



# O POP-ROCK BRASILEIRO CONTRA O DRAGÃO DA CENSURA: DISCURSO E REPRESSÃO NO PERÍODO DE REDEMOCRATIZAÇÃO

## THE BRAZILIAN POP-ROCK AGAINST THE CENSORSHIP DRAGON: DISCOURSE AND REPRESSION DURING REDEMOCRATIZATION PERIOD

Rony Petterson Gomes do VALE<sup>1</sup>

Emanuel de Paula COSTA<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo fazer uma análise sociodiscursiva das músicas do Pop-rock brasileiro no período de redemocratização, desvelando seus efeitos de sentido e contrapondo estes aos pareceres reais dos censores, de modo a compreender a argumentação deste discurso e os imaginários sociodiscursivos ao redor de temas essenciais para a sociedade da época. Para isto, utilizou-se os pressupostos teóricos da Análise do Discurso e da teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau. Verificamos que os efeitos de sentido presentes nas canções nem sempre correspondiam aos pareceres reais dos censores, também concluímos que o discurso do pop-rock possuía uma postura anárquica em relação à ordem e aos valores da sociedade da época.

### PALAVRAS-CHAVE

censura e arte; pop-rock brasileiro; teoria semiolinguística; Análise do Discurso.

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: <ronyvale@ufv.br>.

<sup>2</sup> Graduando em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. E-mail: <emmanuel.costa@ufv.br>.



## ABSTRACT

This article aims to analyze socio discursively the brazilian pop-rock songs during the brazilian redemocratization period, revealing their effects of sens and contrasting them with the real censors's sentences, in order to understand the argumentation of this discourse and the socio discursive imaginaries around essential themes for the society of the time. For this, the theoretical assumptions of Discourse Analysis and Patrick Charaudeau's Semiolinguistic theory were used. It was verified that the effects of sens present in the songs did not always correspond to the real sentences of the censors, it was also concluded that the brazilian pop-rock had an anarchic posture in relation to the order and values of society at the time.

## KEYWORDS

ensorship and Art; Brazilian Pop-rock; Semiolinguistic theory; Discourse Analysis.

## INTRODUÇÃO

O período de redemocratização brasileira deu à população uma nova sensação de liberdade. Entre outras coisas, a possibilidade de ter um presidente civil trazia consigo os ares de uma democracia adormecida; era a mudança política e social se realizando diante dos olhos daqueles que viveram sob um período em que a violência e silenciamento reinaram. As práticas antidemocráticas da ditadura militar (1964-1985), como a tortura e o exílio daqueles que falavam contra o governo, começavam a se enfraquecer juntamente com o poder dos próprios militares. Uma dessas práticas contra a liberdade, no entanto, era muito mais antiga do que o próprio governo de exceção que se estabeleceu em 1964<sup>3</sup>; a Censura, um dos principais órgãos repressores do Estado – para usar

---

<sup>3</sup> “Apesar de muito associada à ditadura militar, a censura oficial prévia existia desde o Estado Novo (1937-1945), quando o governo de Getúlio Vargas inventou o Departamento de Imprensa e Propaganda que buscava disseminar suas ideias por meio de acordos com os compositores.” (ALEXANDRE, 2013, p.111)



o termo que Althusser desenvolve em seu texto *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*<sup>4</sup> –, continuava a funcionar ditando aquilo que podia ou não ser veiculado, atacando, sobretudo, a arte.

Na contramão de tudo, um novo movimento artístico e musical ganhava força no país: o pop-rock foi um longo grito de liberdade para os mais jovens. Ao cantar e performar, as bandas e artistas deste movimento lançavam mão do seu discurso para pregar uma liberdade que ia além do individual e operava como ataque às principais bases da sociedade conservadora. Seu ataque não passou despercebido pelo órgão da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que proibiu a veiculação radiofônica de diversas músicas com a justificativa (isto é, quando dava uma justificativa detalhada) de que as músicas iam contra “a moral e os bons costumes”, muitas vezes se valendo do léxico utilizado nos textos destes artistas para realizar a interdição. A justificativa, entretanto, não se assentava bem para todas as canções, isto é, nem todas possuíam “linguagem imprópria à boa educação”<sup>5</sup> (ou, mesmo quando possuíam, as justificativas que levavam as canções à censura pareciam rasas<sup>6</sup>). A censura arbitrária contra o pop-

---

<sup>4</sup> “Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão ‘funciona com violência’, ao menos em seu limite (visto que a repressão, por exemplo administrativa, pode se revestir de formas não físicas)” (ALTHUSSER, 1995, p. 281, *tradução nossa*). No original: “Répressif indique que l’Appareil d’État en question ‘fonctionne à la violence’, - du moins à la limite (car la répression, par exemple administrative, peut revêtir des formes non physiques)”.

<sup>5</sup> Justificativa dada pelo censor em relação a canção “Ela quer morar comigo na lua”, da banda Blitz. Disponível em: <https://sian.an.gov.br>

<sup>6</sup> A canção “A vida não presta”, de Leo Jaime, foi censurada apenas por conter a palavra “bosta” no corpo do texto. A música, que foi um sucesso, se comunicava com um público específico: garotos pobres apaixonados por garotas de classes sociais que eles nunca alcançariam, revelando não apenas uma decepção amorosa, mas também uma decepção com sua condição social: “[...] sonhando em ter um carro conversível pra você me querer”



rock dos anos 1980, assim como outras práticas ditatoriais, nunca foi devidamente explicada pelo governo, o que significa que lançar luz sobre esses aspectos possui uma importância ímpar.

Se pensarmos este movimento musical como um novo discurso – este termo, é claro, assumindo os pressupostos da Análise do Discurso e mais especificamente aqueles da Teoria Semiolinguística do teórico Patrick Charaudeau (2019) – que crescia entre os jovens, podemos encaixar estas músicas numa “máquina argumentativa” e compreender como suas escolhas argumentativas podem ter motivado os censores a interditar estes textos. Entendendo que “toda asserção pode ser argumentativa desde que se inscreva num dispositivo argumentativo” (CHARAUDEAU, 2019, p. 221), este movimento de compreensão se torna possível.

Isto posto, o presente artigo tem por objetivo atingir os efeitos de sentido levantados por estas canções que potencialmente foram os responsáveis pela sua censura, buscando também descrever os modos de organização do discurso, definidos em Charaudeau (2019), de forma a entender seu funcionamento semiolinguístico. E priorizando o **modo argumentativo**, busca-se alcançar as estratégias argumentativas utilizadas por estas músicas, com o intuito de compreender o discurso do pop-rock brasileiro dos anos 1980. Além disso, objetiva-se aqui desvelar os imaginários sociodiscursivos construídos por este discurso em torno de termos da sociedade da época, tais como “moral e bons costumes”.



Com base nisso selecionou-se um *corpus* de 23 músicas<sup>7</sup> do pop-rock brasileiro que foram censuradas durante o período de redemocratização – as músicas compreendem os anos de 1982 a 1987.

Para tanto, o trabalho apresentado aqui desenvolver-se-á em algumas seções, compreendidas em: um breve panorama da teoria utilizada, uma contextualização do período e dos sujeitos deste discurso (suas *condições de produção*), um panorama de como o pop-rock 80 funcionou enquanto discurso argumentativo, sua contraposição ao parecer dos censores, e, por fim, as considerações finais.

## A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DE PATRICK CHARAUDEAU

A teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau concebe o discurso a partir de dois campos principais, sendo eles o campo linguístico, que dá conta da estrutura textual, e o campo semiótico, que compreende a construção do texto em uma dada *situação*. Dessa forma o autor aborda o discurso “dentro de uma problemática do todo que incita o religamento de fatos da linguagem a outros fenômenos psicológicos e sociais”<sup>8</sup> (CHARAUDEAU,

---

<sup>7</sup> Itens do corpus: Cruel, cruel esquizofrenético blues (Blitz, 1982), Ela quer morar comigo na lua (Blitz, 1982), Bete morreu (Camisa de Vênus, 1983), Miséria e fome (Inocentes, 1983), Sônia (Leo Jaime, 1983), Cobra venenosa (Leo Jaime, 1983), Inútil (Ultraje a Rigor, 1983), A verdadeira história de Adão e Eva (Blitz, 1984), Teoria da relatividade (Lobão, 1984), A vida não presta (Leo Jaime, 1984), Marylou (Ultraje a Rigor, 1985), Prisioneiro (Ultraje a Rigor, 1985), Mão direita (Tokyo, 1985), Revoluções por minuto (RPM, 1985), Alvorada Voraz (RPM, 1985), Bichos escrotos (Titãs, 1986), RO QUE SE DANE (Lulu Santos, 1986), Mão católica (Camisa de Vênus, 1986), Rubens (Premê, 1986), Veraneio Vascaína (Capital Inicial, 1986), Censura (Plebe Rude, 1987), Conexão Amazônia e Faroeste Caboclo (Legião Urbana, 1987).

<sup>8</sup> No original: “dans une problématique d’ensemble qui tente de relier les faits de langage à certains autres phénomènes psychologiques et sociaux” (CHARAUDEAU, 1995, p. 96, *tradução nossa*)



1995, p. 96). A teoria do autor busca não apenas adicionar estes campos de discussão, como também integrá-los (CHARAUDEAU, 2019). Assim ele afirma “que uma análise semiolinguística do discurso é Semiótica pelo fato de que se interessa por um objeto que só se constitui em uma intertextualidade” (CHARAUDEAU, 2019, p. 21) e “é Linguística pelo fato de que o instrumento que utiliza para interrogar esse objeto é construído ao fim de um trabalho de conceituação estrutural dos fatos linguísticos” (CHARAUDEAU, 2019, p. 21). Dessa forma o conteúdo (este *objeto*) do discurso é construído a partir de uma dada condição de produção (esta *intertextualidade*) em que os sujeitos se inserem.

O dispositivo do ato de comunicação conta ainda com alguns componentes essenciais, entre os quais Charaudeau (2019, p. 68) destaca: a Situação de comunicação, os Modos de organização do discurso (sendo eles: Descritivo, Narrativo, Enunciativo e Argumentativo), a Língua e o Texto. O primeiro dá conta do espaço em que ocorre o ato de comunicação, tanto física quanto mentalmente, em que os parceiros se encontram. O segundo diz respeito aos “princípios de organização da matéria linguística” (CHARAUDEAU, 2019, p. 68) e dependem do objetivo comunicativo do sujeito que fala. A Língua é aquilo “que constitui o material verbal” e o Texto é o “resultado material do ato de comunicação” (CHARAUDEAU, 2019, p.68).

Para a realização deste ato de comunicação, os sujeitos se inserem em um esquema da encenação discursiva (cf. CHARAUDEAU, 2019, p. 52) em que os seres agentes assumem um papel de seres de fala. Desse modo, os seres de fala constituem a ordem do dizer (estes seres internos ao esquema de encenação são os “protagonistas”), enquanto os seres agentes constituem a ordem do fazer (estes seres externos ao esquema de encenação são os



“parceiros”). Os sujeitos externos, seres da ordem da organização do “real”, serão chamados de EUc e TUi (eu comunicante; tu interpretante), enquanto os sujeitos internos, seres da ordem da encenação do discurso, serão chamados de EUe e TUD (eu enunciante; tu destinatário).

Quanto aos modos de organização do discurso, podemos defini-los como os meios pelos quais o sujeito institui seu discurso linguisticamente, se valendo de cada um destes modos para alcançar determinado objetivo. O modo Enunciativo é aquele que rege todos os outros modos, que determina como o sujeito se porta na enunciação – seja na categoria *alocutiva*, *delocutiva* ou *elocutiva*. Por sua vez, os sujeitos que se utilizam dos modos descritivo e narrativo desempenham diferentes papéis. Segundo Charaudeau (2019):

**O sujeito que descreve** desempenha os papéis de observador (que vê os detalhes), de sábio (que sabe identificar, nomear e classificar os elementos e suas propriedades), de alguém que descreve (que sabe mostrar e evocar).

**O sujeito que narra** desempenha essencialmente o papel de uma testemunha que está em contato direto com o vivido (mesmo que seja de uma maneira fictícia), isto é, com a experiência na qual se assiste a como os seres se transformam sob efeito de seus atos. (CHARAUDEAU, 2019, p. 157, grifos do autor)

Assim, eles se valem de procedimentos discursivos e linguísticos, ora para **contar** uma sucessão de ações no mundo, ora para **descrever** este mundo. Estas formas de *representar* o mundo estão diretamente ligadas ao conceito de representações sociodiscursivas da Análise do Discurso, sendo elas definidas como mecanismos capazes de construir o real. O real se referindo

[...] ao mundo tal como ele é construído, estruturado, pela atividade significante do homem através do exercício da linguagem nas suas diversas operações de nomação dos seres do mundo, de caracterização



de suas propriedades, de descrição de suas ações no tempo e no espaço e de explicação da causalidade dessas ações. (CHARAUDEAU, 2007, p. 2, *tradução nossa*)<sup>9</sup>

Por último, o modo Argumentativo e, por sua vez, a argumentação “não está no âmbito das categorias da língua (as conjunções de subordinação), mas sim da organização do discurso” (CHARAUDEAU, 2019, p. 202). Isto significa que a argumentação construída no discurso não se resume a sequências ligadas por conectores, isto é, marcas linguísticas de sequenciação lógica, como se poderia supor. Segundo o autor, “o aspecto argumentativo de um discurso encontra-se frequentemente no que está implícito” (CHARAUDEAU, 2019, p. 204). Isso explica, por exemplo, porque o modo descritivo e o modo narrativo podem ser utilizados para a construção de uma argumentação, visto que ela “modela os modos de ver e de pensar por meio de processos que colocam em jogo tanto a imagem que os parceiros da troca têm um do outro quanto os pré-construídos culturais (premissas, representações, *topoi*...) sobre os quais se funda a troca” (AMOSSY, 2020, p. 29).

Ainda sobre o modo argumentativo, o autor afirma que para haver uma argumentação alguns elementos são essenciais, tais como: uma proposta sobre o mundo, um sujeito argumentante e um sujeito alvo. Esta proposta levantará um quadro de questionamento em que estarão inseridas proposições da qual o sujeito argumentante toma parte (ou não) para realizar a persuasão. Dentro deste modo de organização argumentativo, destacaremos os procedimentos

---

<sup>9</sup> No original: [...] *au monde tel qu'il est construit, structuré, par l'activité significative de l'homme à travers l'exercice du langage en ses diverses opérations de nomination des êtres du monde, de caractérisation de leurs propriétés, de description de leurs actions dans le temps et dans l'espace et d'explication de la causalité des ces actions.* (CHARAUDEAU, 2007)





que estão intimamente ligados às representações sociodiscursivas, ou seja, os procedimentos semânticos. Estes, por sua vez, consistem em “utilizar um argumento que se fundamenta num consenso social pelo fato de que os membros de um grupo sociocultural compartilham determinados valores, em determinados domínios de avaliação” (CHARAUDEAU, 2019, p. 232). Esses domínios de avaliação são: da verdade (relação entre verdadeiro e falso), do estético (que define o belo e o feio), do ético (que define em termo de bem e mal), do hedônico (que define em termo de agradável ou desagradável) e do pragmático (que define em termo de útil e inútil).

### **O POP-ROCK BRASILEIRO ENQUANTO MATERIALIZAÇÃO DE UM DISCURSO**

Dapieve (2015, p. 13) diz que “o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira”. O movimento roqueiro no Brasil não começou na década de 1980, pelo contrário, suas raízes são mais antigas e datam, segundo este autor, da década de 1950 – quando o lançamento de um filme americano<sup>10</sup> pousou em solos tropicais e semeou pela primeira vez, através de sua trilha sonora, o ritmo no país. O pop-rock como o conhecemos só germinaria 30 anos depois sob um contexto totalmente diferente, e teria de lutar para se estabelecer, visto que seria atacado por todos os lados. Em 1960, não foi apenas a Censura que viu com maus olhos este movimento que crescia. Dapieve (2015, p. 17) afirma que “quem primeiro viu o rock como inimigo não foram os generais, mas os universitários”. Isto porque no contexto ditatorial, totalmente polarizado, quem não fazia música “engajada” à *la MPB*, era considerado alienado ou, ainda, a favor do regime militar.

---

<sup>10</sup> Este filme seria “The black-board jungle”, do diretor Richard Brooks, em 1955.



Na década de 70, com os primeiros sinais de uma possível abertura política (com a revogação do AI5, por exemplo), um novo estilo musical floresce entre os jovens, principalmente os de classes mais baixas: “o novo estilo [punk] encontra no Brasil uma juventude que tinha algo a dizer, mas que não via na MPB seu canal de expressão” (SEVILLANO, 2016, p. 18). A MPB, neste sentido, possuía para os jovens um caráter elitista, uma música que não falava a “linguagem das ruas”. Em sua tese de doutorado Sevillano argumenta que o movimento punk pode ser considerado como “antessala do BROCK” (SEVILLANO, 2016, p. 70). Este movimento, marcado por suas roupas e cabelos fora da norma social, seu ritmo pesado e rápido, além de letras de estrutura mais simples (o que não quer dizer sem complexidade), “era mais do que um estilo musical, era uma reformulação de valores” (ALEXANDRE, 2013, p. 58). Se compreendermos o papel do artista enquanto

[...] representantes de setores da sociedade civil frente ao regime, expressando – conscientemente ou não, o que pouco importa quando se analisa a obra artística enquanto manifestação cultural e política do seu período histórico – aquilo que não podia, em muitos casos, ser dito de forma direta (SEVILLANO, 2016, p. 14)

Então, teremos uma ideia do que o movimento punk significou para o que viria depois. Apesar de ter nascido entre os jovens e representar algo importante, o punk enquanto movimento artístico não se popularizou em todo o país, mas deixou os ares de um novo discurso: a busca por uma arte que representasse a juventude das ruas e que fosse **desideologizada**, quase **caótica**.

É no início da década de 1980, com as forças da indústria fonográfica, a abertura democrática e este discurso levantado, que o pop-rock vai finalmente frutificar. Diversas bandas de jovens roqueiros em todo o país começam a se



formar sob diferentes circunstâncias. O ponto em comum era o mesmo: falar sobre o que quisesse, como quisesse, sem estar atrelado a uma ideologia e sem estar debaixo de uma autoridade. Wilson Solto Jr, dono do Teatro Lira Paulistana (importantíssimo ponto de encontro de diversas bandas do período) testemunha:

‘Qualquer coisa que cheirasse a ideologia, que tivesse uma cor organizada dava um pouco de náusea’ [...] ‘Tudo o que nós repudiávamos eram coisas organizadas: o regime militar, as gravadoras que não abriam espaço, as rádios, as ‘novidades’ de plástico da TV Globo. Nada disso representava o que vivíamos em sociedade. **O maior discurso era o não discurso**, esse desmoronamento, para que a criatividade pudesse sair dali’. (ALEXANDRE, Ricardo. 2013, p. 50; grifo nosso).

Sabemos, no entanto, que nenhum discurso é transparente, isto é, nenhum discurso é um “não discurso”. Pelo contrário, todo discurso tem certa opacidade. Resta-nos ir até estes atos de comunicação e destrinchá-los para então perceber em que consiste o discurso que se formava entre as diversas bandas do pop-rock e que se propunha “desideologizado”. É neste contexto que se situam as condições de produção deste movimento. Estas são necessárias a uma análise do discurso e serão levadas em conta aqui. Isto é,

A situação extralinguística faz parte das circunstâncias de discurso, figura como um ambiente material transformado em palavra através dos filtros construtores de sentido, utilizados pelos atores da linguagem. Estes últimos criam a hipótese segundo a qual esse ou aquele ambiente semiotizado está inserido em um saber partilhado. (CHARAUDEAU, 2019, p. 32)

Em outras palavras, a partir de uma dada situação em um dado contexto é que se materializa o discurso criado pelo sujeito que está inserido nestas condições. E por isso é imprescindível sua contextualização.



Essas bandas e a identidade social desses sujeitos enquanto seres externos à linguagem, isto é, parceiros do ato de linguagem (seres sociais), não serão aprofundados nesta pesquisa de modo individual. Isto porque lidamos aqui com a materialização dos discursos (o objeto a ser estudado) de diversos sujeitos internos ao ato de linguagem, isto é, os protagonistas (seres de fala). Assim, analisaremos o discurso dessas bandas e artistas como um todo: um movimento coletivo. As condições de produção, assim como os sujeitos (seres sociais – EUc), são importantes na medida em que entendemos o discurso como um objeto semiolinguístico, esses dois elementos são essenciais para a construção deste último.

O que está em jogo no ato de comunicação não é a identidade social desses sujeitos (EUc), mas sim a maneira como eles se portam enquanto EUe que tem por finalidade contratual se dirigir a um determinado TUD idealizado, que podemos compreender como a juventude dos anos 1980, ou ainda como pessoas em geral que apreciam música (em específico o pop-rock). Este destinatário idealizado pelos artistas, no entanto, não necessariamente corresponde ao verdadeiro TUi, isto é, aqueles que terão de fato um contato com o texto. Isto fica mais claro quando pensamos, por exemplo, que estes textos produzidos foram interceptados pelos censores da DCDP.

Assim, inseridos neste quadro de encenação da linguagem, o EUe se vale do modo de organização do discurso Enunciativo para se portar e se comunicar diante da imagem mental que ele faz do seu TUD. Pudemos perceber que, dos itens do *corpus*, a categoria alocutiva (em que o EUe se impõe sobre o TUD) aparece em 4 itens (Sônia, Bichos



escrotos, Rubens, Veraneio vascaína), a delocutiva (em que há uma tentativa de imparcialidade) em 3 (Bete morreu, A verdadeira história de Adão e Eva e Faroeste Caboclo) e a elocutiva (em que o EUE se marca na enunciação) nas demais canções (16 restantes). Além de se valer do modo enunciativo para construção do ato de comunicação, o EUE se vale dos outros modos de organização do discurso, sendo eles regidos pelo primeiro. Nos itens do *corpus* pôde-se perceber que 5 canções são predominantemente narrativas enquanto 18 são descritivas. Em suma, estes resultados apontam para construções sociodiscursivas mais subjetivas (o sujeito colocando a si próprio na enunciação) do que objetivas, se valendo mais dos procedimentos descritivos do que narrativos na maioria dos casos.

### **O POP-ROCK NA “MÁQUINA ARGUMENTATIVA”**

Segundo Fiorin (2022, p. 31), “se a argumentação é tomada de posição contra outra posição, a natureza dialógica do discurso implica que os dois pontos de vista não precisam ser explicitamente formulados”. É a partir deste entendimento que compreendemos o discurso do pop-rock brasileiro dos anos 1980 como uma argumentação: sem explicitamente dizer seu ponto de vista, as bandas e artistas deste movimento criam uma proposta sobre o mundo e através de proposições levantam questionamentos, se engajando em uma persuasão implícita em uma situação de troca Monologal, isto é, eles apresentam propostas que não são imediatamente rebatidas, visto que não estão diante do sujeito alvo da argumentação (seja ele o público jovem dos anos 1980, ou os censores).



Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 73) toda argumentação, do seu ponto de partida ao seu desenvolvimento, deve pressupor um “acordo do auditório”, que podemos entender como aquilo que é ou não admitido pelo alvo da argumentação, ou seja, o ouvinte. Para uma compreensão completa da argumentação neste discurso, analisou-se no *corpus* desta pesquisa os acordos estabelecidos pelo EUE ao idealizar um TUD, os quais compreendemos de maneira geral como as bandas e artistas do pop-rock brasileiro (no *corpus* desta pesquisa) e a juventude ouvinte dos anos 1980, respectivamente.

Os dois tipos de acordo explicitados pelos autores no processo argumentativo são de duas categorias: um relativo ao real (fatos, verdades e presunções) e outro relativo ao preferível (valores, hierarquias e lugares do preferível). O primeiro diz respeito tanto a fatos, verdades e presunções objetivos, quanto aqueles frutos de uma observação, possíveis e prováveis. O segundo acordo se vale de valores concretos (país, instituição, pessoa etc.) para a concepção de valores abstratos (lealdade, justiça, solidariedade, certo e errado etc.). Estes acordos estabelecidos entre argumentante e auditório são a base em que se constrói uma argumentação.

A análise do *corpus* apontou uma divisão daquelas músicas que se valem do acordo relativo ao preferível (especificamente valores abstratos) e daquelas que se valem do acordo do real (especificamente de fatos possíveis e prováveis). Assim, essas duas formas de se estabelecer um acordo com o auditório compõem a base da argumentação. O quadro abaixo mostra quais músicas do *corpus* se valem mais do acordo relativo ao real e quais se valem mais do acordo relativo ao preferível:



Quadro 1 – Acordos que desempenham papéis no processo argumentativo

Relativo ao Real (fatos possíveis)	Relativo ao preferível (valores abstratos)
Bete Morreu (Camisa de Vênus)	Cruel, cruel esquizofrenético blues (Blitz)
Miséria e fome (Inocentes)	Ela quer morar comigo na lua (Blitz)
Inútil (Ultraje a Rigor)	Sônia (Leo Jaime)
Prisioneiro (Ultraje a Rigor)	Cobra Venenosa (Leo Jaime)
Revoluções por minuto (RPM)	A verdadeira história de Adão e Eva (Blitz)
Alvorada Voraz (RPM)	Teoria da Relatividade (Lobão)
Mão Católica (Capital Inicial)	A vida não presta (Leo Jaime)
Rubens (Premê)	Marylou (Ultraje a Rigor)
Veraneio Vascaína (Capital Inicial)	Mão Direita (Tokyo)
Censura (Plebe Rude)	Bichos Escrotos (Titãs)
Conexão Amazônica (Legião Urbana)	RO QUE SE DA NE (Lulu Santos)
Faroeste Caboclo (Legião Urbana)	***

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Se valendo destes acordos, o movimento do pop-rock primeiramente reconstrói o mundo real, através de fatos observáveis, possíveis e prováveis, mostrando um mundo que, por vezes, é violento e repressor, ao mesmo tempo em que questiona valores abstratos da sociedade (tais como moral, certo e errado, justiça social etc.).

Na canção “Bete morreu”, por exemplo, o EUE denuncia um feminicídio (fato comum, provável e real). A escolha de um léxico esdrúxulo nos primeiros versos para se referir à personagem feminina (em uma clara demonstração

da fala machista) escala a narrativa para ações absurdas de violência sexual seguida de morte. Por sua vez, a canção “Faroeste Caboclo” delata um sistema que joga o sujeito pobre em um mundo criminoso, mais diretamente ele discute (e culpa) a violência militar: “quando criança [João de Santo Cristo] só pensava em ser bandido, ainda mais quando com um tiro *de soldado* o pai morreu”. Daí se seguem mais alguns exemplos de canções que falam diretamente do mundo real e denunciam direta ou indiretamente as repressões de um Estado que não é funcional: em “Miséria e fome” o EUE, num ritmo pesado e com uma voz estridente de revolta, questiona a ineficácia de um governo que negligencia seu povo “É tão difícil entender como o governo pode permitir que os homens saiam do campo e venham para a cidade criar mais miséria, mais fome”. Mais diretamente, as músicas “Censura” e “Veraneio vascaína” falam contra dois aparelhos repressores do Estado: a DCDP e a polícia (cujo automóvel era conhecido por nome homônimo ao da canção do grupo Capital Inicial); essas duas canções são tão explícitas que os censores apontam perfeitamente seus efeitos de sentido como justificativa para censurá-las<sup>11</sup>.

Vale citar ainda algumas que relatam um mundo real e que são um pouco menos óbvias quanto a sua queixa à sociedade e ao governo; são exemplos “A gente somos inútil”, “Prisioneiro” e “Conexão amazônica”. A primeira delata a ineficácia do sistema educacional (da escola). A falta de concordância entre o sujeito e o verbo é uma escolha proposital do enunciante: “a gente não sabemos escolher presidente”. Argumentativamente falando,

---

<sup>11</sup> No parecer sobre a música “Censura” escreve: “Evidentemente, a letra é agressiva ao órgão censório do princípio ao fim [...]”; no parecer de “Veraneio vascaína”: “A letra em epígrafe leva a uma desmoralização e a um aviltamento da figura policial, e, em última análise, da instituição policial”. Os efeitos de sentido encontrados pelos censores, nestes casos, correspondem aos encontrados por esta pesquisa.





como se espera a politização de um povo cuja educação é precária? Não só isso, mas a canção também fala contra a censura “a gente faz música e não consegue gravar”. Já em “Prisioneiro” temos um texto que apresenta críticas ao sistema marginalizador, mas também ao nepotismo “prisioneiro não, se você me pegar eu vou chamar meu irmão”, que garante impunidade. “Conexão amazônica”, por sua vez, se posiciona sobre acontecimentos políticos da época no norte do país, quando cita a transamazônica (a estrada que não deu certo no governo Médici) no trecho “Os tambores da selva já começaram a rufar, a cocaína não vai chegar, conexão amazônica está interrompida” e também quando cita sutilmente SUDAM que fomentava a peregrinação de brasileiros para o norte do país para o desenvolvimento da Amazônia, mas que acabava resultando em trabalhadores explorados: “Uma peregrinação involuntária talvez fosse a solução”.

Ademais, algumas canções se valem da reconstrução deste mundo real (dos imaginários sociodiscursivos deste mundo) para criticar a postura conservadora da sociedade, isto é, seus valores. Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p.89) “a necessidade de estribar-se em valores abstratos talvez esteja vinculada essencialmente à **mudança**. Eles manifestariam um espírito **revolucionário**”, os autores ainda dizem que eles “podem servir comodamente para a crítica por não levarem em consideração pessoas e parecerem fornecer critérios a quem quer **modificar a ordem estabelecida**” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, p. 89, grifo nosso).

Em canções como “Rubens”, “Mão católica”, “A verdadeira história de Adão e Eva”, “Mão direita”, “Marylou”, “Sônia”, “Ela quer morar comigo na lua”, “Cruel cruel esquizofrenético blues” e “Bichos escrotos”, temos textos que se estribam nesta noção de valores abstratos para criticar a ordem



estabelecida, especificamente aquilo que alguns censores chamam de “moral e bons costumes”. Começamos pelas duas primeiras, que também se valem do acordo do real: “Rubens” descreve uma conversa entre dois homens homossexuais. O EUE revela uma preocupação a respeito do que a sociedade vai pensar sobre sua relação. Interessante notar que o texto é construído para mostrar uma relação amorosa como qualquer outra, e é entendida como tal até que o enunciador revele que se trata de dois homens “Quero te apertar [...]. Quero, mas não posso, não, porque: Rubens, não dá! A gente é homem o povo vai estranhar”. A partir dessa revelação, o enunciador aponta os preconceitos que partem da sociedade. O EUE chega mesmo a citar a nova doença do período (o HIV), afirmando que a sociedade pensa que isso é um sinal de que a homossexualidade será erradicada “[...] e com essa nova doença, o mundo todo na crença que tudo isso vai parar”, mas o EUE conclui dizendo “e a gente continuando [com isso] deixando o mundo pensar”, contrariando o que é imposto, numa clara postura antissistema. Por outro lado, as canções “Mão católica” e “A verdadeira história de Adão e Eva” fazem uma crítica ácida a um dos principais aparelhos ideológicos do Estado: a Igreja. A primeira aponta as obscuridades do passado da igreja, enquanto a segunda questiona a veracidade de um texto bíblico, incrementando à história de Adão um elemento “moralmente baixo”: o sexo. Ao fazer isso, as canções não deboçam da fé cristã, pelo contrário, elas questionam a hipocrisia em torno dos seus princípios.

As outras músicas “Mão direita”, “Marylou”, “Sônia”, “Ela quer morar comigo na lua”, “Cruel cruel esquizofrenético blues” e “Bichos escrotos”, são textos que seguem no mesmo sentido: tratam sobre masturbação, sexo, bissexualidade (“você na frente e eu atrás e atrás de mim um outro



rapaz”), drogas (“e fico confuso vendo o mundo rodar e nessa dança você não sai do lugar”), crítica ao fracasso de um casamento e crítica ao “cidadão civilizado” (ou cidadão de bem, atualizando a expressão – comparando este aos demais “bichos escrotos”), respectivamente. Estes assuntos, tratados despreziosamente (até com certo humor) revelam uma vontade por parte destes artistas de falar sobre o que quiserem, quando quiserem, não importando o estigma ao redor destes temas. Sem dúvida isso garantiu o sucesso em torno das obras: a capacidade de se comunicar com um público jovem que ansiava por se desvencilhar de escrúpulos sociais que não pareciam mais caber em um mundo que se tornava democrático.

Em vista do funcionamento destas canções, vale também ressaltar os procedimentos discursivos da construção argumentativa destacando aqueles que estão vinculados às representações sociais no discurso. Os procedimentos semânticos se estruturam a partir de dados valores em diferentes domínios de avaliação, como já citado anteriormente, sendo esses domínios o do ético, estético, pragmático, hedônico e da verdade. Com base nas análises realizadas sobre os domínios de avaliação e os procedimentos semânticos, pôde-se perceber que, apesar de todos os itens do corpus conterem mais de um domínio de avaliação no corpo do texto, alguns destes domínios são mais recorrentes, são eles: o do ético (em 35,14% do *corpus*), hedônico (32,43%) e verdade (29,73%). Assim, as bases argumentativas da maioria das canções giraram em torno daquilo que é considerado certo ou errado, seguindo uma moral externa; agradável ou desagradável, relacionado ao prazer pessoal ou coletivo; e verdadeiro/fato ou mentira, compreendendo uma verdade subjetiva e/ou objetiva.



O ético neste sentido busca um questionamento sobre aquilo que a sociedade considera certo e errado, como podemos ver em diversas músicas que tratam das práticas ditatoriais, do sexo/sexualidade, das drogas etc. (como em “Censura”, “Rubens”, “Cobra venenosa”, “Ela quer morar comigo na lua”). O hedônico, relativo ao prazer ou à falta dele, levanta um questionamento sobre prazer pelo prazer, normalizando práticas como o sexo (como em “Mão direita”, “Teoria da relatividade” e “Sônia”, por exemplo) ou então problematizando desprazeres, causados sobretudo por uma sociedade disfuncional (como em “Miséria e fome”, “A vida não presta” etc.). O domínio da verdade, por sua vez, se nos apresenta como um saber que deve ser compartilhado, uma verdade observável que não deve mais ser ignorada (como em “Faroeste caboclo”, “Conexão amazônica” e “Bete morreu”).

Em suma, as músicas do pop-rock brasileiro apontaram através do seu discurso para uma postura que podemos compreender como *anarquista*, isto é, que se opunha as estruturas sociais estabelecidas naquele momento, muitas vezes se valendo da verdade, do hedônico e do ético para contestar a ordem social/moral, contestar os aparelhos ideológicos (tais como a escola e a igreja) e os aparelhos repressores do Estado (tais como a polícia/militares e a censura) e isto fica claro nas músicas analisadas aqui. As canções do corpus estabeleceram por vezes um acordo relativo ao real (fatos observáveis, possíveis e/ou prováveis), como podemos observar em músicas que retratam uma realidade possível que é violenta, e por outras um acordo relativo ao preferível (valores) como podemos observar em músicas que retratam sem restrição assuntos como família, igreja, homossexualidade, sexo e drogas. Ficando assim claro as representações sociodiscursivas deste período em relação a estes assuntos, compreendemos que aquilo descrito pelas testemunhas



como um discurso “desideologizado” era, na verdade, um discurso que se opunha as autoridades que se apresentavam como supremas, e, portanto, era um discurso de base anárquica.

## **OS PARECERES DOS CENSORES EM CONTRAPOSIÇÃO AOS EFEITOS DE SENTIDO ENCONTRADOS**

A partir das análises das condições de produção do discurso, da investigação do contrato de comunicação, dos modos de organização utilizados para a materialização linguística-textual do discurso, bem como o exame da argumentação e dos itens essenciais para a sua realização (todos estes processos explicados até aqui), pôde-se realizar um levantamento dos efeitos de sentido encontrados em cada item do *corpus* e colocá-los em contraposição aos pareceres reais dos censores<sup>12</sup>.

De 23 itens do *corpus*, em 10 deles o efeito de sentido percebido pela pesquisa correspondeu ao parecer dos censores (menos da metade), em 11 itens não correspondeu e para 2 itens do *corpus* não foi possível encontrar justificativa dos censores (nas canções *Alvorada Voraz* e *RO QUE SE DA NE*)<sup>13</sup>. Além disso, pôde-se perceber que os itens em que os efeitos de sentido corresponderam ao parecer dos censores foram principalmente aqueles em que as músicas falavam explicitamente contra órgãos da sociedade civil, tais como: a Igreja, o Governo e até a própria Censura. Os itens em que não houve correspondência do efeito de sentido e do parecer foram aqueles em que as críticas aos pilares da sociedade eram mais sutis; para estas, os censores

---

<sup>12</sup> Todos disponíveis em: <https://sian.an.gov.br>

<sup>13</sup> É possível que estes documentos estejam no Sistema de Informações do Arquivo Nacional ([sian.an.gov.br](https://sian.an.gov.br)) assim como os outros pareceres, mas não foram localizados por palavras chaves (técnica empregada para encontrar os demais documentos)



marcavam ou justificavam a partir do léxico utilizados nas canções, ou ainda a partir de elementos superficiais do texto e não seu assunto central.

As canções em que a justificativa dos censores não correspondeu com os dados encontrados nesta pesquisa foram: “Cruel cruel esquizofrenético blues”, “Ela quer morar comigo na lua”, “Bete morreu”, “A verdadeira história de Adão e Eva”, “Teoria da relatividade”, “A vida não presta”, “Prisioneiro”, “Revoluções por minuto”, “Bichos escrotos”, “Conexão amazônica” e “Faroeste caboclo”. Façamos aqui um panorama geral dessa contraposição: efeito de sentido encontrado pela pesquisa e justificativas dadas pelos censores. Para realizar essa comparação, nos valeremos de um quadro comparativo cujo lado esquerdo será dedicado a apontar o efeito de sentido percebido por este trabalho (seu tema principal) e o lado direito será dedicado a apontar a justificativa dada pelo censor.

#### Quadro 2 — Comparativo entre efeito de sentido e justificativa do censor

Texto	Efeito de sentido (tema principal)	Justificativa do censor (que não corresponde)
Cruel, cruel esquizofrenético blues	Crítica ao casamento forjado enquanto instituição familiar. “Não vá botar a culpa no destino por ter casado com um cretino industrial, apenas para dar satisfação à sociedade”.	O censor justifica com: “[...] apresentam conotação maliciosa e expressões obscenas”
Ela quer morar comigo na lua	Normalização da diversão a partir do uso de drogas em festas, explicitado pelo ambiente descrito, bem como no trecho “e fico confuso vendo o mundo rodar e nessa dança você não sai do lugar”.	O texto enviado à censura está circulado no trecho “ela diz que eu ando bundando”, e o parecer diz: “Está contido na presente letra musical linguagem imprópria à boa educação, razão pela qual sugerimos não liberação [...]”



Texto	Efeito de sentido (tema principal)	Justificativa do censor (que não corresponde)
Bete morreu	O texto apresenta uma crítica ao machismo e ao feminicídio a que isso pode levar.	O texto do censor afirma que a canção apresenta “expressões grosseiras, como: ‘gostosa, era o tesão da escola’”
A verdadeira história de Adão e Eva	A verdadeira história de Adão e Eva contada pela música desordena a história bíblica e acrescenta aos personagens desejos sexuais, como forma de não apenas humanizá-los, mas também como forma de pôr em questão uma verdade contada pela igreja.	“[...] os autores incorrem em malícia vulgar com: ‘Me dá Eva, me dá’; ‘Adão segure sua cobra que eu to com maçã de sobra pra dar’”
Teoria da relatividade	Embora pareça simples, a canção revela uma crítica sutil ao intelectualismo. Sabe-se que o movimento pop-rock era taxado de anti-intelectual por não estar fazendo músicas politizadas contra o sistema (como fazia a MPB), o texto funciona como uma resposta a isso.	“A letra musical ‘Teoria da relatividade’ de Guto e Lobão contém versos que exploram, além da conivência com a permissividade sexual, a passividade e falta de valores morais”
A vida não presta	O texto revela não apenas uma decepção amorosa, mas também uma decepção com a condição social. Pode não ser um discurso intencional, mas é antes de nada o retrato de um período. A decepção com a vida (aquilo que faz o enunciador afirmar que “a vida é uma bosta”) está no fato de não possuir um amor e nenhum bem material que o faça desejável.	“A utilização de expressão grosseira determina a inadequação da obra para a divulgação irrestrita.”

Texto	Efeito de sentido (tema principal)	Justificativa do censor (que não corresponde)
Prisioneiro	A canção apresenta duas críticas: uma ao aspecto marginalizador da sociedade com aqueles que não possuem uma boa base social (neste caso em específico uma base familiar, social e empregatícia); a outra diz respeito ao fato de a justiça não ser feita por vezes por conta do nepotismo e/ou pela ineficiência do Estado que garante a impunidade de criminosos.	O parecer do censor compreende a obra como ambígua, estimulando a corrupção: “[...] a primeira impressão que se tem da letra ao lê-la ou ouvi-la é a de que se estimula a corrupção [...]”
Revoluções por minuto	O texto é uma visão pessoal do enunciador a respeito dos fatos que acontecem no Brasil e no mundo. O enunciador é crítico, categórico, quando revela estar ciente daquilo que acontece na política e economia do mundo e do Brasil. Ele critica a atual situação do Brasil, apesar da abertura política que traz esperança (também os países vizinhos têm ares esperançosos), mas a perseguição ainda está lá (fantasmas da ditadura).	“[...] a referência [à droga no trecho ‘Aqui na esquina cheiram cola’] pode despertar curiosidade nefasta no ouvinte infante-juvenil.”
Bichos escrotos	O texto compara aqueles que se autodenominam de “cidadãos civilizados” a bichos imundos que vivem nos lixos, esgotos etc. de forma a apontar que este “cidadão civilizado” vive em uma sujeira tão grande quanto, ou talvez pior, que os “bichos escrotos”.	“Informamos a V. Sa. que a letra “Bichos Escrotos” teve sua aprovação impedida por conter trecho considerado impróprio [Vão se foder!]”





Texto	Efeito de sentido (tema principal)	Justificativa do censor (que não corresponde)
Conexão amazônica	O texto apresenta uma crítica política ao sistema ditatorial, citando fatos que ocorreram no norte do país. Além disso, ele é uma crítica ao intelectualismo, quando afirma que “alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém”.	O texto apresentado à censura conta com um rabisco que sublinha o trecho “a cocaína não vai chegar”, dando a entender que este foi o motivo da censura.
Faroeste caboclo	A história narrada coloca o destino do personagem principal (que se tornou um bandido) como culpa de vários aspectos da sociedade; um soldado matou seu pai, a escola o jogou em um reformatório, a sociedade foi racista e classista com ele, o capitalismo não permitiu que ele tivesse uma boa vida na capital, mesmo trabalhando muito e a mídia endossou a violência que ele sofreu. Tudo isso contribuiu para que ele se tornasse bandido.	“Composição musical apresenta em sua estrutura referências sobre drogas (... E, sem ser crucificado, a plantação foi começar; ... E João de Santo Cristo ficou rico; ... E ia pra festa de rock, pra se libertar), violência gerada por conflitos entre traficantes, bem como linguagem vulgar e grosseira (Comia todas as menininhas da cidade; ... com o cu-na-mão; ... filha da puta sem vergonha)”

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

Em geral, percebemos que os censores nem sempre alcançavam os efeitos de sentido intrínsecos aos textos, isto é, suas críticas mais profundas enquanto objetos discursivos e argumentativos. Por conta disso, eles se detinham na superfície textual, apontando vocábulos que consideravam imorais ou ainda palavras e frases cujo significado era ambíguo e tratavam, de algum modo, sobre drogas e sexo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A luta explícita começa a esfriar, o país assiste uma virada (lenta, mas que acontece) do período de exceção para um período democrático. Natural seria pensar que os aparelhos repressores do Estado desapareceriam, mas não, o Dragão permanece lá, deitado pesadamente sob um tesouro preciosíssimo que precisa ser defendido; chamaremos este tesouro de moral e bons costumes, ao Dragão daremos o nome de Censura.

O período da redemocratização brasileira lidou com uma das instituições mais repressoras da arte. Para entender o discurso do pop-rock brasileiro que muitas vezes foi censurado neste período, utilizou-se nesta pesquisa a teoria semiolinguística do francês Patrick Charaudeau. Seus pressupostos teóricos metodológicos permitiram o levantamento de dados concretos sobre os modos de organização utilizados no corpus selecionado. Igualmente, os pressupostos de Perelman e Olbrechts-Tyteca guiaram as análises argumentativas realizadas aqui. Assim, pôde-se alcançar os objetivos principais de compreensão da argumentação nas músicas, seus efeitos de sentido e a comparação entre estes e os pareceres reais dos censores.

O pop-rock reivindica então uma mudança da ordem social através de suas canções, se utilizando de procedimentos argumentativos, tais como o domínio da verdade, do ético e do hedônico. Mostram assim, através do discurso, as representações sociais de uma sociedade moralmente atrasada que necessita de mudança. Esta pesquisa buscou explicitar, através de suas análises, os modos de organização e deu destaque à argumentação no discurso das músicas do pop-rock brasileiro, buscando entender seu funcionamento e os motivos que levaram a sua censura. Não realizou, no entanto, uma



análise do funcionamento da censura em si, o que pode dar ocasião para futuros trabalhos neste campo.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, R. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALTHUSSER, L. *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. In: ALTHUSSER, L. **Sur la reproduction**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

AMOSSY, R. **A argumentação no discurso**. São Paulo: Contexto, 2020.

CHARAUDEAU, P. **Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux**. Patrick Charaudeau, 2007. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html>. Acesso em: 12, out. 2022.

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2019.

CHARAUDEAU, P. **Une analyse sémiolinguistique du discours**. In: *Langages*, 29e année, n°117, 1995. Pp. 96 – 111. Disponível em: < [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1995\\_num\\_29\\_117\\_1708](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1995_num_29_117_1708)>. Acesso em: 12 de out. 2022.

DAPIEVE, A. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

FIORIN, J. L. **Argumentação**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. O Acordo. In: PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



SEVILLANO, D. C. **Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock da década de 1980.** 285f. Tese (Doutorado em história-social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: < [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16082016-103618/publico/2016\\_DanielCantinelliSevillano\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16082016-103618/publico/2016_DanielCantinelliSevillano_VCorr.pdf)>. Acesso em: 6 de set. 2022.