomando como base o que acabamos de dizer, se houvesse espaço para uma voz discordante do Estado nessa canção, essa voz diria: *Sim! Vou subestimá-lo, publicamente e independente da punição!*

Talvez, o gesto de treinamento dos guerrilheiros (inclusive se considerarmos os iniciantes nas armas) poderia ser uma forma de resistência de subestimação não-visível. Pois, mesmo diante de um regime ditatorial, com os riscos de repressão e tortura colocados naquela conjuntura, o treinamento, acompanhado da clandestinidade, era um fator necessário para o objetivo posterior: o enfrentamento direto ou, até mesmo, a transformação social seguida da implantação de um novo regime. A chamada “Intentona Comunista” de 1935, também pode ser um bom exemplo. Os comunistas, estando na ilegalidade, fazem a preparação (treinamento necessário) e se colocam em um confronto direto com o aparelho repressivo do governo Vargas com o objetivo da implantação de um regime socialista no Brasil. Isso nos leva a um elemento interessante, não necessariamente a subestimação não-visível estará separada da subestimação visível, conforme o exemplo que citamos, do treinamento das guerrilhas, seguindo o confronto direto. Essa forma de subestimação rompe com a logicidade posta no enunciado *Você pode me subestimar, mas vou te punir*.

Na canção *Códigos*, o discurso autoritário que constitui a composição coloca o sujeito em uma posição que produz uma relação de identificação com a formação discursiva do Estado repressivo. Isso se dá pela característica das formações discursivas, pois, como diz Orlandi, retomando Pêcheux, é próprio de toda formação discursiva “dissimular, na transparência do

sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal” (2012, p. 230). Por isso, o funcionamento da objetividade contraditória do interdiscurso nesta canção: ao mesmo tempo em que produz efeitos de crítica ao Estado e ao regime militar, atualizando elementos da memória discursiva trazendo elementos discursivos ligados ao discurso autoritário, também dá voz, ou melhor, toma a voz de seu contrário para criticá-lo. E tomando a ordem jurídico-repressiva na qual a composição *Códigos* se filia (PRC1 exemplifica bem isso), vale lembrar a afirmação de Haroche, de que o “poder, o Estado, o direito, coagem o sujeito, insinuam-se nele de forma discreta” ([1984] 1992, p. 21). É em formas como essa que o Estado individualiza o sujeito constituindo efeitos de deboche ao dizer-lhe que *seu direito é a obediência*. Assim como no enunciado: *o que você faz escondido diverte, me faz rir. Você pode me subestimar, mas vou te punir*, o “poder procura tornar o sujeito “sem defesa”, procura disciplinar e normalizar sua subjetividade” (HAROCHE, [1984] 1992, p. 21). O que demonstra um efeito de ameaça desmobilizadora que é denunciada pela canção, mesmo que de forma paradoxal, através de uma posição que fala ocupando a posição do Estado.

Traçando um paralelo entre as duas composições, os *fuzis* (PRC1) empunhados pelas *tropas de choque, exército e PM's armados* (PRP), traduzem a resposta/punição do Estado sobre o sujeito desviante. Mas o exercício de poder do Estado aqui não está discursivizado somente pelos aparelhos repressivos de violência física. As *normas* (PRC1) e o *Código Penal* (PRP5) atuam pela *segurança* dos cidadãos, segurança que impede a revolta da população, de forma que ela *não se perca* (PCR4). Em outras palavras, que não se perca na *subversão*, ou na *desordem*.

A sequência PRC4 mobiliza sentidos que dizem respeito à tutela do Estado sobre o sujeito. Indursky (2013), em suas análises sobre a formulação da palavra *cidadão* feita pelos presidentes militares, demonstra que após o AI-5 (1968), através dos discursos de Costa e Silva, presidente em exercício neste período, a tutela do Estado sobre o cidadão tende a aumentar. Sobre esse momento pós-AI-5 a autora afirma que:

(...) percebe-se que o *cidadão* não é mais o guardião de seus próprios interesses. O Estado apropriou-se dessa guarda, ficando este sob sua tutela. Se, em Castelo Branco, o *cidadão* abdicava-se voluntariamente de seus direitos, na ditadura explícita de Costa e Silva, estes lhe foram confiscados: *cidadão* agora se reduz àquele que possui um único direito: o de submeter-se livremente aos deveres que lhe são impostos pelo Estado (INDURSKY, 2013, p. 113).

A produção de sentidos nas duas canções se instaura, então, na forma de denúncia de uma submissão do cidadão brasileiro sob a ordem jurídica e repressiva da ditadura militar.

Adensando essa discussão, trazemos as contribuições de Orlandi (2012) sobre a noção de “cidadania”. A autora apresenta o conceito de “tópica cívica” para dizer que nas relações do Estado com os sujeitos, ao invés de se pensar a cidadania em abstrato, convém notar a existência de lugares de definição, em que se configuram processos de manifestação de sentidos de cidadania. Desta forma, Orlandi (2012, p. 226) argumenta que “a *tópica cívica* é o lugar em que se cruzam as determinações históricas, sociais e políticas que constituem o sujeito nos sentidos que lhe são atribuídos pelo sistema capitalista no que se chama “cidadania””.

Portanto, se pensarmos a interpelação-individação (ORLANDI, 2012) do sujeito *cidadão brasileiro* na conjuntura da ditadura militar, podemos dizer que ao ser atribuído de sentidos pelo Estado e suas instituições na *tópica cívica*, e se encaixar no padrão da “cidadania” ou ser considerado *cidadão* para os militares (INDURSKY, 2013), o sujeito, em seus gestos de resistência, a partir da falha do Estado, encontra brechas para se dizer *cidadão*, independentemente das nomeações institucionais. Desta maneira que vemos, por exemplo, o enunciado: *Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros*. Por mais que o regime tente definir quem é ou não *cidadão* ou *brasileiro*, o militante (em suas mais diversas esferas, incluindo a artística) encontra seu próprio modo de se dizer *cidadão brasileiro* em sua prática política constante e cotidiana. Ao mesmo tempo que se diz *militante, comunista, artista engajado, guerrilheiro, etc.*, pode se dizer *cidadão* ou *cidadão brasileiro*.

Os discursos trazidos para este momento do trabalho nos mostram, através de uma análise de seu funcionamento, como se dão os efeitos de denúncia e de protesto sobre um determinado período histórico. São discursos mobilizados em torno de um eixo comum, que é o Punk Rock brasileiro no período entre 1985 e 1990.

Os processos discursivos em questão trazem regularidades que marcam o modo como a história política do país vai se textualizando no discurso do Punk Rock e se constitui também como uma língua política, mesmo funcionando no nível coloquial e deslocando, como já destacou Daltoé (2011) sobre outra temática, da língua política ideal marcada por uma espécie de “racionalidade” (2011, p. 188).

Se tomamos a história recente da música popular brasileira, esta característica merece ser destacada, mesmo que brevemente, pois o Punk Rock se distancia de outras das canções de protesto da década de 1960/70, e até mesmo de alguns artistas do próprio Rock brasileiro, como Cazusa, por exemplo, que utiliza uma linguagem de uso mais formal. Essas marcas ficam expostas em sequências discursivas como: *Passei a infância toda querendo perguntar, se toda*

*essa porcaria eu tenho que aceitar*⁴⁸ dos Garotos Podres. Pois ela toma forma de língua política e de canção de protesto (ou de denúncia) mesmo com uso de linguagem coloquial, inclusive com palavrão.

Essa marca do político na língua está significando de forma muito forte na canção *Anistia*, já começando no seu título e seguindo pela sequência discursiva: *Não queremos anistia aos torturadores, não queremos que os assassinos fiquem impunes*.

Os efeitos da Lei de Anistia continuaram ecoando após a ditadura com o embate de forças antagônicas, e teve como palco de confronto mais recente a atuação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 18 de novembro de 2011, durante a presidência de Dilma Rousseff.

A luta pela Anistia teve suas raízes nas demandas sociais aproximadamente a partir de 1976, através de organizações como a 28ª Reunião da Sociedade Brasileira pelo Progresso da Ciência e o Movimento pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita. Foi no governo de Figueiredo (1979 – 1985) que ela passa a ser negociada dentro de um jogo de relações de força entre a ditadura e a oposição culminando na sua defeituosa aprovação, sendo que “[...] certamente, o que foi aprovado, em 1979, difere do que era esperado pelos movimentos pró-anistia, dentro e fora do Brasil” (INDURSKY, 2016, p. 21).

A lei trazia em sua formulação vereditos como: “Excetuam-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal”⁴⁹. Sendo assim, no quadro de lutas encarniçadas que eram travadas durante o regime militar, as formas de resistência mais combativas foram incorporadas no texto como exceção dos benefícios da lei.

Apesar de ser oriunda dos interesses populares, a Anistia acabou tendendo a favor dos militares, e o texto que citamos acima demonstra o confronto de formações discursivas antagônicas. Desta forma, “é assim que, para a ditadura, *armar-se* ou *sequestrar*, por exemplo, são atos criminosos, enquanto para os que praticaram tais ações, trata-se de um movimento de *resistência à ditadura*” (INDURSKY, 2013, p. 335).

Após a criação da Comissão Nacional da Verdade, o que vemos é o funcionamento da política da conciliação. A articulação entre os aparelhos ideológicos jurídico (mais especificamente o Supremo Tribunal Federal) e da informação (mídia) contribuem com a

⁴⁸ Vale destacar que a banda sofreu com a censura em duas canções do primeiro disco “Mais podres do que nunca” de 1985 (além de passar pela mesma situação no segundo álbum de 1988). E uma das canções mais conhecidas da banda, a “Papai Noel velho batuta” (do disco de 1985) era inicialmente “Papai Noel *Filho da Puta*”, que foi assim modificada pela própria banda. Somente anos depois a canção foi regrava da forma pensada inicialmente.

⁴⁹ Extraído de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm. Acesso no dia 27/02/17.

manutenção das “políticas estatais de esquecimento” (INDURSKY, 2016, p. 23), na medida em que convergem no sentido de não modificar a lei, mesmo após as várias tentativas da CNV e da OAB no sentido de revisá-la, para que pudesse haver a punição dos torturadores.

Portanto, o gesto de resistência e os efeitos de sentido da canção *Anistia dos Garotos Podres* de 1988, continuam a ecoar nos dias de hoje ao denunciar: *Não queremos anistia aos torturadores, não queremos que os assassinos fiquem impunes.*

O discurso do Punk Rock, através das letras produzidas pelas bandas que trouxemos para análise, produz efeitos de crítica e denúncia sobre a ditadura civil-militar, e além de se significar produzindo efeitos de uma língua política que se apropria de enunciados da formação discursiva da ditadura para ressignificá-los a partir de uma formação discursiva antagônica, nesse mesmo processo dá visibilidade a um específico modo de dizer sobre a pátria e a nação. Esse modo de dizer se caracteriza pela atualização da memória discursiva, no que concerne ao pré-construído de uma identificação com efeitos de nacionalismo/patriotismo.

Se tomamos o modo como o nacionalismo se constitui como efeito nas diferentes condições de produção da história, podemos dizer que alguns movimentos se ancoram, também, nesse funcionamento se materializando em diferentes perspectivas políticas, tais como a Semana de Arte Moderna, o Integralismo, o governo de Getúlio Vargas e setores tanto da direita como da esquerda durante a ditadura civil-militar.

A análise mostra, portanto, que mesmo nos efeitos de denúncia e crítica, esse modo de dizer que se sustenta na denúncia, também se apoia no pré-construído de nacionalismo/patriotismo, mostrando, dessa forma, a maneira como a contradição se constitui nos discursos, de modo que os efeitos de crítica e denúncia, através da língua política, se apropriam dos termos da formação discursiva ditatorial e trazem para a formação discursiva artística ressignificando-os, pois o sentido passa a ser outro. A posição-sujeito compositor engajado vira pelas avessas o discurso dos militares.

4 O DISCURSO RELIGIOSO, O POLÍTICO E A HISTÓRIA

As canções que integram esse recorte para a análise são: *Até quando esperar* (1985), *A Ida, Mentiras por enquanto* (1987) e *Sem Deus sem Lei* (1993) da Plebe Rude e *31 de março* da banda 365. Seguem abaixo as letras de cada canção:

***Até quando esperar* – Plebe Rude (1985)**

Não é nossa culpa
 Nascemos já com uma bênção
 Mas isso não é desculpa
 Pela má distribuição
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está
 Cadê sua fração
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está
 Cadê sua fração
 Até quando esperar
 E cadê a esmola que nós damos
 Sem perceber que aquele abençoado
 Poderia ter sido você
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está
 Cadê sua fração
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está
 Cadê sua fração
 Até quando esperar a plebe ajoelhar
 Esperando a ajuda de Deus
 Até quando esperar a plebe ajoelhar
 Esperando a ajuda de Deus
 Posso
 Vigiar teu carro
 Te pedir trocados
 Engraxar seus sapatos
 Posso
 [...]

Sei
 Não é nossa culpa
 Nascemos já com uma bênção
 Mas isso não é desculpa
 Pela má distribuição
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está
 Cadê sua fração
 Até quando esperar
 A plebe ajoelhar
 Esperando a ajuda do divino Deus

A Ida – Plebe Rude (1987)

Quem tem a razão?
 Um burocrata ou um padre, evangelho em mãos
 Um momento instante então
 Palavras não justificam a ida em vão
 Esclarece por favor
 O que é tão temido só acontece com os outros
 O que você faria?
 Justiça é tão bela
 Se funcionasse só uma vez
 A lei não ressuscita
 Burocratiza o que eu já sei
 Eu só sei: adeus
 Quem escutar então?
 Delegado ou jurista, relatório em mãos
 Ou um padre e seu sermão
 Um toque divino não é explicação
 Esclarece por favor
 O que é tão temido só acontece com os outros
 Me mostre então, a ida sem razão

Uma crença ajudaria
 Se amenizasse só uma vez
 Se ter fé for a saída
 Quem sempre teve foi embora de vez
 Eu só sei: adeus
 Aceitar ou não?
 Crença nenhuma justifica a ida em vão
 Sua papelada então?
 Do que adianta tantas folhas sem conclusão
 Esclarece por favor
 O que é tão temido só acontece com os outros
 Me mostre então, a ida sem razão.

Mentiras por enquanto – Plebe Rude (1987)

No olho do furacão está calmo
 olhe em volta, veja os danos feitos pelo vento
 Não tente explicar a tempestade
 procure abrigo, se torne vulnerável
 Daqui de cima do altar é estranho
 vejo muitos sorrisos, e um é falso
 Você sabe que não estou aqui para converter
 você sabe que não estou aqui pra rezar pra infieis
 se a situação se invertesse você iria entender?
 Se você falar mentiras sobre a gente
 falamos a verdade sobre você
 É! Não aponte para mim
 não quis que fosse assim
 queria que a situação se invertesse para você entender
 que estamos nisso até o fim
 É! Não me acuse! Não vou rezar pra infieis
 Tente perceber que as coisas não são como você vê
 Inverte a situação, será que você iria entender?

Olhe em volta, veja os danos feitos pelo vento
 Era de se esperar mais eu não estava pronto
 Não tente explicar a tempestade
 procure abrigo se torne vulnerável
 Se você quiser entender olhe em volta
 é essa troca que faz valer a pena
 Você lembra que não estou aqui para te converter
 você lembra que não estou aqui pra rezar pra infiéis
 se a situação se invertesse você iria entender
 Se você falar mentiras sobre a gente
 falamos a verdade sobre você

Sem Deus sem lei – Plebe Rude (1993)

Sem Deus, sem lei
 Só eu e você
 Sem Deus, sem lei
 Só eu e você...
 Me diz
 podemos conseguir
 Sem Deus, sem lei
 Vivo sem religião
 Sem o dogma e a perseguição
 Eu não preciso acreditar
 Levanta o rosto vai
 No que não creio eu já deixei pra trás
 Essa é a minha lei, eu e você
 Você... me diz
 podemos conseguir
 Sem Deus, sem lei
 Vivo sem religião
 Sem o dogma e a perseguição
 Eu não preciso acreditar

Levanta o rosto vai
 No que não creio eu já deixei pra trás
 Essa é a minha lei, eu e você

31 de março – 365 (1990)

Lembra-se das velhas canções
 Escondidas nos sons
 Que a vida ensinou?
 Crianças com bandeiras
 Por semanas inteiras
 Saudavam os donos da nação
 Quando o hino tocava
 O corpo se arrepiava
 Quantos arrepios em vão
 Era feriado
 Na pátria sem pecado
 Na terra de nosso senhor
 Nos dias de outono
 Os meninos com sono
 Marchavam sem saber marchar
 Crianças com bandeiras
 Por semanas inteiras
 Saudavam os donos da nação
 Quando o hino tocava
 O corpo arrepiava
 Quantos arrepios em vão?
 Era feriado
 Na pátria sem pecado
 Na terra de nosso senhor

Nossa entrada para o processo de análise se dá a partir da canção *Até quando esperar* da banda Plebe Rude, do álbum “O concreto já rachou”, de 1985. Mostraremos o modo de funcionamento do discurso religioso a partir da ancoragem em sequências discursivas tais como:

29 -*Não é nossa culpa, nascemos já com uma bênção (...) E cadê a esmola que nós damos sem perceber, que aquele abençoado poderia ter sido você (...) Até quando esperar a plebe ajoelhar esperando a ajuda do divino Deus.*

Buscamos compreender como a canção produz efeitos de crítica pelo deslizamento do religioso na relação com o discurso do capitalismo e como o religioso metaforiza (Pêcheux, [1984] 2014) essa passagem. A partir da análise dessa sequência discursiva, trazemos também outras músicas pertencentes a mesma conjuntura e cenário musical, que através do discurso religioso mostra modos distintos de divisão nas formações discursivas.

A relação entre o discurso religioso e o do capitalismo foi analisada e publicada nos estudos de Althusser ([1970] 1996) sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), uma vez que o autor inclui o AIE religioso (o sistema das diferentes Igrejas) na relação com os demais. Sobre esta discussão, o autor aponta a seguinte definição: “Todos Aparelhos Ideológicos de Estado, sejam quais forem, contribuem para um mesmo resultado: a reprodução das relações de produção, isto é, das relações capitalistas de exploração” (ALTHUSSER, [1970] 1996, p. 121). Ou seja, a partir desta perspectiva teórica podemos conceber o Capitalismo e a Religião imbricados no efeito de legitimação de uma classe dominante.

Da sequência selecionada da canção destacamos o seguinte enunciado: *Não é nossa culpa, nascemos já com uma bênção*. A formulação *nascemos já com uma bênção* ancora em sua constituição o discurso religioso, fazendo significar que o nascimento de um indivíduo se constitui como uma *bênção*, contudo no decorrer da análise explicitamos o modo como se constitui esse sentido de *bênção*.

Temos então a seguinte sequência discursiva:

30 - (...) *mas isso não é desculpa pela má distribuição*.

Na predicação da palavra *distribuição* não está dito, mas está significando a palavra *renda*, a partir da memória do enunciado *distribuição de renda*, já estabilizada pelas condições de produção capitalistas. Como destaca Orlandi (2012, p. 67): “Para que a língua faça sentido é preciso que a história intervenha”. A história intervém, nesse caso, fazendo significar a pré-existência da *má distribuição de renda* no Brasil, como se fosse uma desgraça biológica, da ordem do sempre foi assim. Além disso, este enunciado produz efeitos pela memória do período conhecido como “Milagre Econômico”, com Delfim Neto enquanto Ministro da

Fazenda e sua conhecida afirmação, de que era necessário “fazer o bolo crescer, para depois dividi-lo”. O problema é que a “divisão do bolo” não atingiu as classes menos favorecidas⁵⁰, e os efeitos dessa *má distribuição* voltaram a fazer sentido também na década de 1980, como denuncia a materialidade significativa que trazemos para a análise.

Pode-se pensar o funcionamento da língua política (DALTOÉ, 2011) na canção a partir da seguinte sequência discursiva, juntamente com o que discutimos no parágrafo anterior: *Com tanta riqueza por aí onde é que está, cadê sua fração*. Pela paráfrase acrescentamos: *Se é para esperar o bolo crescer, cadê minha fração?*

A ancoragem no religioso entra nesta discursividade a partir de uma relação com a Teologia da Libertação, como nos mostra Orlandi (2012, p. 108). Para a autora, nesse caso, “o pobre não é somente visto no presente, mas ele o é também em um processo de opressão”. Tal fator se torna mais consistente pela produção dos sentidos do refrão da música: *até quando esperar, a plebe ajoelhar, esperando a ajuda do divino Deus*. Pode-se analisar o funcionamento do verbo “esperar” e seu gerúndio “esperando” em relação a palavra *plebe*, esta compreendida como classe historicamente subjugada, sobretudo se pensarmos desde a Roma Antiga na relação antagônica entre plebeus e patrícios. A categoria de plebeu e de pobre fariam parte, desta forma, do processo de opressão citado por Orlandi.

Além disso, as palavras *culpa* e *bênção*, além de *ajoelhar* (para realizar orações e preces, por exemplo), trazem a inscrição do religioso. É pela noção de pecado que se produz a culpa, pois, conforme a tradição cristã, no gesto desviante o sujeito acabará pagando pelos seus pecados, ficando a culpa por seus atos ligada somente em torno de si. No entanto, a noção de *bênção* nos possibilita perceber um deslizamento de sentidos entre o discurso religioso e o discurso capitalista, sobretudo no aspecto da *má distribuição de renda*, citada acima. O gesto da caridade, por exemplo, nos ajuda a pensar um entrelaçamento nessa produção de sentidos, na medida em que é uma prática fortemente ligada a instituições burguesas que funcionam pelo mesmo ritual de crença (Maçonaria, Rotary), e instituições religiosas. Além disso, os efeitos desse gesto sustentam a reprodução das relações de produção capitalistas, que é conveniente para os dois tipos de instituição citados: no caso da segunda, se mantém o imaginário do sujeito carente que sofre nesse mundo para colher as benevolências do “paraíso”; e na primeira, fica sustentado uma aparente imobilidade das classes sociais, mantendo a submissão de uma classe em relação a outra. Vejamos então os efeitos de crítica que a música produz a partir desses movimentos de sentidos, conforme demonstramos a seguir.

⁵⁰ Sobre essa questão ver

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/personas/delfimNetto.html>. Acesso em 27/02/17.

A questão da distribuição das riquezas no Brasil é algo constitutivo em sua história, marcando-se, inclusive, na ditadura civil-militar colocando a relação entre riqueza-emprego. O resultado permanece em funcionamento após 1985, como bem salienta Silva (2000, p. 444): “Teríamos que entender, então, que a crise que vivemos é bem mais uma crise da repartição das riquezas e dos bens do que uma crise do emprego”. No entanto, é importante buscar até mesmo antes do período autoritário uma sustentação histórica na relação com a memória da canção em questão.

Silva (IDEM) nos mostra que o problema da concentração de terra, e a conseqüente crise de abastecimento, já despertava um mal-estar social. E, após 1964, o capitalismo brasileiro descobre a terra como “reserva de valor para seus capitais” (p. 361), e a reforma agrária torna-se cada vez mais distante. Somado a esses elementos o autor ainda acrescenta:

A economia brasileira entrara em um longo ciclo depressivo, desde 1962, agravado por uma inflação crescente, que paralisava as obras consideradas básicas pelo governo, visando a uma melhor distribuição de renda, e causava forte pressão sobre os salários, originando um clima de enfrentamento entre patrões e empregados, que vinha se somar à crise política mais geral (SILVA, 2000, p.363).

Vemos aqui novamente a referência à questão da distribuição de renda, que somada ao fato do lançamento da música se dar em 1985, a qual formula essa questão na canção, se relaciona com o levantamento desta problemática feita por Francisco Carlos Teixeira da Silva, por volta de 1990, na obra citada acima.

Ainda a esse respeito, Bauer (2012), analisando a formação social brasileira e a composição do Estado autoritário no país, apresenta essa especificidade histórica em que as relações capitalistas ocorrem através de uma estrutura de classes constituídas pela burguesia e o proletariado, ao lado dos latifundiários rentistas. O autor apresenta também uma leitura dos elementos que impulsionam a concentração e a má distribuição de renda.

A fração superior da burguesia é composta pela chamada oligarquia financeira, cujas camadas são, além da burguesia imperialista, a oligarquia financeira interior e a burguesia gerencial de Estado. Este grupo restrito controla os monopólios e oligopólios, tanto privados quanto estatais, e estende seus tentáculos a unidades empresariais de pequeno e médio porte (BAUER, 2012, p. 75).

A partir dessa breve discussão podemos dar visibilidade a uma interpretação do que seria a *bênção* citada na música. Tomamos a noção de interpretação na perspectiva do que

sustenta Orlandi (2012), ou seja, que a interpretação não pode ser trabalhada como codificação, além de não ser isenta de determinações. Para a autora “a interpretação se faz, assim, entre a memória institucional (arquivo) e os efeitos de memória (interdiscurso)” (p. 68). Nesta perspectiva, na posição irônica ocupada pelo sujeito-compositor engajado (aquele que formula a canção) se destaca a expressão *nascemos já com uma bênção*, em que toda a complexidade de um processo histórico fica significada na formulação da letra, de forma irônica, sustentada pela palavra *bênção*, através da formação social brasileira e a distribuição de renda no país, nas condições de produção de desenvolvimento da ditadura militar e suas pré-condições.

Por isso que ao dizer *nascemos já com uma bênção*, a posição-sujeito compositor engajado joga com os sentidos instituídos da benevolência da *bênção divina*, e com sentidos outros que fazem significar uma materialidade histórica na medida em que este enunciado se liga com a sequência discursiva: *mas isso não é desculpa pela má distribuição*, que, como já dissemos, traz uma memória ancorada no discurso da história sobre a má distribuição de renda no país.

Outra sequência da canção que tomamos para análise é:

31 - *E cadê a esmola que nós damos sem perceber que aquele abençoado poderia ter sido você.*

Aqui, a caridade (esmola) também compõe uma formação discursiva religiosa, que serviria para aliviar a *culpa*⁵¹. A palavra *abençoado* também faz funcionar a memória do religioso e desliza para outros sentidos. Tomando como referência as reflexões de Almeida (2000), a partir da leitura que a autora faz de Orlandi, pode-se afirmar que o discurso religioso se caracteriza pelo desnivelamento fundamental entre o seu locutor e seu ouvinte: Deus – homem.

Essa relação configura duas ordens de mundo diferentes que sustentam o discurso religioso: *plano temporal* – em que se situam os sujeitos com suas representações religiosas concretas/imediatas; *plano espiritual* – onde se situa o Sujeito⁵² e seus mecanismos de coerção sobre os sujeitos (ALMEIDA, 2000, p. 46).

Sendo assim, *bênção* se filia a uma relação de *desnivelamento* entre o homem e Deus, como pode ser visto na sequência: *Até quando esperar, a plebe ajoelhar, esperando a ajuda de Deus*. O gesto de ajoelhar funciona como uma representação religiosa que carrega em si uma

⁵¹ Um dos lemas das entidades espíritas kardecistas é: “Fora da caridade não há salvação”.

⁵² Neste caso, Deus.

consequência simbólica, a *ajuda de Deus*, ou então a *bênção*. A condição de sujeito *abençoado*, significando ironicamente no enunciado da canção, seria facilmente alternada entre aquele que doa a esmola e aquele que a recebe. Entretanto, esse movimento dos sentidos só é possível se tiver como sustentação as relações de desigualdade postas historicamente pelo capitalismo – entres crises e falências, nunca é totalmente certo a condição futura de qualquer sujeito no sistema capitalista.

Tanto na primeira sequência discursiva que analisamos (*Não é nossa culpa, nascemos já com uma bênção*), como nessa última, os sentidos da palavra *bênção* funcionam de forma dividida, pois ao mesmo tempo que a memória do religioso, mais especificamente na ordem do cristianismo, sustenta o sentido, esse sentido também já é outro pelas condições de produção do discurso capitalista. Se na sequência anterior a *bênção* seria, de forma irônica, uma carga histórica que a geração em questão herdou do passado, no caso da palavra *abençoado* são produzidos sentidos também de ironia pelo fato de que na memória do religioso o *abençoado* é aquele que recebe as graças divinas. Mas neste funcionamento, o *abençoado* é o sujeito que recebe as esmolas, que se encontra, geralmente, em situação precária, tanto econômica como socialmente. Aqui as condições de produção marcam de forma intensa o movimento dos sentidos que transitam entre o religioso o político, uma vez que linguisticamente a palavra *abençoado* é uma derivação de *bênção*, mas discursivamente os sentidos já são outros, escapam. E, nessa ocasião, são as condições de produção que determinam o trânsito desses sentidos juntamente com o funcionamento irônico que está materializado no enunciado. Pois, é justamente em um sistema pautado pela desigualdade social, como o capitalismo, que a possibilidade da esmola se coloca, e ao dizer que o sujeito que a recebe é um “abençoado” o sujeito do discurso joga com uma inversão, como diz Orlandi (2012), sobre os efeitos da ironia, produzindo um efeito de evidência ao questionamento de quem é a “culpa” por um estado de mazela social: a ausência da suposta intervenção divina diante dos mais pobres? O próprio funcionamento do sistema capitalista? Ou uma imbricação dos dois fatores? O importante é que temos aí um cruzamento, um atravessamento mútuo entre sentidos políticos e religiosos.

Há ainda uma inversão do lugar social, onde quem dá a esmola poderia estar no lugar de quem a recebe, demonstrando as incertezas da concorrência do sistema capitalista, bem como a desigualdade social, uma de suas características fundamentais. O modo de formulação da letra produz, também, efeitos de crítica a partir do deslizamento do funcionamento religioso para o capitalista. A sequência *que nós damos sem perceber*, nos possibilita uma leitura das ações ‘automáticas’ e, possivelmente, conformadas em relação às regularidades do capitalismo (exploração da força de trabalho, desigualdade social, acumulação de capital, etc.), em que

ocorrem efeitos de naturalização das relações sociais. A prática de dar esmolas seria, então, tão comum que foi de certa forma naturalizada, assim como se naturaliza também a desigualdade social e a própria existência do capitalismo (um sistema histórico-ideologicamente constituído).

Ainda no funcionamento do discurso religioso, outra canção da Plebe Rude produz sentidos também deslizantes: *Sem Deus sem lei* (1993). Aqui as sequências discursivas são formuladas produzindo efeitos de transparência em relação às anteriores, como: *vivo sem religião, sem o dogma e a perseguição, eu não preciso acreditar*. E uma filiação à memória jurídica é mobilizada para trazer mais destaque à imaginária autonomia e liberdade para essa posição sujeito dividida: *essa é a minha lei, eu e você*. Ou seja, dividido entre a religião e a lei, na contradição, o sujeito se coloca em liberdade individual (“minha” lei).

O fato da composição ser de curta duração, com letra breve, traz o funcionamento musical da estrutura do Punk Rock, com poucos acordes, letra forte e direta, ainda que a composição em si não tenha o efeito de agressividade atribuído comumente ao modo como a história da música lhe enquadra em um *ritual* do Rock, o que demonstra um efeito paradoxal. Outro elemento a este respeito é que o não-dizer-mais faz significar o que há para dizer em relação à opressão religiosa e jurídica. Seria como se já estivesse subentendido ou evidente (enquanto efeito), que todos já sabem, como funciona a limitação de liberdade imposta pela religião e pelo Estado.

O religioso e o jurídico também estão juntos na canção *A Ida* (1987):

32 - *Quem tem a razão? Um burocrata ou padre evangelho em mãos.*

Há referência direta à lei, como na composição anterior, e ao Aparelho Repressivo de Estado, seguido do Aparelho Religioso:

33 - *Quem escutar então? Delegado ou jurista, relatórios em mãos. Ou um padre e seus sermão, um toque divino não é explicação.*

Na composição *Mentiras por Enquanto* (1987), o funcionamento do discurso religioso é similar ao materializado na canção *Até Quando Esperar* (1985), pois os sentidos são produzidos a partir da formulação com palavras diferentes, mas inscritas, ainda, na mesma memória discursiva ancorada no religioso. Assim, como temos as palavras *bênção, culpa, ajoelhar* em *Até quando esperar*, as palavras que mobilizam sentidos semelhantes em *Mentiras por enquanto* são: *altar, converter, infiéis, rezar*. O discurso jurídico também é de novo

mobilizado na palavra *acuse* (que em sua forma dividida também mobiliza uma memória do religioso na relação com a culpa). Na sequência discursiva:

34 - *É! Não me **acuse!** Não vou rezar pra infiéis*

Há um funcionamento contraditório entre os discursos religioso e jurídico, onde os sentidos transitam entre duas formações discursivas em litígio, que nas condições de produção desse discurso se colocam como antagônicas⁵³. A este respeito trazemos as discussões de Courtine (2009, p. 73): “É no interior de uma formação discursiva que se realiza o “assujeitamento” do sujeito (ideológico) do discurso”. Ou seja, nas composições *Até quando esperar* e *Mentiras por enquanto* podemos afirmar que há uma identificação da posição sujeito-compositor com a formação discursiva religiosa, mas contraditoriamente, também, com a jurídica-capitalista.

Retornando à canção *Sem Deus sem Lei*, podemos tomá-la também a partir de uma formação discursiva anarquista. Deus, representando a figura da religião cristã e a lei representando a figura do Estado são dois pontos essenciais da crítica anarquista⁵⁴. Aliás, a referência direta ou indireta ao Estado é marcada nas músicas da Plebe Rude: *Até quando esperar*, *Proteção*, *Códigos*, *Sem Deus sem Lei*, *A Ida*, entre outras.

A canção *31 de março* (1990) da banda paulistana 365 traz deslizamentos de sentidos bastante interessantes que se assemelham a *Até Quando Esperar*, pela circulação de sentidos entre o religioso e o político. O título quando relacionado a formulação da letra, ou seja, a data de *31 de março*, faz significar o golpe civil-militar de 1964, ou, então, uma (des)comemoração deste acontecimento, uma vez que o ano específico fica na ordem do não-dito. A canção traz também em sua constituição toques de trompete na introdução, ao final de cada estrofe e no refrão, e com um vocal agressivo, destacando um aspecto de revolta no nível sonoro da música. E levando em consideração que o trompete é um instrumento marcante em comemorações patrióticas feitas em desfiles militares, o tom de revolta na voz do sujeito-compositor engajado indica possíveis sentidos de antagonismo a uma formação discursiva militar.

Vejamos, então, a sequência discursiva:

⁵³ Principalmente se pensarmos a separação entre Igreja e Estado que se dá desde a Revolução Francesa, e no Brasil a partir da Constituição de 1891, já no período republicano. É importante notar que a canção “A Ida” além de trazer uma separação entre Estado e Igreja a partir do conector “ou”, como podemos ver na sequência discursiva: “Quem tem a razão? Um burocrata ou padre com evangelho em mãos”, ainda coloca a palavra “razão”, que nos remete exatamente ao contexto histórico do Iluminismo, onde a razão deveria prevalecer sobre o dogmatismo religioso.

⁵⁴ Na obra *Deus e o Estado*, Mikhail Bakunin discute de forma bem elaborada essa questão.

35 - *Era feriado na pátria sem pecado, na terra de nosso senhor.*

Os sentidos do religioso já funcionavam na conjuntura do golpe, sobretudo a partir da nomeação “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, marcada por uma posição-sujeito conservadora imbricada pela referência à família e à Igreja, enquanto Aparelhos Ideológicos de Estado.

A sequência discursiva acima, juntamente com as condições de produção elencadas diz sobre um acontecimento político em específico, ou seja, se trata de uma forma da textualização da história na canção.

Há também a memória musical da composição “Aquarela do Brasil” (1939) de Ary Barroso, que possui em seus versos: *O Brasil do meu amor. Terra de nosso senhor. Brasil, pra mim, pra mim.* Além da canção “Não Existe Pecado ao Sul do Equador” (1972) de Chico Buarque e Ruy Guerra, com o trecho: *não existe pecado do lado de baixo do equador, vamos fazer o pecado rasgado suar a todo vapor.* A canção “31 de março”, de 365, reatualiza essa memória musical que também está, de certa forma, filiada no religioso.

Na sequência discursiva:

36 – *Pátria sem pecado e terra de nosso senhor*, o político e o religioso funcionam numa relação ao mesmo tempo tensa e convergente. Tensa pelo fato do apagamento das práticas autoritárias do regime militar e convergente pela roupagem camufladamente democrática que o governo tentava instituir, a partir de um partido de situação (Arena) e um partido (permitido) de oposição (MDB). A palavra “pátria” na sequência discursiva é preenchida de sentidos mais uma vez pelo discurso da história, pelas condições de produção, pois, reiterando o que já citamos em Orlandi (2012, p. 67): “Para que a língua faça sentido é preciso que a história intervenha”. E a história intervém, neste caso, a partir do caráter patriótico do governo militar com seu nacionalismo exacerbado, que carrega uma dose de fascismo em sua constituição (“Brasil, ame-o ou deixe-o”), que a canção faz referência, bem como no nível de apoio (seja direto ou pela omissão) da Igreja católica no processo que culminou no golpe. Pois, assim como destaca Boris Fausto, após a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, organizada em São Paulo, a partir de senhoras católicas ligadas à Igreja conservadora, “o movimento de 31 de março de 1964 tinha sido lançado aparentemente para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia” (FAUSTO, 1995, p.465).⁵⁵

⁵⁵ Este argumento retorna nas condições de produção atuais. Em uma articulação entre a mídia, partidos e movimentos sociais de direita, além de setores conservadores da sociedade, que se unem no combate ao governo do Partido dos Trabalhadores, o argumento de combate à corrupção e ao “comunismo” é reformulado juntamente

Desta forma, o gesto de vínculo do discurso religioso com o processo político que levou ao movimento de 31 de março (com desfecho em 1º de abril) se dá na canção num funcionamento de memória que se materializa na seguinte sequência:

37 - *Lembra-se das velhas canções [...] Quando o hino tocava o corpo se arrepiava, quantos arrepios em vão, e depois em Era feriado na pátria sem pecado, na terra de nosso senhor.*

Talvez faça mais sentido nessa canção se interligarmos a dimensão sonora, destacada acima, com a discursiva: o aspecto de revolta da voz do sujeito-compositor engajado, os frequentes toques de trompete (memória de comemorações patrióticas), e a (des)comemoração do 31 de março: *Quando o hino tocava o corpo se arrepiava, quantos arrepios em vão.*

Se tomamos as considerações de Haroche ([1984] 1992) sobre o deslocamento da noção de *determinação*, o atravessamento no sujeito pela filiação no religioso constitui uma forma de assujeitamento. Haroche, ao historicizar a etimologia da palavra “sujeito” demonstra suas significações do século XII ao XVI, em que esteve ligada a sentidos de submissão ou sujeição. Ao nos deparar com os deslizamentos de sentido do religioso ao político carregados de efeitos de crítica nesse capítulo, vemos que é na forma-sujeito de direito, existente a partir do século XVIII com o deslocamento do assujeitamento à religião para a intervenção do direito (ALMEIDA, 2000), que as afirmações de Althusser fazem significativo sentido: *o sujeito é livre para se submeter.*

No entanto, como destaca Almeida (2000), o assujeitamento ao religioso não deixa de existir na forma-sujeito de direito, ele continua em moldes distintos do que era na Idade Média, por exemplo. Sendo assim,

Afetado pela ideologia e pelo inconsciente, a forma-sujeito ocidental, mesmo que não consinta no nível consciente, é tomada pela fidelidade cristã, na medida em que, de sua determinação histórica faz parte a relação à formação discursiva religiosa. Nesse sentido, a ideologia religiosa cristã é estruturante do sujeito, pois que define os valores para suas relações sociais, administra os sentidos do mundo e os situa no tempo e no espaço. Essa é uma interpelação inescapável e, acrescentaríamos, insidiosa, nos termos de Haroche, pois que o toma pelo inconsciente e pela ideologia [...] Isso podemos perceber através de nossos pequenos gestos triviais e fortuitos de justiça social, valores, etc. (ALMEIDA, 2000, pp. 18,19).

Ou seja, como pudemos notar, o sujeito-compositor engajado, na análise em questão, é afetado por essa “interpelação inescapável” ao nível do religioso (cristão), mesmo fazendo um deslocamento de sentidos para o político, através dos efeitos de crítica pela língua política. Por

com algumas práticas políticas. Este movimento, seguido de uma onda conservadora que se alastra pelo país, culmina em um golpe que depôs a então presidenta Dilma Rousseff.

outro lado, em nosso material, o discurso religioso entra para não ser, em outras palavras, ele está em funcionamento, mas para falar de outra coisa, por isso que o lugar da *bênção*, por exemplo, não é o mesmo do discurso religioso, ele significa de outro modo, com outros efeitos de sentido.

5 EXCEÇÃO DA REGRA: EFEITOS DE HOMOGENEIDADE LÓGICA E RESISTÊNCIA

Nossa análise segue agora para a canção *Exceção da Regra* (1993), da banda Plebe Rude. Conforme já mencionamos, a partir de nossa base teórica, não trabalharemos no âmbito do ‘que o autor quer dizer’. Partiremos, pelo contrário, dos sentidos inaugurados (ORLANDI, 2007) pela posição sujeito-compositor engajado, sentidos que essa posição não controla, pois para a Análise de Discurso o sujeito é capturado em-por suas palavras. A questão colocada pela Análise de Discurso seria: “como este texto significa?” (ORLANDI, 1999). Trazendo para nosso material, questionamos como circulam os sentidos da ditadura textualizados na música *Exceção da Regra*, buscando dar visibilidade as falhas da língua e ao modo como se constitui um discurso de resistência em relação ao Estado.

Algumas intervenções teóricas são necessárias para este trabalho. As discussões de Michel Foucault ([1975] 2010) sobre a historicização da punição e a noção de vontade de verdade (FOUCAULT, [1970] 2012) oferecem sustentação para nossa análise, bem como as problematizações de Michel Pêcheux ([1983] 2006) a respeito dos efeitos de homogeneidade lógica são bastante produtivas para propormos questões ao nosso material, os quais discutiremos adiante. As reflexões de Orlandi (2012) sobre a resistência, como já citamos, e a concepção de Aparelhos Ideológicos de Estado em Althusser ([1970] 1996) também são essenciais na presente análise.

Segue a letra da música na íntegra (conforme a versão de estúdio da gravação) para dar visibilidade às discussões:

Exceção da Regra – Plebe Rude (1993)

Eterna vigilância
 Controle correção
 julgado por ser inocente
 punido por ser exceção

Padres, pais e professores
 polícia, instituição
 fiscais do inconsciente
 rivais de toda exceção

Mas não há nada errado a não ser
o que chamam de certo

Nosso instinto ainda tem razão,
Quebre a regra pela exceção....
E mude o seu destino agora

.....

Julgado por ser adolescente
Punido só por ter razão
Nosso instinto ainda tem razão
quebre a regra pela exceção
e mude o seu destino agora, agora...

Se tomarmos nosso trabalho pelo próprio título da canção: “Exceção da Regra”, temos um ponto de partida munido de possibilidades de sentidos. Antes de entrarmos na problematização do termo “exceção”, passemos pela explicitação do modo de formulação que trabalha a oposição regra/exceção, relação opositiva que não está dita, mas está significando neste título, a partir de uma memória cartesiana, sustentada pelo binarismo. Esse discurso se inscreve em espaços discursivos que Pêcheux ([1983] 2006, p. 31) chama de “logicamente estabilizados”, de forma que um determinado objeto pode ser e não ser algo ao mesmo tempo.

Para Pêcheux os efeitos de homogeneidade lógica estancam a possibilidade de interpretação, uma vez que determinado fato se demonstra numa oposição binária como sendo A ou B. No caso de nosso material, se pensarmos através de um efeito parafrástico, poderíamos propor a possibilidade de ser exceção *na* regra, de forma a tentar escapar da estabilidade homogênea.

Foucault ([1970] 2012, p. 30) faz uma discussão semelhante a este respeito, quando fala sobre a verdade e os erros nas ciências, demonstrando que os erros também têm um papel constitutivo e relevante para as disciplinas científicas:

(...) a botânica ou a medicina, como qualquer outra disciplina, são feitas tanto de erros como de verdades, erros que não são resíduos ou corpos estranhos, mas que têm funções positivas, uma eficácia histórica, um papel muitas vezes indissociável daquele das verdades. ([1970] 2012, p. 30).

Fazendo uma paráfrase dessa asserção de Foucault, podemos dizer que há “verdades nos erros”.

Temos, então, a seguinte sequência discursiva em *Exceção da Regra*:

38 - *Nosso instinto ainda tem razão, quebre a regra pela exceção.*

O jogo de oposições regra/exceção ainda se mantém, no entanto temos novos elementos. A palavra ‘quebre’ indica uma ordem (imperativa), fazendo funcionar um efeito de sentido autoritário e ao mesmo tempo de ruptura. Romper com a regra, com o que está posto, com a ordem estabelecida. Além disso, ocupando essa posição autoritária, o sujeito-compositor também se inclui nessa necessidade, a partir do enunciado “nosso instinto”. Ou seja, pelo pronome possessivo *nosso*, seu enunciado seria direcionado para uma determinada classe de sujeitos em que ele também está incluído e com a qual se identifica.

Desta forma, cabe a indagação de qual seria essa classe de sujeitos, essa classe ou fração de classe que deveriam “quebrar a regra”? Se tomamos as condições de produção do material em análise, pode-se chegar à juventude (os cara-pintada), que foram às ruas contra o governo de Fernando Collor. Porém, se partimos de uma formação discursiva de esquerda na luta de classes contra o Estado capitalista (uma vez que a letra faz referência às instituições, o que nos remete aos Aparelhos Ideológicos de Estado) teríamos os trabalhadores, enquanto classe organizada em um partido, sindicato, etc. Está colocada aí uma prática que sustentaria uma luta em que a “exceção” afrontaria o Estado, ao mesmo tempo em que o Estado atua na individuação dos sujeitos pelas “instituições e discursos” (ORLANDI, 2014, p. 37), sendo que os sujeitos, por sua vez, podem fazer valer sua luta pela falha do Estado e da ideologia, exatamente onde há a possibilidade de resistência (ORLANDI, 2012). E o que está produzido como sentidos na canção são as instituições enquanto “rivais de toda exceção”. Dizendo de outro modo, a resistência irromperia na falha das instituições, metaforizada na figura do Estado. A resistência toma a forma do fazer *errado* – desviando os sentidos - para furar o que é (tradicionalmente) tido como *certo*, quebrando assim a *regra* sendo *exceção*. Ou, retomando Pêcheux ([1982] 1990, p. 17): “não entender ou entender errado; não “escutar” as ordens [...] falar quando se exige silêncio [...] mudar, desviar, alterar os sentidos da palavra e das frases [...] E assim começar a se despedir do sentido que reproduz o discurso da dominação”.

Uma outra possibilidade seria pensar as minorias na perspectiva de Orlandi (2014, p.32). Tomar a “exceção” nesse aspecto, enquanto minoria, seria trilhar o caminho da “luta social e da transformação”, levando em consideração a dinâmica da história, seus movimentos e descontinuidades. Portanto, para Orlandi (2012, p.32):

(...) trata-se da entrada em consideração dos sujeitos e do simbólico, da possibilidade de ruptura e resistência. Relação dinâmica entre indivíduo (sujeito individuado) e sociedade, ou melhor, formação social não inerte, tomada na história.

A autora vai além em sua definição de resistência, ou deslocamento do sujeito nos processos de individu(aliz)ação. A forma-sujeito-histórica é a capitalista, que constitui o sujeito como sujeito jurídico. Uma vez este sujeito constituído desta forma, e a resistência se dando pela falha do Estado e da ideologia, é na ilegalidade, na ruptura com as estruturas juridicamente legais que a resistência pode ocorrer. O Estado, as instituições (repressivas ou não) e o jurídico são compreendidos por rituais que falham, e daí irrompe a afronta do sujeito ao Estado capitalista, à ordem estabelecida.

Tomemos como exemplo as organizações guerrilheiras de esquerda na ditadura civil-militar, onde eram tachadas pelo governo como terroristas, as ações clandestinas, fora dos olhos da lei, e que explodiam como forma de resistência ao poder militar. Notemos que a resistência, na perspectiva discursiva, não será necessariamente uma ação revolucionária pontual de transformação política e social, mas ela abala as estruturas (dispersas) juridicamente legais do Estado.

Tomando novamente o título da canção e a partir do que foi dito sobre a concepção de resistência, poderíamos propor, então, um deslocamento parafrástico para *Exceção pela (falha da) regra*. De forma que a exceção (resistência) agiria na falha da regra imposta pelo Estado.

Tal argumento se justifica, se tomarmos outra sequência discursiva:

39 - *Padres, pais e professores, polícia, instituição. Fiscais do inconsciente, rivais de toda exceção.*

Este último exemplo nos permite compreender, a partir da noção de Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), de Althusser ([1970] 1996), outros efeitos de sentidos sobre a relação regra/exceção. Para o autor, os AIE's atuam na reprodução das relações de produção, sobretudo da ordem capitalista, e cita como exemplo as igrejas (padres), a família (pais), a escola (professores), polícia, ([1970] 1996, p. 114, 115), entre outros. Ou seja, os Aparelhos Ideológicos de Estado seriam os "rivais da exceção". Não mais a exceção *da* regra, mas a exceção *na/pela* regra, funcionaria, neste caso, como forma de resistência.

Os padres, pais e professores, ou a igreja, a família e a escola (além da polícia), enquanto "fiscais do inconsciente" funcionam aqui como vigilantes não só no nível cotidiano, mas psíquico. Isso já remete a parte inicial da canção: *Eterna vigilância, controle correção, julgado por ser inocente, punido por ser exceção.*

O enunciado “fiscais do inconsciente” dá visibilidade ao conceito de Inconsciente para a Psicanálise, uma vez que é concebido como “zona profunda de nosso psiquismo, da qual pouco ou nada conhecemos, para a qual lançamos ideias, conteúdos e experiências insuportáveis à vivência consciente” (TELES, 1999, p. 48). Conseqüentemente, a partir desta perspectiva teórica, seria impossível fiscalizar o inconsciente. Entretanto, através deste “efeito hipérbole”, se é que podemos chamar assim, se enfatiza o alargamento do controle e vigilância exercido pelos Aparelhos Ideológicos de Estado, e a polícia entraria na ordem da “correção”, conforme é formulada na letra.

No entanto, este enunciado nos remete a seguinte afirmação de Pêcheux ([1979] 2014, p. 88) sobre as condições de assujeitamento político e ideológico do capitalismo pós- (segunda) guerra: “No essencial, nas metrópoles capitalistas, os policiais são invisíveis porque eles estão na cabeça”. O autor toma um elemento dos Aparelhos (Repressivos) de Estado e o desloca para a esfera do ideológico. A instituição repressora aqui não agirá através da violência física (legitimada pelo Estado, se lembrarmos de Max Weber), mas pelo contrário, ela estará funcionando a partir de uma vigilância constante e cotidiana, o policial não é mais o agente do Estado, mas o indivíduo que, interpelado ideologicamente em sujeito, passa a “policar” a si e ao outro, contribuindo “ativamente para seu assujeitamento” (Idem, p.88). A instituição estará agindo, então, nos e pelos sujeitos numa espécie de policiamento ideológico vigilante cotidiano.

Se partimos das formas de controle das sociedades disciplinares isso foge, em nossa compreensão, das discussões de Foucault ([1975] 2010) sobre o Panóptico⁵⁶. Pois nesse caso, não é um “olho que tudo vê”, não seria como uma representação do olhar onisciente de Deus (BITTENCOURT, 2009). Em outro caminho, seria como o olhar de todos que veem a si e ao outro como podemos ver na sequência: *Eterna vigilância, controle correção, julgado por ser inocente, punido por ser exceção*. Mas aqui a vigilância não parte de uma instituição específica ou um instrumento em particular, há, por outro lado, uma cotidianização do controle e da vigilância. O que demonstra a força da consideração pecheutiana quando mostra a passagem do funcionamento repressivo ao ideológico.

Apesar de haver algumas distinções entre Aparelhos Ideológicos e Repressivos, é importante ressaltar, acerca de apontamentos teóricos, que Althusser não considera que os AIE’s funcionam apenas pela ideologia. Cada instituição tem, à sua maneira, modos de punição

⁵⁶ É importante destacarmos as diferentes condições de produção nos dois casos. Foucault analisa o Panóptico, que era definido como um instrumento de controle adotado por Jeremy Bentham no século XVIII: “[...] um pretense projeto utópico, cuja instauração resolveria definitivamente o problema da segurança da sociedade urbana, exigindo assim a supressão da intimidade de cada indivíduo” (BITTENCOURT, 2009, p. 15). Pêcheux, por sua vez, pauta suas análises sobre os efeitos da propaganda de Estado já no século XX.

que servem como forma de disciplinarização, tanto dos “pastores, mas também seus rebanhos” (ALTHUSSER, [1970] 1996, p. 116). Porém, uma vez que os AIE’s funcionam predominantemente pela ideologia, conforme destaca o autor, e apesar de suas contradições, é pela ideologia dominante (da classe dominante) que vão funcionar. Assim explica Althusser (IDEM, p. 116):

Dado que, em princípio, a “classe dominante” detém o poder estatal (abertamente ou, na maioria das vezes, mediante aliança entre classes ou frações de classes), e portanto, tem a seu dispor o Aparelho (Repressivo) de Estado, podemos admitir que essa mesma classe dominante é atuante nos Aparelhos Ideológicos de Estado, na medida em que, em última análise, é a ideologia dominante que se realiza nos Aparelhos Ideológicos de Estado, através de suas próprias contradições.

Semelhante a esta forma de pensamento temos a afirmação de Orlandi (2014, p. 33) de que a instituição é o “lugar da regularidade, da normatividade”⁵⁷. É onde as coisas acontecem nos seus conformes, na ordem. Em nosso caso: na ordem da classe dominante. A partir da ordem dessa classe, imposta pela repressão e pela ideologia, a reprodução das relações de produção é possível devido a sustentação dada pelo Aparelho (Repressivo) de Estado, que oferece as condições políticas de exercício dos AIE’s (ALTHUSSER, [1970] 1996, p. 118).

Foucault (2010), por outro lado, ao historicizar as punições e a vigilância no que ele chama de “regime de poder disciplinar”, mostra como, no século XVII e XVIII, instituições como escolas e exército utilizavam estratégias que funcionavam como um “microscópio do comportamento”. Talvez podemos dizer que ao mesmo tempo em que as instituições reproduzem o poder disciplinar, este funciona nelas mesmas, através do controle, vigilância e punições.

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções de tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações (IDEM, p. 171, 172).

Possivelmente, poderíamos dizer que a sequência discursiva:

⁵⁷ Guardadas as devidas condições de produção, Foucault ([1975] 2010, p. 176) apresenta discussão semelhante: “A penalidade perpétua que atravessa todos os pontos e controla todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza, exclui: Em uma palavra, ela *normaliza*”.

40 - *Eterna vigilância, controle, correção. Julgado por ser inocente, punido por ser exceção* funciona, a partir de um deslocamento, como um efeito de síntese da citação acima.

Temos também a sequência:

41 - *jugado por ser adolescente, punido só por ter razão*. “Julgado” e “punido” trazem uma memória do jurídico, mas a palavra “razão” faz funcionar um deslocamento de sentidos em que significa também uma forma de “verdade”: “punido só por ter razão” ou “punido por estar com a verdade (ou por estar certo)”.

Extraímos, então, outra sequência discursiva da canção, que trilha possibilidades semelhantes:

42 - *Mas não há nada errado a não ser o que chamam de certo*.

De início, temos aqui novamente o jogo de oposições, desta vez entre as noções de **certo** e **errado**. Em um regime disciplinar, onde o poder se exerce se tornando invisível (FOUCAULT, [1975] 2010, p. 179), as noções de “certo” e “errado”, “verdadeiro” ou “falso” vão estar vinculadas a determinadas instituições, as instituições disciplinares. Façamos, então, uma passagem de Althusser para Foucault para tentarmos compreender discursivamente a sequência “padres, pais e professores, polícia, instituição” na perspectiva das *instituições disciplinares*, para podermos discutir a sequência discursiva anterior através de outro viés.

É importante destacarmos, de antemão, que estas instituições não operam em um efeito de exclusão. Sua lógica de funcionamento parte do princípio de ajustar o indivíduo, de incluí-lo, mas não incluí-lo em qualquer lugar, e sim enquadrá-lo em um sistema normalizador (MUCHAIL, 2008). O indivíduo, incluído nessa normalização, se individua nas práticas que envolvem não formas de repressão específicas, mas de adestramento (IDEM), ou enquadramento. Enquadrar nas definições, instituídas pela correlação saber-poder, dos sistemas de verdade.

Com efeito, na canção em questão, as sequências discursivas: *padres, pais e professores, polícia, instituição* e *mas não há nada errado a não ser o que chamam de certo* se articulam, uma vez que a posição-sujeito compositor engajado se identifica com determinados elementos de instituições específicas que algumas delas se relacionam com as instituições disciplinares, no sentido de que, o que é considerado como “certo” (ou como verdade) seriam as definições das instituições disciplinares, a partir de seus exames, vigilâncias, dentre outras práticas. Deste modo, como destaca Muchail (IDEM, p. 8):

Organizando e controlando o espaço e o tempo dos indivíduos, vigiando-os e registrando suas condutas, a sociedade disciplinar os avalia, classifica-os, numa palavra, examina-os e constrói, assim, as condições para um novo modo

de produção de verdades, ou melhor, para a constituição de certos saberes a serem reconhecíveis como verdadeiros.

Os saberes tidos como verdadeiros, oriundos dos critérios da sociedade disciplinar, seriam “o que chamam de certo”. A posição-sujeito compositor engajado, no processo de identificação em que funcionam sentidos que se arriscam em trilhar caminhos opostos aos disciplinares, aponta que se “quebre a regra pela exceção”, para que o sujeito “mude o seu destino agora”. Uma tomada de posição para possíveis formas de resistência?

Entretanto, ao afirmar: *mas não há nada errado a não ser o que chamam de certo*, a posição-sujeito compositor engajado, por meio de um discurso irônico, se identifica com os efeitos de homogeneidade lógica limitando o conjunto de práticas e discursos das instituições disciplinares (ou dos Aparelhos Ideológicos de Estado) em apenas dois vieses: ou é certo ou é errado.

O discurso é constituído por uma materialidade polissêmica que carrega sentidos que escapam aos olhos de uma leitura menos crítica. O breve trabalho de análise que tentamos realizar mostra que a partir da perspectiva da Análise de Discurso, de vertente materialista, podemos tentar deslocar os efeitos de evidência e das propriedades da estabilização lógica, que muitas vezes capturam os sujeitos, independentemente de sua vontade.

A possibilidade de uma articulação teórica entre Foucault, Orlandi, Pêcheux e Althusser se dá, conforme discutimos, no modo como ocorre a relação entre ideologia e instituições. Pois, temos a perspectiva iniciada por Althusser, que a Análise de Discurso francesa deu continuidade através de deslocamentos importantes, afirmando que os rituais ideológicos existem sempre em um aparelho e em sua prática, além de agir como forma de reprodução das relações de produção. Orlandi (2014) aponta a relação entre as instituições e a normatividade (ou seja, o que é da ordem da manutenção do *status quo*), sendo que esta última pode se apresentar como um deslocamento em relação a Foucault, que falava sobre “normalização”, no sentido de que as instituições fixavam os indivíduos em suas práticas.

Temos, então, um conjunto de relações possíveis que apontam para os efeitos do funcionamento do Estado e de suas instituições (ou Aparelhos) sobre os sujeitos e as formações sociais. Importante apontar que tais relações se dão no modo como as formulações opositivas (regra/exceção, certo/errado, verdadeiro/falso) se constituem nas palavras, ou seja, materializadas pela/na língua. E para darmos visibilidade a esse efeito, o procedimento analítico da paráfrase, por nós proposto nesse procedimento analítico, foi fundamental: **não mais a exceção da regra, mas a exceção na/pela regra**, mostra a possibilidade da resistência.

O Estado capitalista cria, dessa forma, meios de amarrar os sujeitos a seus tentáculos institucionais, criando assim um efeito de verdade em seus discursos, de forma que isso se estende para práticas vigilantes que vão do âmbito político ou institucional para o social-cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As condições de produção das canções tomadas para análise oferecem o início do desfecho de nosso trabalho: a redemocratização, ou a transição problemática e contraditória da ditadura para a democracia. A textualização da história, compreendida na materialidade discursiva de nosso material, produz efeitos que apontam/denunciam para uma continuidade contraditória dos resquícios da ditadura civil-militar, visto que as condições de produção em que as letras foram formuladas, em como as que hoje vivemos são chamadas de democráticas.

Em nosso trabalho, a ironia constitui-se como uma marca extremamente forte ao repetir-se nas diferentes sequências discursivas. Levando em consideração as condições de produção da pós-ditadura, que, aparentemente, não haveria mais “necessidade” de se utilizar metáforas para poder driblar a censura ou sofrer consequências mais graves, a ironia, neste conjunto de canções pertencentes ao Punk Rock, foi uma forma de dizer que demonstra uma tomada de posição política e estabelece efeitos de denúncia contra as práticas do regime militar. E em nosso material, as formulações que significam de modo irônico se constituem desta forma pelo entrelaçamento com as condições de produção e com a história, que possibilitam e sustentam os efeitos de sentido irônicos.

Além disso, tomando a noção de *enunciado dividido*, que se forma “na contradição que liga os processos discursivos inerentes a duas FD antagônicas” (COURTINE, [1981] 2009, p. 198), podemos dizer que este tipo de enunciado se mostra, em nosso material, justamente no funcionamento da língua pela ironia, uma vez que ele trabalha pelas condições de produção e com uma formação discursiva antagônica. O sujeito do discurso diz, então, a partir de uma posição-sujeito, tomando, como já destacou Orlandi (2012), o “estado de mundo” já dado – em nosso caso, os elementos tradicionais do discurso cristão ou autoritário, como trouxemos – e joga com os efeitos do seu discurso que significam de outra maneira, pelas avessas. Mesmo que, diferentemente da MPB, o discurso Punk dizia, diretamente, o que em outras condições de produção seria proibido, para continuar no mesmo sítio de significância. Em outras palavras, ao invés de dizer X (o permitido) para significar Y (o proibido), como na MPB, no Punk se diz Y para significar Y.

O que causou mais inquietação foi exatamente haver este funcionamento na linguagem musical nessas condições de produção pós-ditadura. O que fica registrado, a partir disso, são os efeitos da transição desastrosa pela qual passou o país. A história fica textualizada na língua, pelo modo como as canções materializam essa marca contraditória de uma transição em que

muita coisa do período autoritário continuou⁵⁸. A linguagem do Punk Rock metaforiza, dessa forma, as falhas e contradições da História do Brasil.

Se antes Chico Buarque cantava que *amanhã seria outro dia*, o discurso Punk escancara as feridas de nossa história demonstrando que o *amanhã* antes esperado não chegou como era desejado e aquele passado ainda se mantém com muitas marcas autoritárias. Um efeito de ceticismo, se comparado ao otimismo/esperança pelo amanhã que viria. E, se as canções da MPB se caracterizaram como um discurso de resistência (ORLANDI, 2007), o Punk Rock brasileiro, por outro lado, se coloca como um discurso de denúncia, tendo como base sócio-histórica as condições de produção da redemocratização.

Em nosso percurso demos visibilidade às posições de Michel Pêcheux sobre a história, demonstrando a passagem de uma visão do materialismo histórico como “ciência da história” em *Semântica e Discurso*, para a perspectiva próxima da ordem cotidiana e extraestrutural, que se pontua pela noção de *acontecimento*, desenvolvida em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, em que o autor demonstra a importância de uma revisão crítica a certas posições teóricas como o estruturalismo e o próprio materialismo histórico. E mantendo essa rota de diálogo entre a Análise de Discurso materialista e a História, fizemos um breve trajeto em busca de aproximações e contribuições recíprocas entre ambas, além de propor uma leitura da canção *Exército de um homem só* (1990) da banda Engenheiros do Hawaii, a partir de uma análise discursiva articulada com noções metodológicas da história.

Passamos pelas canções *Nada* (1987) da Plebe Rude e *Não é permitido* (1987) dos Inocentes, em que demos visibilidade a materialidade que produziu efeitos de denúncia calcados na ironia. Sua denúncia se pautou nos aspectos da censura e do autoritarismo dos militares, visíveis no funcionamento linguístico ligados a repressão e interdição na ordem política conforme os enunciados: *não é permitido dobrar a esquerda* – Inocentes; de ordem artística: *não estou tentando ser irônico* – sendo irônico! -, *mas atrás dessas letras não há sentido algum* – Plebe Rude, e nas formas autoritárias de enunciar sobre a conduta: *não é permitido fumar no recinto, maconha, é claro* – Inocentes. Além de que em *Não é permitido*, constitui-se uma posição-sujeito autoritária, com a canção se desenvolvendo de forma narrada, se assemelhando ao pronunciamento de um chefe de Estado, para fazer uma denúncia do arbítrio. Nesse modo de dizer, a ironia se materializa produzindo efeitos de denúncia sobre o Estado autoritário e suas práticas.

⁵⁸ É até irônico lembrar também em outro momento de “transição” da história do Brasil. Em 1822 o país se torna independente, mas mantém as relações escravistas e, ao contrário, dos países vizinhos, se torna um Império ao invés de República.

A textualidade da canção *Censura* (1987), da Plebe Rude, produz efeitos de crítica contra o abuso de autoridade por parte do Estado. Poderíamos apresentar a letra na íntegra para essa demonstração, mas fiquemos com a sequência: *A censura, única entidade que ninguém censura. Nada para ouvir, nada para ler, nada para mim, nada pra você*. Há, ainda, a possibilidade de se compreender efeitos de deboche em relação aos desmandos dos órgãos do governo: *Hora pra dormir, hora pra pensar, porra meu papai, deixe-me falar*. Destacamos que, o *papai* neste caso pode ser tanto um censor (lembrando da rotina dos artistas, pela qual a Plebe Rude também passou, de ter que enviar as canções previamente para a Censura Federal), um militar, enfim, algum agente estatal. E curiosamente essa canção chegou a ser censurada devido ao palavrão e não ao “conteúdo” político da letra⁵⁹.

Tivemos em *Anistia e Não questione* (1988) dos Garotos Podres, *Anos 70* (1990) do 365 e *Pátria Amada* (1987) dos Inocentes a materialidade da língua política nas críticas em forma de denúncia direta: *Não queremos anistia aos torturadores, não queremos que os assassinos fiquem impunes* – Garotos Podres - *Anistia*; apropriação de termos da formação discursiva ditatorial para sua ressignificação em forma de denúncia: *Amordaçaram e torturaram toda uma nação, nos deixaram órfãos de uma mãe pátria* – Garotos Podres – *Não Questione*, e *Enquanto que nas grades o DOI-CODI torturava cidadãos brasileiros, eu na escola dizia, Brasil o pátria amada, amo você!* – 365 e com os Inocentes em *Pátria amada, cantei hinos em seu louvor, mas tudo o que fiz de nada adiantou [...] Pátria amada, você me decepcionou, quando eu lhe pedi justiça, você me negou*. Sendo que as referências ao período autoritário se deram por noções como *patriotismo/nacionalismo*, *violência* e sobre a *anistia*, que arrasta junto de si os sentidos da problemática transição política, sobre a qual voltaremos mais adiante.

Em *Códigos* (1987) e *Proteção* (1985) da Plebe Rude as formulações seguiram caminhos parecidos das canções anteriores. *Códigos* segue um roteiro semelhante de *Não é permitido* (1987) dos Inocentes, em que a posição-sujeito do discurso se apropria da voz do Estado para criticá-lo pela ironia: *Eu decido seu futuro, eu e meus fuzis. Minhas normas determinam seus direitos civis. Estou rindo de você, o seu direito é me obedecer*. Sobre essa espécie de “submissão inescapável”, Althusser ([1970] 1996, p. 138) já havia alertado em sua teoria da ideologia quando pontuou sobre a estrutura e funcionamento da ideologia: “o indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para que se submeta livremente aos mandamentos

⁵⁹ “Mas teve muita imprensa em cima do fato então, mais uma vez, a censura da canção saiu pela culatra, divulgando ainda mais a música, e consequentemente o disco [Nunca fomos tão brasileiros – 1987]”. Entrevista do vocalista da Plebe Rude, Philippe Seabra, disponibilizada em <https://www.linkedin.com/pulse/plebe-rude-e-o-som-que-vem-de-bras%C3%ADlia-vagner-roberto-aguiar>. Acesso em 28/02/17.

do Sujeito, isto é, para que aceite (livremente) sua sujeição”. No caso da canção, o sujeito compositor engajado alude as formas de submissão sobre um determinado período histórico, se utilizando de uma forma discursiva de apropriação do discurso do outro para ironizá-lo e denunciá-lo. E em *Proteção* há efeitos de denúncia direta sobre a repressão militar: *A PM na rua nosso medo de viver, o consolo é que eles vão me proteger, a única pergunta é, me proteger do que?*

Trabalhamos também com a materialidade do discurso religioso e seus deslizamentos de sentido para o político pelas condições de produção do discurso capitalista, como podemos ver em *Não é nossa culpa nascemos já com uma bênção, mas isso não é desculpa pela má distribuição [...] Até quando esperar, a plebe ajoelhar esperando a ajuda de Deus – Plebe Rude – Até quando esperar* (1985), em que são referenciadas questões inerentes ao capitalismo como a desigualdade social. O religioso inscrito na história do Brasil está presente em *31 de março do 365* (1990): *Quando o hino tocava o corpo se arrepiava, quantos arrepios em vão. Era feriado na pátria sem pecado, na terra de nosso senhor*. Entretanto, nesta canção os efeitos de sentido fazem funcionar a memória do dia da “revolução” – Golpe – de 1964, deslocando para uma (des)comemoração (*era feriado [...] quantos arrepios em vão*) se utilizando ainda da memória musical da canção *Aquarela do Brasil*, que possui em seus versos: *O Brasil do meu amor, terra do nosso senhor. Brasil, pra mim*. Portanto, nas duas sequências citadas, o religioso (*bênção, Deus, ajoelhar, pecado, senhor*) desliza para outros sentidos, no político e na história (*má distribuição, pátria*).

Vamos nos deter, a partir de agora, nas duas transições que nosso material ofereceu, ou dois efeitos de transição mostrando, através disso, formas da canção textualizar a história. Para isso, trazemos as condições de produção, em sentido amplo, da canção *Exceção da Regra* (1993) da Plebe Rude, que foi lançada no disco *Mais Raiva do Que Medo*. As condições de produção foram as posteriores ao impeachment de Fernando Collor de Mello (1992), em que Itamar Franco, seu vice, assume a presidência. O período Collor foi marcado pela privatização de empresas públicas, congelamento de salários e os escândalos de corrupção de desvio de dinheiro público envolvendo agentes de seu governo e denúncias de desvio para ele próprio.

Este período ainda marcava a cicatrização da ditadura de 21 anos que não havia sido totalmente superada. A justiça de transição⁶⁰, tomada como um conjunto de abordagens consolidadas no final da década de 1980 e início de 1990, com o intuito de exigir a efetividade

⁶⁰ Sobre essa questão ver o texto de Inês Virginia Prado Soares em <http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Justi%C3%A7a%20de%20transi%C3%A7%C3%A3o> Acesso em 01/03/17.

do direito à memória e reparação de violações dos direitos humanos, não foi totalmente aplicada no Brasil.

O Estado brasileiro optou, até o presente momento, por um modelo de justiça de transição que se afasta do processo penal e do enfoque punitivo dos autores das atrocidades. A Lei de Anistia brasileira (Lei nº 6. 683/79) tem tido uma interpretação que dificulta a responsabilização criminal dos agressores, por isso não há precedentes de julgamento penal dos agentes do Estado autores de torturas, homicídios, sequestros, desaparecimentos forçados e outros graves crimes tipificados como crime contra a humanidade. A responsabilização penal dos atos cometidos é considerada essencial para atenuar o sentimento de injustiça e pode contribuir para cicatrizar as feridas e para consolidar a democracia e a cultura de respeito aos direitos humanos (SOARES, 2010).

A denúncia que vemos em nosso material, levando em consideração que a produção e o lançamento das canções se deram no período da transição, é sobre a continuidade desses efeitos - os restolhos - do autoritarismo. Como citamos acima, a partir das análises das canções, compreendemos efeitos de crítica e denúncia sobre a censura, e, também, a repressão e a não punição dos torturadores, devido às falhas da Lei da Anistia (1979).

Todas essas questões ainda fazem efeito até os dias de hoje (2017) quando vemos: a repressão e violência policial diante de manifestações públicas, o monopólio dos meios de comunicação concentrado nas mãos de poucas famílias⁶¹ e, mesmo após a criação e pressão da Comissão Nacional da Verdade, a permanência da impunidade dos torturadores e agentes da repressão do período ditatorial.

Os efeitos da transição política funcionam de forma intensa em nosso material a partir da canção *Anistia dos Garotos Podres: Não queremos anistia, aos torturadores. Não queremos que os assassinos fiquem impunes*. E na sequência: *Como poderíamos perdoá-los, se os cadáveres ainda estão fedendo*. Novamente as condições de produção dizem muito sobre os efeitos de sentido desta materialidade, pela insistência em tocar na questão da Lei da Anistia, que impulsionou a precariedade da transição política, fortalecida pela não punição dos algozes da ditadura. Traz ainda um desenvolvimento histórico sobre os corpos de opositores do regime desaparecidos desde o período da ditadura, passando pelo lançamento da canção (1988) e chegando aos dias atuais, em que ainda há corpos não encontrados. Logo, *os cadáveres*

⁶¹ “Os laços da ditadura se estenderam a outros grupos de comunicação, como é o caso da família Abravanel, produzindo uma concentração privada do espaço midiático nacional muito superior à concentração fundiária [...] Diversos políticos conservadores e reacionários se tornaram proprietários de retransmissoras locais de impérios midiáticos, sendo os casos mais notórios os que envolveram as famílias Sarney e Arnon de Mello, e o primeiro ministro das telecomunicações do governo Sarney, todos vinculados à Rede Globo”. Ver em <https://blogdaboitempo.com.br/2014/04/01/o-golpe-militar-de-1964-e-o-brasil-passado-e-presente/>. Acesso em 01/03/17.

continuam *fedendo*, exalando o cheiro da impunidade e da falência da transição política que se pretendia ser da ditadura para a democracia.

Encerrando nossa discussão, a materialidade da canção *Exceção da Regra* (Plebe Rude) textualiza uma passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. Afirmamos no último capítulo, partindo do material, sobre vigilância cotidiana e psíquica. Em seguida trouxemos os seguintes apontamentos de Pêcheux sobre o período pós-Segunda Guerra - que segundo Deleuze (1992, pp. 219, 220) é, aproximadamente, o período de passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle: “No essencial, nas metrópoles capitalistas, os policiais são invisíveis porque eles estão na cabeça” (PÊCHEUX, [1979] 2012, p. 88).

É importante destacar o discurso em torno da transição (ou redemocratização) que produziu efeitos nas canções em análise, trazendo considerações sobre a repressão, o autoritarismo e a censura. Pois, não se trata agora exatamente de censura, mas de “autocensura”: *Eterna vigilância, controle correção. Julgado por ser inocente, punido por ser exceção. Padres pais e professores polícia, instituição. Fiscais do inconsciente, rivais de toda exceção.*

Levando em consideração as falhas da redemocratização, através dos elementos que já destacamos, a sequência discursiva acima produz como efeito uma forma de “autocensura”, a partir de dois fatores: a concentração dos meios de comunicação em forma de monopólio e a contradição de existir censura até a publicação da constituição de 1988⁶² (sendo que o ciclo militar encerra em 1985). Ou seja, as marcas de mais de 21 anos de interdição não desapareceram, e se desdobraram na autocensura, na *eterna vigilância e controle*.

Essa autocensura, o policiamento cotidiano de um sujeito para si e para o outro (também resquícios da ditadura), indica uma descentralização do controle dos aparelhos ideológicos, de forma que não é necessário somente os *padres, pais, professores*, como está dito em *Exceção da Regra*, serem os *rivais de toda exceção*, mas sim o próprio sujeito de si para o outro.

Já que estamos falando de transições e mudanças, vale aqui a observação de Deleuze (1992, p. 223), de que na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle “não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo”. E o que podemos dizer sobre o período de “transição” ou “redemocratização”, a partir da forma como o Punk Rock textualiza a história, é que oficialmente se muda o *status* dos líderes políticos de militares para civis, mas mantém ou se adaptam as velhas práticas para as novas condições.

⁶² Mao, vocalista dos Garotos Podres, relata em entrevista que a música “Batman” (do álbum “Pior que antes” – 1988) foi totalmente vetada pela censura. “Tivemos que entrar com recurso em Brasília, que foi julgado no dia 04 de outubro 1988, um dia antes de entrar em vigor a atual constituição, que extinguiu a censura prévia!... Batman foi assim, a última música a ser censurada no Brasil”. Entrevista retirada em <http://www.punknet.com.br/entrevista-garotos-podres-2/>. Acesso em 01/03/17.

Tentamos apresentar aqui o discurso do Punk Rock Brasileiro (ou pós-punk, como preferem alguns), em nosso caso, tendo como fio condutor a banda Plebe Rude na relação com outras bandas, em condições de produção semelhantes. Seus efeitos de crítica, suas amarras, as contradições, as falhas, os furos, todos são elementos constitutivos desse discurso. Dessa forma, tivemos como intuito dar visibilidade a uma tomada de posição em relação às formas possíveis de se olhar para o modo como uma materialidade discursiva pode textualizar a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

365. 31 de março. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/365/1410145/>>. Acesso em: 16/05/16.

_____. **Anos 70**. Disponível em <https://www.letras.mus.br/365/1281207/>. Acesso em 09/10/16. 50 Anos do Rock Brasileiro – **Parte 2 (Anos 70 – Os Anos de Chumbo)**. Produção: Marcelo Rossi. São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ymRYc6UGUyw>>. Acesso em março de 2017. (Documentário).

ALMEIDA, Eliana; MEDEIROS, Vanise. **A língua na língua do poeta: o próprio da língua**. No prelo.

ALMEIDA, Eliana. **Discurso Religioso: um espaço simbólico entre o céu e a terra**. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2000.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In **Um Mapa da Ideologia**; organização Slavoj Zizek; tradução Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAUER, Carlos. A natureza autoritária do Estado no Brasil contemporâneo. **Elementos de história e questionamentos políticos**. São Paulo: Editora José Luis e Rosa Sundermann, 2012.

BECK, Maurício; ESTEVES Phelippe Marcel da S. O sujeito e seus modos – identificação, contraidentificação, desidentificação e superidentificação. **Revista Leitura** – Maceió, nº 50, p. 135 – 162, JUL./DEZ.2012.

BITTENCOURT, Renato Nunes. O controle da sociedade disciplinar. In **Revista Ciência e Vida. Filosofia**. nº 42 – Ano 2009.

BOBBIO, Norberto. Revolução. In **Dicionário de política**/Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino; trad. Carmen C, Varriale. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 13ª ed., 4ª reimpressão.

BOTINADA: **A origem do Punk no Brasil**. Direção: Gastão Moreira. São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=90BSNI13dOQ>>. Acesso em março de 2017. (Documentário).

BURKE, Peter. A Terceira Geração. In **A Revolução Francesa da historiografia**: Escola dos *Annales* (1929 – 1989). São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

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.

CARVALHO, Joao Paulo. Banda 365 faz show para homenagear a cidade e celebra 30 anos do hit que deu fama ao grupo. **Estadão Cultura** – Música, 23 de janeiro de 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,banda-365-faz-show-para-homenagear-a->

[cidade-e-celebra-30-anos-do-hit-que-deu-fama-ao-grupo,10000013131>](#). Acesso em: 25/10/16.

CESTARI, Mariana Jafet; NOGUEIRA, Luciana. **Análise de discurso e militância política**. VI Sead. Porto Alegre, 2013.

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. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

_____. 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.

DALTOÉ, Andréia da Silva. As metáforas de Lula: a deriva dos sentidos na língua política. Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem, UFRGS, Porto Alegre, 2011.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum Sobre as Sociedades de Controle In **Conversações**. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1992.

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

FAUSTO, Boris. O Regime Militar (1964 – 1985). In **História do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FONSECA, Rodrigo. Os estudos históricos e a análise do Discurso. **Revista Leitura** – Maceió, nº 50, p. 259 – 287, jul/dez. 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **Arqueologia do Saber**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. . Linguagem e Literatura In **Foucault, a Filosofia e a Literatura**/Roberto Machado. 3. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. 38.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FRANZ, Jaqueline Priscila dos Reis. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

FUNARI, Pedro Paulo; SILVA, Glaydson. **Teoria da História**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Chegado o tempo de partir os espelhos, todos caminhos se bifurcam. In **Foucault e Pêcheux na construção da Análise do Discurso**: diálogos e duelos. São Carlos: ClaraLuz, 2004.

HARNECKER, Marta. **Os conceitos elementares do materialismo histórico**. São Paulo: Global, 1980.

HAROCHE, Claudine. **Fazer dizer querer dizer**. São Paulo. Editora Hucitec, 1992.

HENRY, P. A história não existe? In **Gestos de leitura**: da história no discurso. Eni P. Orlandi (Org) [et al]; tradução: Bethania S. C Mariani [et al] – 2. Ed. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

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

_____. **A fala dos quartéis e as outras vozes**: uma análise do discurso presidencial da Terceira República Brasileira (1964 – 1984). Tese de doutorado em Linguística. São Paulo, Unicamp, 1992.

_____. Práticas de linguagem no jogo entre desmemória e resgate da memória In **Língua(gem), Sujeito e Memória**. Taisir Mahmudo Karim, Neuza Zattar, Joelma Aparecida Bressanin, Ana Maria de Renzo (Orgs). Campinas, SP: Pontes Editores, 2016 – Coleção Enalihc.

INOCENTES. **Não é permitido**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/inocentes/158426/>>. Acesso em: 29/08/16.

_____. **Pátria Amada**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/inocentes/158428/>>. Acesso em: 09/10/16.

JENKINS, Keith. **A História repensada**. 3. Ed., 2ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2009.

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

MUCHAIL, Salma Tannus. A produção da verdade. **Filosofia Especial** (São Paulo). São Paulo, p. 06 – 11, 20 de agosto de 2008.

MOREIRA, João Carlos. Punk, precursor das mídias livres? Blog **Outras Palavras**, 2 de abril de 2014. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/blog/2014/04/02/punk-precursor-das-midias-livres/>>. Acesso em: 25/10/2016.

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

_____. **Fontes audiovisuais**: a História depois do papel In *Fontes Históricas*. Carla Bassanezi Pinsky (Org). 3ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **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.

NETTO, José Paulo. O marxismo-leninismo. In **O que é marxismo**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

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.

_____. A polissemia da noção de leitura, In **Discurso e leitura**. 5. Ed. São Paulo, Cortez. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000.

_____. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes Editores, 2012.

_____. Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia. **Web Revista Discursividade**. Edição nº 09, 2012.

_____. Por uma teoria discursiva da resistência do sujeito. In **Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia**. 2ª Edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. Ser diferente é ser diferente: a quem interessam as minorias? In **Linguagem, sociedade, políticas** / organizado por Eni Orlandi. – Pouso Alegre: UNIVÁS; Campinas: RG Editores, 2014. P. 29 – 38.

_____. O discurso religioso. In ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento:** as formas do discurso. 2. Ed – Campinas, SP: Pontes, 1987.

O ROCK brasileiro invade o Brasil. Produção: Paulo Cesar Nascimento e Marcos Cândico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qkykt7qFl4Q>>. Acesso em março de 2017.

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. Delimitações, inversões e deslocamentos. **Cad. Est. Ling.**, Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990.

_____. Foi “propaganda” Mesmo que Você disse? In ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: Michel Pêcheux. Textos selecionados**. Campinas, SP: 4ª Edição – Pontes Editores, 2014.

_____. Metáfora e Interdiscurso. In ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: Michel Pêcheux textos selecionados**. Campinas – SP: Pontes, 2014.

_____. Ideologia - Aprisionamento ou Campo Paradoxal. In ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: Michel Pêcheux textos selecionados**, Campinas – SP: Pontes, 2014.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**; tradução Eni Orlandi. – 4ª Edição – Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

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

PRADO, Gustavo dos Santos. “Há uma espada sobre minha cabeça”. O mundo do trabalho na visão do rock nacional da década de 1980. **Revista Mundos do Trabalho**. Vol. 6. n. 11. Janeiro – Junho de 2014. P. 265 – 279.

PODRES, Garotos. **Anistia**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garotos-podres/74035/>>. Acesso em: 09/10/16.

_____. **Não questione**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/garotos-podres/252339/>>. Acesso em 09/10/16.

ROBIN, Regine. **História e Linguística**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

RUDE, Plebe. **A Ida**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/a-ida.html>>. Acesso em: 16/05/16.

_____. **Até quando esperar**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/ate-quando-esperar.html>>. Acesso: em 16/05/16.

_____. **Censura**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/censura.html>>. Acesso em: 29/08/16.

_____. **Exceção da Regra**. Disponível em: <<http://musica.com.br/artistas/plebe-rude/m/excecao-da-regra/letra.html>> às 18:36>. Acesso em: 15/12/2015.

_____. **Mentiras por enquanto**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/mentiras-por-enquanto.html>>. Acesso em: 12/07/2016.

_____. **Nada**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/plebe-rude/237878/>>. Acesso em: 29/08/16.

_____. **Sem Deus sem lei**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/plebe-rude/sem-deus-sem-lei.html>>. Acesso em: 16/05/16.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Brasil, em direção ao século XXI. In: LINHARES, Maria Yedda (Org). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

SOARES, Virginia Prado Inês. Justiça de Transição. 2010. Disponível em: <<http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tiki-index.php?page=Justi%C3%A7a%20de%20transi%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 05/03/17.

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.

TELES, Maria Luiza Silveira. **O que é psicologia**. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção primeiros passos; 222).

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. In **Revista Contemporânea**, Vol. 3. Nº 2. p. 181 – 196. Julho/Dezembro 2005.