

PROJETO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA- FAPESP

ORIENTADORA: Luciane de Paula

ORIENTADO: Danyllo Ferreira Leite Basso

**Diálogos entre os Admiráveis chip e mundo novos de Pitty e Huxley:
da canção ao romance e do romance à canção**

**Dialogues between Pitty and Huxley's Brave new chip and new world:
from song to novel and from novel to song**

RESUMO: Este projeto pretende analisar as obras *Admirável Mundo Novo*, romance de Huxley, e *Admirável Chip Novo*, disco de Pitty. Os objetivos centram-se em investigar os gêneros discursivos – suas peculiaridades e diálogos; bem como em refletir sobre o signo ideológico, uma vez que os gêneros refletem e refratam valores sociais, no caso, em tempos e espaços distintos, que se assemelham no que tange à robotização dos sujeitos. A importância da pesquisa proposta centra-se, de maneira indireta, na reflexão sobre valores sociais, mediada pelos discursos eleitos como objeto do estudo. A fundamentação teórica desta pesquisa centrar-se-á nos estudos filosóficos do Círculo de Bakhtin, especificamente nas concepções de discurso, diálogo, signo ideológico, sujeito, cronótopo, ética e estética, gênero e esferas de atividade, responsabilidade e responsividade.

PALAVRAS-CHAVES: Círculo de Bakhtin; gênero; signo ideológico; discurso; romance; canção.

ABSTRACT: This project aims to analyze the works *Brave New World*, Huxley's novel, and *Brave New Chip*, Pitty's disk. The objectives focus on investigating genres of discourses - its peculiarities and dialogues; as well as reflect on the ideological sign, since the genres reflect and refract social values, in this case, in different times and spaces, which are similar in with respect to the subject of robotics. The importance of the proposed research focuses, indirectly, in thinking about social values, mediated by the discourses chosen as the object of the proposed study. The theoretical foundation of this research will focus on philosophical studies of the of Bakhtin Circle, specifically on the concepts of discourse, dialogue, ideological sign, subject, chronotope, ethics and aesthetics, genre and levels of activity, responsibility and responsiveness.

KEYWORDS: Bakhtin Circle; gender; ideological sign; discourse; novel; song.

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Este projeto propõe uma análise da canção e do disco *Admirável Chip Novo*, de Pitty, em diálogo com o romance *Admirável mundo novo*, de Huxley, explicitamente marcado nos títulos do disco e da canção. A base que nos fundamenta é a concepção dialógica do Círculo de Bakhtin de que todo enunciado responde a um outro.

A escolha pela teoria bakhtiniana como base para esta pesquisa ocorre pela história de constituição filosófica de seus estudos, que se debruçaram sobre a linguagem de maneira “viva”, ao buscarem desvendar mecanismos lingüísticos e translingüísticos que compõem o discurso como semiose dialógica da vida; e também por se centrarem no signo ideológico, composto por significante (forma), significado (conteúdo), sujeito e história, devolvendo a estes o seu lugar de direito nos estudos da linguagem.

A concepção de que todo signo é ideológico advém do fato de que nenhuma ideologia pode aparecer fora dos signos, portanto, nenhum signo está despido de ideologia. O salto proposto ao estudo da linguagem sob essa perspectiva foi o de observá-la em uso, na combinatória das dimensões da *langue* e da *parole*, do social/sistêmico e do individual/social, conforme Brait (2005, p. 23), “como forma de conhecer o ser humano, suas atividades, sua condição de sujeito múltiplo, sua inserção na história, no social, no cultural pela linguagem, pelas linguagens.”.

O discurso, como afirma Fiorin (2006, p. 181), pode ser compreendido como

uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade. O enunciado, sob esse ponto de vista, constitui-se como interdiscurso e não como conjunto de relações entre intradisursos (discurso, em Bakhtin). O interdiscurso é interior ao intradiscurso, é constitutivo dele. Na comunicação verbal real, o que existem são enunciados, que são constitutivamente dialógicos. O discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele uma identidade essencial. Entretanto, no seu funcionamento real, a linguagem é dialógica.

Para Bakhtin, todo discurso sempre se apresenta constituído de ligamentos com outros discursos, refutando-os ou atraindo-os, como forças centrífugas e centrípetas agindo ao mesmo tempo. Forças centrífugas, pois o discurso direciona o leitor para fora de si, em um movimento de referenciação externa, enquanto simultaneamente ocorrem forças centrípetas, que carregam discursos exteriores para o interior do enunciado com o qual tomamos contato. Com a presença dessas forças, a concretização dos discursos nunca é reconhecida como pura, pois, segundo Bakhtin (apud FIORIN, 2006, p. 167) “Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras”, nunca a enunciação concreta (o enunciado) é produzida sem essas influências e intenções.

O enunciado é pensado pelo Círculo como uma via de duplo sentido: “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro.” (FIORIN, 2006, p.170). Da mesma maneira que o sujeito se constitui a partir do outro, o discurso destaca tanto a posição do “eu” quanto a do “outro”. Em todo discurso, apresentam-se aproximações e distanciamentos, marcas de forças que remetem para fora do discurso e forças que trazem elementos exteriores para dentro.

O diálogo, para Bakhtin, é a interação verbal em sentido amplo, pois a comunicação se constrói não apenas em voz alta, na interação face a face, mas também por meio daquilo que não foi dito, do que se encontra na memória, do que se espera que seja respondido e do que de fato se responde.

A relação que constitui o diálogo, para o Círculo, se dá entre o eu e o outro, de maneira dialético-dialógica – este, aliás, o método bakhtiniano, segundo Paula, Figueiredo e Paula (2011). Dialética porque calcada no movimento de “tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese (negação da negação, logo, uma nova afirmação, distinta da primeira)” (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p. 82);

e dialógica porque pensa na síntese não com idéia de conclusão e fechamento, mas sim como um fio condutor para comunicações que se formam uma a partir da outra, sendo assim uma atividade sempre inacabada, em constante movimento e transformação.

O diálogo se estabelece entre discursos e sujeitos, uma vez que a interação verbal não necessita da palavra escrita para acontecer, mas sim de um enunciado, da expressão de um sujeito inserido em um contexto específico:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 109)

Se um discurso é sempre proferido por alguém e direcionado a outro (algo ou alguém), o “eu” tem sempre um “outro” em mente ou ao menos uma reação esperada que acontecerá após a concretização de seu discurso. O diálogo, então, é essa relação que se estabelece entre o discurso que se faz, que se espera que seja respondido ou que, ao se afirmar, negue outro enunciado. Segundo Marchezan, a palavra diálogo “é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’.” (MARCHEZAN, 2006, p.123).

A canção de Pitty se caracteriza como dialógica (interdiscursiva e intertextual¹). Ela revela uma busca desenfreada por respostas acerca da situação sistêmica vivida, resguardadas as devidas proporções, como o Círculo e como Huxley, em outros

¹ Compreendemos os interdiscursos como as relações de diálogo reconhecido entre enunciações distintas, enquanto as intertextualidades se referem aos diálogos mais palpáveis e concretos, casos de diálogo de um enunciado incorporado num outro. O diálogo intertextual pode ser considerado como um tipo de interdiscursividade, enquanto diálogos mais abstratos são interdiscursivos, mas não necessariamente intertextuais. Bakhtin (1992, p. 331) fala em “relações dialógicas intertextuais e intratextuais”, que podem ser entendidas, segundo Fiorin (2006), até mesmo por uma questão de tradução, como “relações dialógicas entre textos e dentro do texto”. As relações intratextuais (dentro do texto) ocorrem quando, no mínimo, duas vozes se acham no interior de um mesmo texto; enquanto que as relações intertextuais (entre textos) ocorrem quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído. Assim, a intertextualidade, conforme salienta Fiorin (2006, p. 184) é “o processo da relação dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades lingüísticas.”

momentos históricos e em outras sociedades. As respostas procuradas na letra da canção de Pitty se encontram nos discursos e em seus sujeitos que, cerceados por responsabilidade e sem álibi de existência, devem responder ativamente aos enunciados do sistema, questionando-o, mesmo que tendam a agir de maneira não condizente à sua vontade. Por isso, nossa pesquisa busca, nos conceitos do Círculo, fundamentação para refletir acerca do engendramento sistêmico da sociedade contemporânea por meio da obra de Pitty escolhida como objeto de nossa pesquisa, vista como responsiva.

Os gêneros discursivos, segundo os filósofos russos, podem ser divididos em primários, aqueles que são construídos cotidianamente; e secundários, que, a partir dos primeiros, constroem-se com um determinado acabamento. No caso de Pitty e Huxley, um acabamento estético, respectivamente, canção e romance.

Ao dialogarmos a canção de Pitty com o romance de Huxley, temos de pensar na concepção de diálogo defendido por Bakhtin, ou seja, mais que concordância ou discordância, um embate encontrado na arena discursiva, onde estão a digladiar valores sociais, num jogo de forças que refletem e refratam as relações sociais. Os gladiadores dessa arena são os sujeitos que defendem, com palavras, suas visões de mundo.

Ao pensarmos que as obras *Admirável mundo novo* (Huxley) e *Admirável chip novo* (Pitty) dialogam, pensamos em suas forças diferenças e peculiaridades genéricas (especialmente ao que se refere à forma e estilo) e contextuais, mas também em suas aproximações que parecem estar centradas em seus conteúdos.

Nas arquitetônicas das obras, a diferença flagrante entre as obras se encontra em suas formas: a sociedade de Huxley é descrita de maneira imagética em seu romance, constituído por uma linguagem rápida, fragmentada e que remete o leitor à visualização das cenas narradas, enquanto a sociedade cantada por Pitty em seu *rock* de maneira gritante (com destaque para os solos de guitarra e para a voz quase histórica da cantora-

compositora), revela uma mudança de espaço e tempo (da contracultura dos Estados Unidos ao Brasil dos anos 2000), portanto de cultura e *modus vivendi*.

A importância (justificativa) deste projeto ocorre porque, de acordo com as palavras do próprio Círculo, “(...) a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 22). Assim, compreender a dinâmica de organização social via discurso é, segundo os estudos filosóficos do Círculo, basilar. Arriscamos dizer mais: talvez a linguagem, mais especificamente a linguagem estética, seja uma das maneiras mais privilegiadas de refletirmos sobre as ideologias existentes na sociedade, pois, por meio do signo (visto como ideológico), a vida se tece em discurso e este tece a vida em curso.

Se a sociedade do final do século XIX até a metade do século XX é caracterizada pelo romance, dadas as condições de vida daquele momento histórico, o século XXI é, nas palavras de Tatit (2004), “o século canção”. Daí, a escolha pelo *corpus* deste projeto: a canção “Admirável chip novo”, de Pitty, vista como exemplar do gênero canção que, por volta de quatro minutos de execução, descortina a crueldade da sociedade capital contemporânea que automatiza as relações e coisifica os sujeitos, bem como convida o leitor-ouvinte à responsividade, à re-ação a tal mecanismo social, uma vez que o sujeito narrado ora resiste ora se submete ao sistema.

Partimos da premissa de que a canção de Pitty se constituiu como uma resposta ao romance de Huxley, de título quase homônimo ao de sua canção (a diferença ocorre pela troca do termo “mundo” por “chip”). Todavia, a relação entre a canção, o disco e o romance não ocorre apenas pela interdiscursividade/intertextualidade de seus títulos, mas também pelo conteúdo expresso nesses discursos.

No romance de Huxley, o sujeito é caracterizado como produto fabricado por se encontrar “enfrascado” pelo sistema, tanto quanto ocorre na canção de Pitty, em que o

sujeito é uma máquina, resultado do sistema tecnológico, regido pelo “Cérebro Eletrônico” de um outro indeterminado, que programa desde as reações mais banais até os atos mais significativos e passionais do sujeito. Em outras palavras, resguardadas as peculiaridades de cada obra, ambas tratam a relação humana como sistêmica, uma relação mecânica em que se executa o processo de “rotulação” dos sujeitos, pré-destinados a grupos sociais e modo de existir. E, quando para nada servem de acordo com a lógica de produção capital do sistema, os sujeitos devem ser eliminados.

No título, como já mencionamos, Pitty resgata a memória do romance de Huxley, ao utilizar a mesma estrutura textual do título deste: a repetição do adjetivo “admirável”, que remete a uma qualificação positiva (de algo bom), que causa o efeito de sentido de ironia no enunciado, uma vez que o termo adquire uma conotação pejorativa (de qualificação negativa) nas obras, que desconstroem seu sentido denotado ao descortinar mecanismos sociais e desmascarar a ideologia hegemônica vigente, que produz a alienação a fim de garantir a reprodução de valores e a manutenção do poder.

O mesmo ocorre com o adjetivo “novo”, atualizado por Pitty e também parte do título do romance de Huxley. Esse termo remete o leitor à expectativa de ser inserido num outro mundo, diferente do vivido, onde a liberdade, a igualdade e a fraternidade são possíveis. Porém, as situações narradas de maneira fantástica não nos remetem a valores distintos aos existentes. Ao contrário, de maneira enfatizada e radical, a alienação é flagrada, como alarme ao leitor para a sua condição de existência. Assim, o “novo” inexistente, pois reflete e refrata o mesmo, “real”.

A diferença no enunciado do título da canção de Pitty e do romance de Huxley se encontra na substituição do termo “mundo” por “chip”, símbolo máximo de um sistema operacional que controla os objetos eletrônicos que cerceiam nosso dia-a-dia. A cantora-compositora, ao inserir o termo “chip” no título de sua canção, constrói uma

outra configuração de conteúdo em sua letras, ainda que não tão diferente daquele “mundo” narrado no romance de Huxley. Ao contrário, o novo termo sintetiza as relações de poder e as atualiza para o contexto da canção (os anos 2000 como o momento da informática e a tecnologia no comando da vida, mais do que nunca, dado o seu desenvolvimento galopante e a dependência que temos dela em nossas vidas).

O Chip revolucionou a tecnologia por ser um circuito eletrônico em miniatura que tornou possível melhoria sobre o manual de montagem de componentes discretos. De certa forma, na canção, essa é a crítica: a de um sistema que, de modo sutil, manipula os desejos dos sujeitos, transformando-os em necessidades (o “fetichismo” de Marx e Engels), ao determinar seu modo de vida e de pensamento (“pense, fale, compre, beba / leia, vote, não se esqueça / use, seja, ouça, diga / tenha, more, gaste e viva”).

A nossa hipótese é a de que o “chip”, na canção, é utilizado como símbolo máximo da manipulação tecnológica que caracteriza o mundo globalizado contemporâneo, em que a dependência do computador e da internet aumenta vertiginosamente e impera, inclusive, em outros meios de comunicação. Essa hegemonia tecnológica homogeneiza os sujeitos que, na canção, são retratados como “robôs” (em crise). O questionamento às “verdades” construídas pelo sistema pode levar o sujeito à pane ou pode colocar o sistema em pane (“pane no sistema”, como diz a canção). E é a partir desse ponto que pretendemos desenvolver nossa pesquisa.

As formas de comunicação verbal são “inteiramente determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sócio-política” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 23). Afinal, por meio da linguagem, podemos escutar e nos fazer ouvir. As nossas necessidades e desejos são revelados por nossos discursos (signos ideológicos), na comunicação com o outro, de maneira viva.

Segundo Bakhtin (2004, p. 43):

(...) uma análise mais minuciosa revelaria a importância incomensurável do componente hierárquico no processo de interação verbal. O respeito às regras de “etiqueta”, do bem-falar e as demais formas de adaptação da enunciação à organização hierarquizada da sociedade têm uma importância imensa no processo de explicitação dos principais modos de comportamento.

Isso significa que devemos nos atentar, numa análise discursiva como a que aqui propomos, à relação linguística e translinguística, ou seja, interna e externa, uma vez que as regras sociais se revelam, semioticamente, no discurso e vice-versa.

A normatização de dado registro linguístico é um exemplo de concretização do “componente hierárquico no processo de interação verbal” mencionado na citação acima, pois a instituição de um modo padronizado de organização linguística assumido como “padrão” privilegia uma maneira de pensar específica, de um grupo social determinado, em detrimento da heterogeneidade da linguagem e da multiplicidade de visões de mundo existentes. Nesse sentido é que compreendemos a canção e o disco de Pitty em diálogo com o romance de Huxley, pois todas as obras apresentam a presença de uma voz resistente à opressão sistêmica que tenta apagar as diferenças.

Os atos humanos são representados pelos atos de linguagem. Entendemos como atos de linguagem as ações dos sujeitos de linguagem (eu - outro), reflexos e refrações dos sujeitos humanos. Os atos desses sujeitos re-velam o homem. Uma ação jamais é única, monológica, apartada de tudo e todos. Ao contrário. Ela é dialógica. Afinal: “o discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma” (BAKHTIN, 1997a, p. 293).

Dada a afirmação bakhtiniana de que “cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*” (1997b, p. 279), entendemos que a própria esfera de utilização da língua pode ser entendida como discurso. Determinada esfera de comunicação, considerada

como fonte geradora e legitimadora de gêneros, supõe práticas sociais consolidadas e, com elas, o tipo de discurso correspondente. A temática, bem como a estrutura composicional e o estilo pertencentes a eles subsidia a distinção entre um discurso (uma esfera) e outro (a). Especialmente a temática sofre restrições semânticas de acordo com a esfera de utilização da língua da qual o gênero emerge.

Nesse sentido é que, por meio dos pontos expostos, tentamos demonstrar que este projeto tem como proposta relevante, a partir do estudo da constituição dialógica do gênero canção, a reflexão acerca das relações interlocutivas como construções semióticas que “refletem e refratam” valores sócio-culturais.

OBJETIVOS

Os objetivos desta pesquisa se dividem em Geral e Específicos:

Objetivo Geral:

. Analisar a canção e o disco *Admirável Chip Novo*, de Pitty; em diálogo com o romance *Admirável Mundo Novo*, de Huxley.

Objetivos Específicos:

. Analisar de que maneira o *corpus* da pesquisa reflete e refrata a sociedade capitalista, ainda que os discursos estejam situados em tempos e espaços distintos;

. Refletir sobre a arquitetônica dos gêneros discursivos canção e romance, assim como, no caso específico do objeto a ser analisado, pensar suas peculiaridades e interdiscursividades/intertextualidades genéricas;

. Analisar o signo ideológico construído no *corpus* delimitado da pesquisa;

PLANO DE TRABALHO E CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

O plano de trabalho deste projeto será desenvolvido no período de 12 meses (de março de 2012 a fevereiro de 2013), com as atividades a serem realizadas em seis (6) bimestres, conforme descrito a seguir:

- . Primeiro Bimestre: Embasamento teórico;
- . Segundo Bimestre: Continuação do embasamento teórico e pesquisa contextual;
- . Terceiro Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico de Progresso à FAPESP;
- . Quarto Bimestre: Análise do *corpus* da pesquisa;
- . Quinto Bimestre: Reflexão acerca da construção dos gêneros canção e romance em suas peculiaridades e diálogos;
- . Sexto Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

Os nossos encontros de orientação e a continuação de nossa participação nas reuniões do GED – Grupo de Estudos Discursivos serão semanais.

Além disso, comprometemo-nos a participar, com apresentação de trabalho, de, pelo menos, quatro (4) eventos expressivos da área no decorrer do desenvolvimento da pesquisa e vigência da Bolsa, bem como em apresentar os resultados da pesquisa em forma de publicação de artigos em periódicos indexados da área.

Claro que essas atividades não serão realizadas de maneira estanque, como descritas acima. Por isso, para a melhor visualização do cronograma de execução

proposto, segue a tabela em que, por exemplo, a fundamentação teórica e a análise do *corpus* aparecem contempladas em todo o processo, de maneira dialógica:

Etapas	1º Bim	2º Bim	3º Bim	4º Bim	5º Bim	6º Bim
Embasamento teórico	X	X	X	X	X	X
Contextualização	X	X	X			
Análise do corpus	X	X	X	X	X	X
Relatório Parcial			X			
Relatório Final						X
Eventos	X	X		X	X	
GED	X	X	X	X	X	X
Orientação	X	X	X	X	X	X

MATERIAL E MÉTODOS

A proposta deste projeto é a de realização de uma pesquisa qualitativa de caráter interpretativo, composta por etapas de análise que partem do texto, mas o vêem sempre no âmbito de sua mobilização pelo gênero, por meio do discurso. Para isso, partimos das concepções de gênero (composição, forma e conteúdo), esfera de atividade, signo ideológico, sujeito e diálogo da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin.

Segundo Brait (2005, p.13), o trabalho metodológico, analítico e interpretativo ocorre pela herança advinda da Lingüística de

(...) esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa ‘materialidade lingüística’, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.

Logo, para compreendermos a concepção teórica e analítica sugerida pelos trabalhos do Círculo de Bakhtin, devemos considerar o sujeito, que, para essa abordagem dialógica, é, sempre, composto a partir e por meio do “outro”. Assim, o “outro” é condição *sine qua non* para a existência do “eu”. E consideramos como eu-outro as relações dialógicas enunciado-enunciado, sujeito-sujeito e sujeito-enunciado.

Em consonância com a metodologia utilizada no projeto de pesquisa de Paula (2010), o percurso a ser seguido por nós está calcado em três etapas: a descritiva, a analítica e a interpretativa. Quando descrevemos os elementos de um dado gênero, como no caso, os gêneros canção e romance, abordamos as interrelações entre seus elementos e identificamos efeitos de sentido nele produzidos, o que remete à interdiscursividade e à intertextualidade do e no objeto, bem como, no caso do *corpus* desta pesquisa, à construção de imagens da sociedade capitalista.

Ao seguirmos implicitamente as etapas explicitadas acima, não perderemos de vista o caráter totalizante da pesquisa, uma vez que, segundo Paula e Stafuzza (2010), a teoria bakhtiniana é “inclassificável”. Logo, a ênfase é a interseção, necessária e positiva, entre essas etapas, dado que o nosso olhar (de analistas) não consegue fixar-se estritamente num dado “ponto” do *corpus*, e, mais do que isso, deve, necessariamente, a fim de preservar a unidade do discurso, ter presente os vários aspectos que o constituem, à luz do universo de sua discursividade e genericidade.

FORMA DE ANÁLISE DOS RESULTADOS

Os instrumentos de análise do *corpus* desta pesquisa se voltarão para as dimensões linguística e translinguística das canções do disco de Pitty e do romance de Huxley elencados como *corpus* deste projeto.

A análise dos resultados será feita de maneira qualitativa e terá, como fundamento, os estudos do Círculo de Bakhtin e de pesquisadores da área (como Amorim, Bezerra, Brandist, Brait, Bubnova, Faraco, Fiorin, Grillo, Machado, Marchezan, Paula, Ponzio, Rojo, Sobral, Vauthier, Zavala, entre outros).

Os resultados desta pesquisa serão divulgados por meio de apresentações de trabalhos em eventos da área e publicações (artigos e capítulos de livros).

Acreditamos que o empenho em demonstrar a importância do estudo e da análise dos gêneros canção e romance, com o intuito de compreender o mais profundamente possível sua constituição e abrangência, por meio da busca dos elementos linguísticos e translinguísticos que compõem a sua tessitura textual e discursiva, permitirá que contribuamos com os estudos dos gêneros e sua relação com a compreensão da construção de imagens sociais, exemplificadas pelo objeto aqui elencado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997a.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

_____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

² As referências bibliográficas contidas neste projeto se referem tanto à bibliografia nele utilizada quanto àquela que iremos estudar de maneira mais profunda no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

- _____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BRAIT, B. "Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana". In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.
- CARVALHO, M. V. de. *A música e a luta ideológica*. Portugal: Estampa, 1976.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *Cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DISCINI, N. "Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva". In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010, p. 115-128.
- DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

- _____. *Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. *Linguagem e Ideologia*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- _____. *Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll: Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GRANDE, S. V. de L. *O impacto do rock no comportamento do jovem*. Tese de doutoramento. Araraquara: UNESP, 2006 (Mimeo).
- GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- HUXLEY, A. L. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- LIMA, A. M. *Marcas estilísticas da temática do pensamento crítico na música “Admirável chip novo”, de Pitty*. FUCAMP. Mimeo sem referências. Disponível em: <http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/13%C2%AA-ADRIANO-MASCARENHAS.pdf>. Acesso realizado em 20 de dezembro de 2011, às 18h15.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARX, K; ENGELS, F. *O Manifesto Comunista*. Rio de Janeiro: Boitempo, 1998.
- _____. *A ideologia alemã*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.
- _____. *Cultura, Arte e Literatura – textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, K. *O Capital*. Todos os livros e volumes. São Paulo: Civilização Brasileira,

2008.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2004.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).

_____. *Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso*. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.

_____. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

_____. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.

PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PICCOLI, E. *Que rock é esse? – A história do rock brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

PITTY. “Admirável Chip Novo”. *Admirável Chip Novo*. São Paulo: DECKdisc, 2003.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.

- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, N. *Histórias perdidas do rock brasileiro*. V. 1. São Paulo: NITPRESS, 2009.
- SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).
- TATIT, L. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- _____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- WHITAKER, D. C. A. “Ideologia e Cultura no Brasil: sugestões para uma análise do nosso processo cultural, à luz da teoria crítica da sociedade” *In Perspectivas*. São Paulo: Revista de Sociologia da UNESP, 1982. No. 5, p. 05-14.

ALDOUS HUXLEY



22ª EDIÇÃO

SÉRIE DE
LER

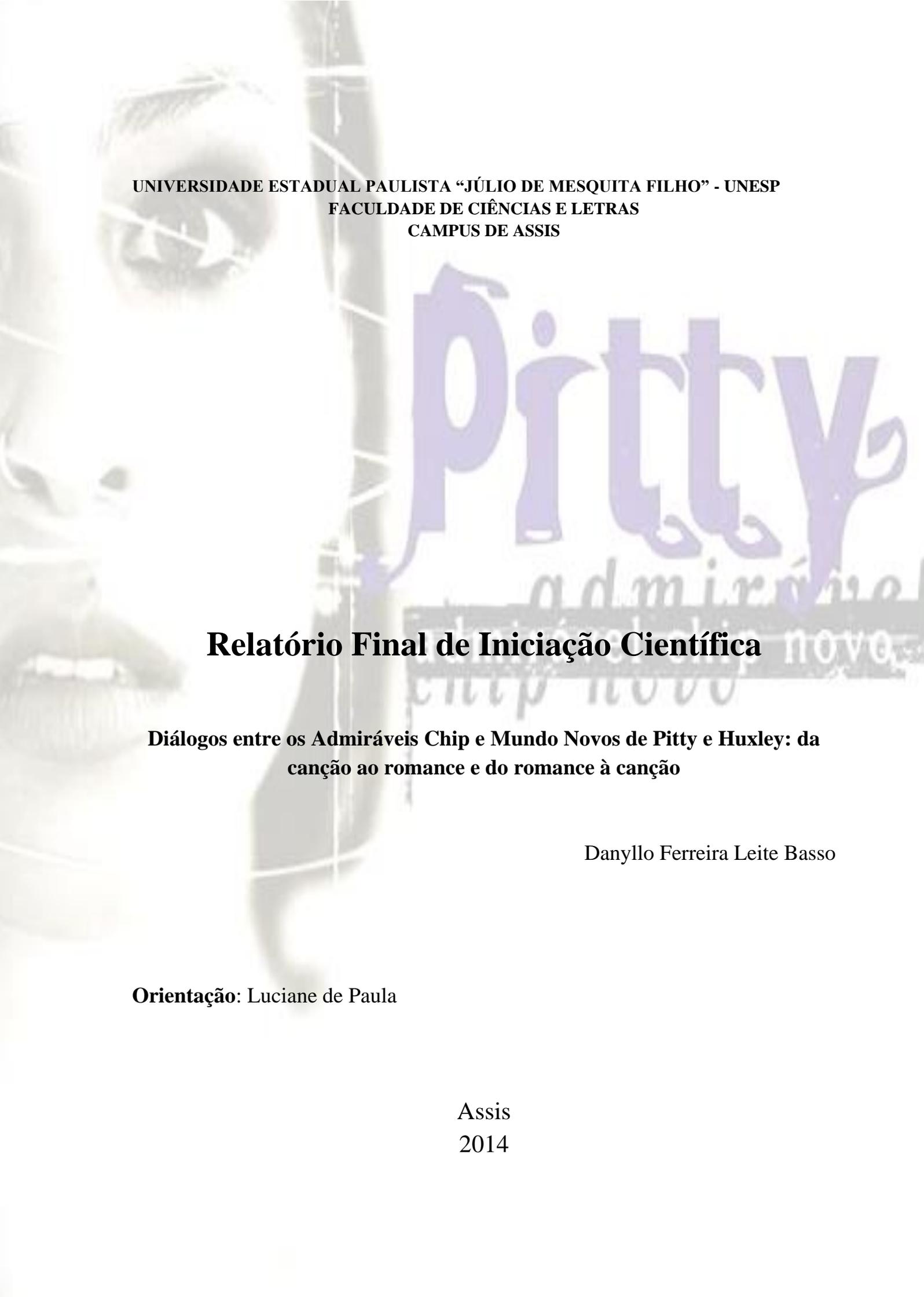
GLOBO



ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

ALDOUS HUXLEY

Primeira



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ASSIS

Relatório Final de Iniciação Científica

**Diálogos entre os Admiráveis Chip e Mundo Novos de Pitty e Huxley: da
canção ao romance e do romance à canção**

Danyllo Ferreira Leite Basso

Orientação: Luciane de Paula

Assis
2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ASSIS

Relatório Final de Iniciação Científica

**Diálogos entre os Admiráveis Chip e Mundo Novos de Pitty e Huxley: da
canção ao romance e do romance à canção**

Danyllo Ferreira Leite Basso

Relatório Final de Iniciação Científica da FAPESP-
Processo Número 2011/23555 -2.

Orientação: Luciane de Paula



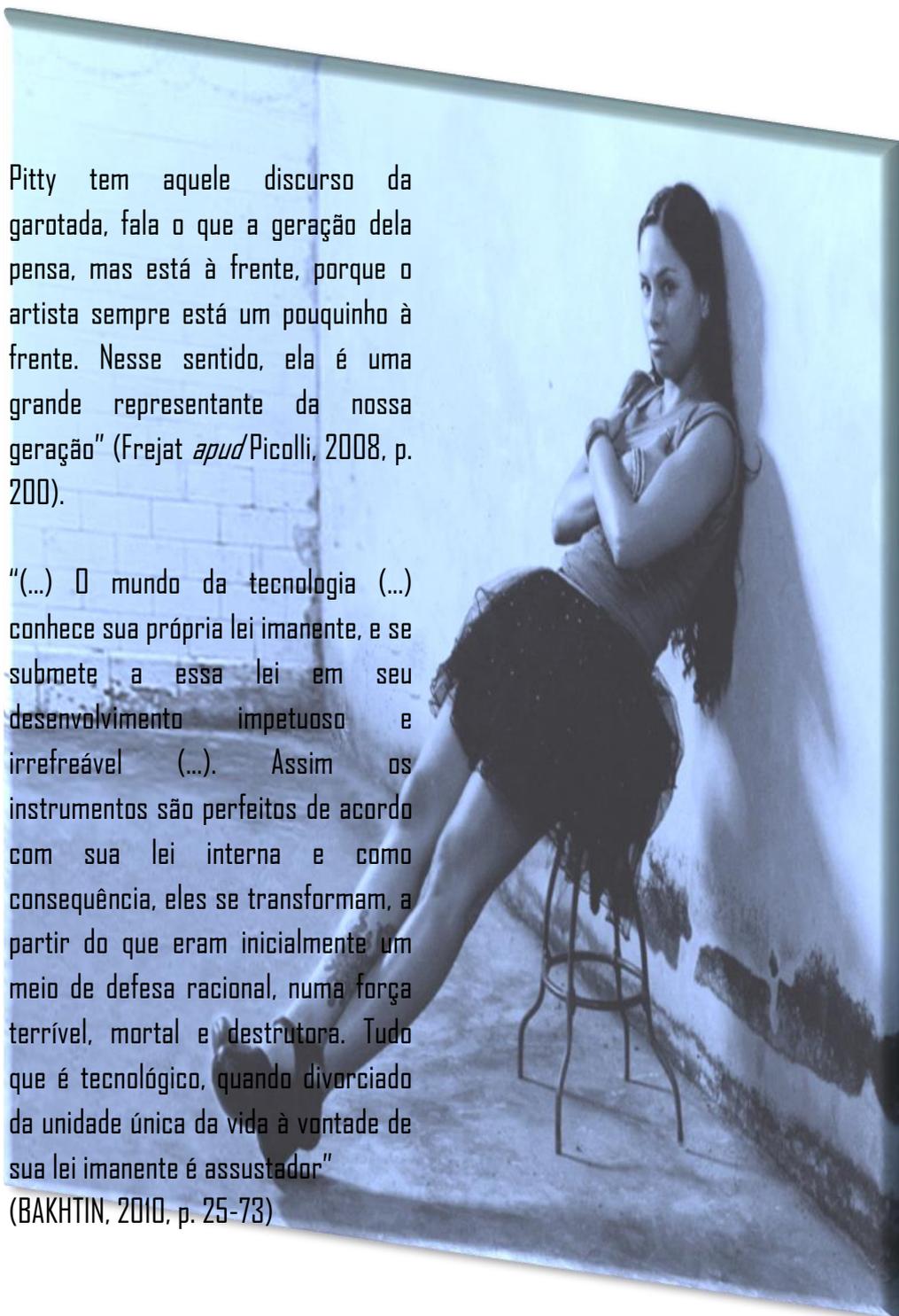
Assis
2014



Pitty tem aquele discurso da garotada, fala o que a geração dela pensa, mas está à frente, porque o artista sempre está um pouquinho à frente. Nesse sentido, ela é uma grande representante da nossa geração" (Frejat *apud* Picolli, 2008, p. 200).

"(...) O mundo da tecnologia (...) conhece sua própria lei imanente, e se submete a essa lei em seu desenvolvimento impetuoso e irrefreável (...). Assim os instrumentos são perfeitos de acordo com sua lei interna e como consequência, eles se transformam, a partir do que eram inicialmente um meio de defesa racional, numa força terrível, mortal e destrutora. Tudo que é tecnológico, quando divorciado da unidade única da vida à vontade de sua lei imanente é assustador"

(BAKHTIN, 2010, p. 25-73)



Resumo

O texto que aqui se apresenta é fruto do (árduo) ato de pesquisar. Pesquisar é entrar em contato inter-ativo com determinado *corpus*, completando-o e por ele sendo completado, concomitantemente, como sujeitos, ocupantes de espaços e tempos distintos. Pesquisar, então, é dialogar. Dialogar (embater-se e debater-se) com o objeto, que mais que objeto é “organismo vivo” e, portanto, sujeito *outro*. Assim, pesquisar é invadir, desbravar, sair, interpretar e completar o *outro*. Nosso *outro*, aqui, trata-se do enunci-ato (ético, estético, responsável, responsivo e concreto) *Admirável Chip Novo* (2003), de Pitty, que como supracitado traz referenciado e reverenciado (intertextual e interdiscursivamente) o enunciado “profético” de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo* (1932). De tal forma, estabelecem-se os objetivos de tal pesquisa: num olhar exotópico que trata o *corpus* como *sujeito outro*, auscultar e escutar (em parte, literalmente) os ecos dialógicos de Huxley que faz Pitty, literalmente, gritar aos nossos ouvidos sobre um mundo admirável. Dialogamos, portanto, dois gêneros composicionalmente distintos e entender tais peculiaridades genéricas é nosso intuito. O holofote deste show (ao menos, neste instante) está principalmente sobre a canção, bem como o gênero que ela compõe e é composta, o álbum de canção, para a partir deles achegarmos-nos ao gênero romance. Para tal, enfrentamos a canção, o álbum e o romance como composições que se encontram na dialética-dialógica dos elementos linguísticos e tranlinguísticos, refletindo e refratando a sociedade em que se inserem. Então, estamos em busca dos valores sócio-culturais que se re-velam nos gêneros discursivos, fazendo do discurso a semiose dialógica da vida. Desta maneira, o *corpus* aqui elencado está em inter-ação dialógica em sentido amplo: com um romance, com sua sociedade, com o álbum que a organiza, com seus ouvintes, com o pesquisador... As bases teóricas se encontram em *Bakhtin e seu Círculo*, estudiosos que, assim como Pitty e Huxley, ainda que de outra maneira, buscaram sujeitos responsáveis, responsivos, éticos e de voz ativa diante de qualquer sistema. Os principais conceitos que balizaram esta pesquisa, que muito contribuíram para a análise aqui realizada foram: discurso, diálogo, signo ideológico, sujeito, cronótopo, ética e estética, gêneros discursivos e esferas de atividades, responsabilidade e responsividade, que juntos, em relação de completude, compõem, em licença poético-dialógica, uma *Admirável Teoria Nova*.

Palavras-chaves: Canção; Romance; Círculo de Bakhtin; Diálogos; Gêneros do Discurso.

Abstract

The genre song walks by the tracks of life of all the subjects. Regardless of the peculiarities of each musical style, most of us enjoy songs. These have as compositional elements: lyrics, music, intonation, performance, artwork, clothing, music video and show. Due to the popularity and the complex composition of this genre, this research focused on the song Brave New Chip and his eponymous album (2003), the singer / songwriter Pitty, contained in the subgenus (without hierarchy) rock'n roll, intended generally to young people - popularly known as the one who incessantly search for answers about life events. Intertextuality (dialogism explicitly marked) in the title of the song leads the interlocutor to the novel of Aldous Huxley, Brave New World (1932), to which, the song and the whole album in which she finds herself dialogue. Check how occurs this dialogue between texts / discourses of distinct genres, produced in not coincident historical times is the intent of this research. So given this dialogical corpus per excellence, this research runs to meet the echoes of Huxley in Pitty and that makes her literally scream for all to hear about a Brave New Chip. In view of this arduous proposal, the theoretical foundations are in Bakhtin and his Circle, scholars that just as Huxley and Pitty, though otherwise looked for responsive subjects, ethical and active voice before any governmental system. The main concepts that guided this research, which greatly contributed to the analysis carried out were: discourse, dialogue, ideological sign, subject, chronotope, ethics and aesthetics, genres and spheres of activity, responsibility and responsiveness, which together with respect to completeness, composed in poetic dialogical license, a Brave New Theory.

Keys-word: Song; Novel; Bakhtin Circle; Dialogue; Genres of Discourses.



Sumário

<i>Canção: Semiose dialógica da Vida</i>	12
<i>As vozes da voz de Pitty</i>	12
<i>O ato de Pesquisa</i>	15
<i>O Corpus que fala e canta!</i>	15
1ª Parte – Contextúdio	21
1.1. Ecos de outros enunciados: <i>Admirável Mundo Novo</i>	27
1.2. O chip (des)Máscara(do)	29
1.3. Celular: um exemplo do mundo/chip na palma das mãos	32
1.4. Admirável História do rock brasileiro	36
1.5. (Contra)Cultura (de/do rock)	85
2ª Parte – Composição	114
2.1. 1ª faixa: Admirável Sujeito Novo	115
2.2. 2ª faixa: Cronótopo sem máscaras	119
2.3. 3ª faixa: O homem sem lobo - responsabilidade	123
2.4. 4ª faixa: Diálogo - uma arena de emboscadas	126
2.4.1. 5ª faixa: Intertextualidade e Interdiscursividade	130
2.5. 6ª faixa: Discurso (A)Temporal	131
2.6. 7ª faixa: Ética e Estética equalizadas na mesma frequência	138
2.8. 9ª faixa: Signo Ideológico não fica pra semana que vem	158
3ª Parte – Gravação e Mixagem	168
3.1 Os gêneros em diálogo: do romance à canção e da canção ao romance	168
3.2. Na trilha dialógica das canções	173
3.3. A (des)configuração do admirável Sujeito Novo	177
3.4. O <i>cronus</i> fóbico e <i>topus</i> claustro	205
<i>Considerações (quase)Finais</i>	211
<i>Configurações – Referências</i>	214
<i>Extras – Anexos</i>	219

Encarte – apresentação do Disco

O relatório que aqui se tece, faz-se completamente novo. Há repetições, mas o de novo é sempre novo. Há novas linhas. Outras foram cortadas. Novas tessituras. Novas cores. Sua estrutura está bem mais próxima do gênero ensaio: um tanto mais leve, longe de um cientificismo exacerbado, posto num “dedinho de prosa” dialógica com seu co-outro-autor!

Diante da concessão de nova vigência ao nosso *ato* de pesquisa e ainda de acordo com o “Plano de Atividades e Cronograma de Execução” do projeto *Diálogos entre os Admiráveis chip e mundo novos de Pitty e Huxley: da canção ao romance e do romance à canção*, proposto por nós, este momento se voltaria, como ocorreu, para a dissertação do conceito de *Cultura*. E, também para a conclusão do item que versa sobre a (breve e fragmentada) história do Rock’n’roll, uma vez que, por questões de complexidade e (falta de) tempo apto, tal escrito não aparecera, como proposto, no ultimo relatório de pesquisa. A justificativa, sem a tentativa de um alibi, dá-se porque para a tessitura deste item fez-se necessária a escuta ativa de inúmeras (mais de 200) canções de rock’n’roll, sem contar, a necessidade de olhar atento a videoclipes, documentários, filmes, entrevistas e shows. Tudo para melhor servir em nosso banquete, regado a vinho, senhor da imaginação, sob som e estilo roqueiro! Além disso, todo arcabouço teórico, bem como o item analítico-interpretativo foram revistos e reformulados.

Todos os conceitos foram tecidos e re-tecidos mediante discussões (dialógicas) entre os membros do GED- Grupo de Estudos Discursivos, bem como com leituras e re-leituras dos escritos do *Círculo*, da mesma forma que de seus estudiosos: Irene Machado, Marília Amorim, Adail Sobral, Beth Brait, Miotello, Ponzio, Luciane de Paula, Norma Discini e tantos outros. E, ainda, com a participação no II CED – Ciclo de Estudos Discursivos, organizado por nosso grupo, em que tivemos a (ilustre) presença do professor Adail Sobral

(Universidade Católica de Pelotas – UCPel), que nos palestrou *A multiplicidade da concepção bakhtiniana de linguagem*, bem como discutiu conosco a obra *Para uma Filosofia do Ato*, escrito complexo e de suma importância pra nosso atual momento de pesquisa, tendo em vista que, em concordância com Adail, aí temos um sumário, um programa de estudos que viria a se desenvolver ao longo das obras do *Círculo*, em que Bakhtin enfatiza o *Ato*, de pensar e de criar, em outras palavras, o *ato* estético como agir ético, bem como um *ato* que pressuponha um sujeito (sempre eu e outro), que se responsabilize por ele, que responda ao mundo e a partir do qual podemos responder (responsividade), isso em diálogo, por meio de enunciados, organizados em gêneros, determinados por esferas de atividades, de maneira “relativamente estáveis”. Aí, bem podemos ver a síntese da arquitetura (dialógica, novamente) bakhtiniana.

Além disso, dissertamos acerca da metodologia deste trabalho, a dialética-dialógica, (“O ato de pesquisa: o corpus que fala e canta”), bem como sobre a importância de nossa pesquisa (“Canção: semiose dialógica da vida. As vozes da voz de Pitty”), e ainda, concomitantemente, aprofundamos nossas análises, para fazer justa nossa metodologia dialógica (“Os gêneros em diálogo: da canção ao romance e do romance à canção; Na trilha dialógica das canções”).

A escolha pela teoria bakhtiniana ocorre pela história de constituição filosófica de seus estudos, que se debruçaram sobre a linguagem de maneira “viva”, ao buscarem desvendar mecanismos linguísticos e translinguísticos que compõem o discurso como semiose da vida; e também por se centrarem no signo ideológico, composto por significante (forma), significado (conteúdo), sujeito e história, devolvendo a estes o lugar de direito nos estudos da linguagem.



Canção: Semiose dialógica da Vida

As vozes da voz de Pitty

Eu vou equalizar você
Numa frequência que só a gente sabe
Eu te transformei nessa canção
Pra poder ter gravar em mim
(Pitty, Equalize, 2003)

A escolha de nosso *corpus* - o diálogo travado entre um romance e uma canção -, ocorre com a tentativa de a partir da canção refletir (e refratar) sobre os valores (e os não valores) de nossa época, exatamente porque, tal como os demais gêneros do discurso, a canção reflete e refrata (semiotiza) determinado tempo (de certo espaço). Assim, o que se busca aqui é, por meio de rastros discursivos da canção e de seu álbum, encontrar, descrever e interpretar (pesquisar!) as imagens (capitalistas) de nossa vivência em grupo no admirável mundo novo da tecnologia. Da tecnologia porque o signo ‘chip’ em seu devido con-texto nos remete, por meio de suas forças centrífugas e centrípetas, ao mundo governado pelo “cérebro eletrônico”.

Os valores são refletidos (como ocorre com um objeto diante do espelho) porque se encontram em outro lugar que não a realidade – no discurso (da canção, do álbum e do romance) -, assim, embora se tenha a impressão de que se trata do mesmo objeto, na verdade, o discurso se faz enquanto imagem da realidade. O discurso é então inverso à realidade. Inverso. A refração ocorre, primeiro, por perdermos o controle dos “raios” (idológicos), não sabendo quais lugares, quais sujeitos, quais valores e em com qual velocidade e intensidade estes podem alcançar. Aqui se faz importante a emergência da responsabilidade e do não-álibi diante de nossos atos (de linguagem) pensados pelo Círculo. Depois, pelo discurso se revelar

como calidoscópico de múltiplas facetas. São as nossas várias faces, nossos vários personagens moldados pelas diversas esferas de atividades humanas que se re-velam no curso do discurso.

Assim, só podemos lidar com os valores sócio-culturais pelo viés do discurso, porque é nesse “lugar” que o homem se re-vela: se mostra e se esconde. Mostra-se porque é em ato discursivo que o homem fala, enuncia, age sobre o mundo, e portanto, é visto. E, se esconde porque não podemos encontrar seu todo, exatamente porque estamos diante de um reflexo: apenas uma parte da realidade. Lidamos, assim, com os vários pedaços do homem, ou seja, com suas refrações. Nossa pesquisa, de tal modo, trabalha com os poucos pedaços do homem e sua sociedade, sendo que a escolha do melhor pedaço e sua respectiva interpretação faz menção ao sujeito pesquisador que mira seu corpus de determinado ponto de vista valorativo.

Dito de outra forma, nossa pesquisa se debruça sobre os mecanismos linguísticos e translínguísticos que constituem o discurso - a semiose da vida. Semiose (reflexo e refração) essa dialógica, porque posta entre o *eu* e o *outro*, *eu* língua e *outro* sociedade, *eu* texto e *outro* con-texto, *eu* linguística e *outro* tranlinguística, *eu* homem e *outro* homem. E isso em via de mão dupla - idas e vindas infindáveis, constituintes e em fluxo, em (dis)curso contínuo.

Daí a justificativa de escolhermos o *Círculo de Bakhtin* que, segundo a recepção brasileira de seus escritos, trata-se da Análise Dialógica do Discurso, exatamente por trazer de volta à constituição do signo, o sujeito e a história, e por consequência, em pensar a(s) ideologia(s) aí estabelecida(s), ou seja, por lidar com a língua como constituinte e constituída por estruturas outras que estão para além dela (trans), isto é, por lidar com a linguagem de maneira “viva”: é a vida que dá vida à realidade. Filosofia (viva) da linguagem!

Portanto, nesta pesquisa temos a empreitada de tratar o *eu* canção com seu *outro* álbum, isso porque é tal canção que nomeia o álbum, o *eu* canção com seu *outro* romance, o *eu*

canção com o *outro* sociedade, o *eu* canção com o *outro* ideologia, o *eu* canção com o *outro* pesquisador, o *eu* canção com o *outro* orientador, o *eu* canção com o *outro* pesquisa...

Em outras palavras, entraremos em contato com as forças centrífugas e centrípetas do discurso. Forças centrífugas, pois o discurso direciona o leitor para fora de si, em um movimento de referenciação externa, enquanto simultaneamente ocorrem forças centrípetas, que carregam discursos exteriores para o interior do enunciado com o qual tomamos contato. Em todo discurso, apresentam-se aproximações e distanciamentos, marcas de forças que remetem para fora do discurso e forças que trazem elementos exteriores para dentro.

A estética de Pitty, ou seja, sua maneira única e individual de compor, cantar e performar é ao mesmo tempo social. O que quer dizer que a voz que (en)canta, a de Pitty, no disco *Admirável Chip Novo*, é fruto de múltiplas vozes. O diálogo, a interação, o embate, o jogo entre vozes (sociais) é que tece a voz de Pitty. Equivale enunciar, então, que a voz de Pitty é uma voz social que representa, apresenta e reapresenta determinado grupo e para determinado grupo, e, por isso, tal estética tem de ser responsável e ética.

E é exatamente por tal voz ser social que buscamos valores sociais aí refletidos e refratados, tendo em vista que os gêneros do discurso ao semiotizar o mundo, ou seja, mastigar, triturar, nutrir-se dele e lhe dar nova forma, eterniza as relações e, então, as ideologias e os valores de determinada época. Os gêneros, tratam-se, assim, do encontro do esteta com o mundo! E sobre isso a estética ética de Pitty tem total consciência: “eu te transformei nessa canção/pra poder te gravar em mim”, ou seja, a compositora trans-forma, dá nova forma, concebe um *outro* em canção, em gênero secundário com determinada estética, eternizando-o, gravando-o em si, sendo que tal verso entoado pelas diversas vozes, ou seja, pelas tantas pessoas que cantam e reproduzem a canção se projetando nela, ganhará novas dimensões, novos *eus* e novos *outros*, novas eternizações!

O ato de Pesquisa

O Corpus que fala e canta!

O capítulo que se segue tem por objetivo apontar a metodologia em que se embasa tal pesquisa, ou seja, será posto em voga aqui, a maneira (única, ética, responsável e dialógica) de lidar e trabalhar com o *corpus* de pesquisa, um corpus que inter-age, fala e canta. Encanta!

Tal metodologia também está calcada nos estudos do *Círculo* acerca das ciências humanas, em que se tem por pressupostos que tal ciência lida não com o homem empírico, mas com os discursos produzidos por tal homem, porque afinal o que diferencia este de outros animais é sua peculiaridade em produzir discursos. Assim, as ciências humanas se trata de uma ciência do discurso, afinal é uma ciência humana. O discurso é nosso *corpus*. *Corpus* que se movimenta, fala e inter-age; corpo que ocupa seu espaço e tempo, únicos e irreptíveis e, que portanto, vive em diálogo (embate e debate) com outros discursos, uma vez que este lugar único (individual) só o é em relação a outros que não ocupam seu espaço.

Dito de outra maneira, nosso *corpus* não é objeto. É sujeito (!), ou seja, não é terminado, apenas falado, inerte, estanque, mas está em processo (entre *outros*), inter-age, fala, enuncia. Aqui, nosso *corpus* até canta!

Nessa perspectiva, a pesquisa e seu *corpus* (que não é simples objeto), são, segundo Amorim (2002), sujeitos outros, uma vez que relação entre vozes distintas que, em concordância e discordância, constroem o sentido, pois “uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (BAKHTIN, 1997, p. 254). Assim,

O objeto específico das ciências humanas é o discurso, num sentido mais amplo, a matéria significante. O objeto é um sujeito produtor de discurso e é com seu discurso que lida o pesquisador. Discurso sobre discursos, as ciências humanas têm portanto essa especificidade de ter um objeto não apenas falado, como em todas as outras disciplinas, mas também um objeto falante. (AMORIM, 2002, p. 10)

Que vozes e discursos são esses? De início, nosso próprio corpus já se trata dos ecos, das reverberações da voz de Huxley que soam e ressoam na voz (reflexiva e questionadora) de Pitty. Inclusive, a voz de Huxley ganha sua “festa de renovo” em muitas outras vozes (artísticas): Admirável Gado novo (1976) de Zé Ramalho, Brave Newl World (2000) da banda Iron Maiden, Brave New Girl (2002), de Britney Spears, e muitas outras. Aliás, toda e qualquer voz, anda mais as de cunho estético, como de Huxley, Pitty, Zé Ramalho, etc, são vozes sociais, oriundas do jogo, das ações e reações entre as várias vozes de outros sujeitos. Logo, o ressoo de vozes é infinito, sendo que cabe a nossa pesquisa auscultar (limitadamente) as vozes que se conflitam entre Pitty e Huxley.

Depois, cada sujeito posto em interação, em “escuta ativa”, com as obras supracitadas, ecoa com novas relações, novos discursos, novos sentidos. O texto se renova em cada leitura, em cada audição. O de novo é sempre novo! É a festa de renovo de que nos fala Bakhtin.

E, ainda, há nossa interação, nosso olhar a tal corpus, que por sua vez, não é um olhar solitário, mas um olhar dialógico, advindo das discussões de grupo (GED), das discussões com a orientação, ou seja, junto ao objeto, que é sujeito, uma colcha de retalho de muitas vozes, entra e ecoa agora, nossa própria voz e, em cada interação, em cada olhar, cada leitura e escuta ativa, novas possibilidades e novas interpretações ressoam.

De tal maneira, nosso método aqui percorrido, em concordância com Paula(2010) é o dialético-dialógico. Dialético porque posto na interação de tese e antítese a fim de uma síntese, pensada como concordância e superação das diferenças. Porém, as contradições (tese

e antítese) nem sempre ou quase nunca são superadas e, assim, temos uma síntese suspensa, sempre deixada para o futuro. Em outras palavras, não se deve entender a síntese como sinônimo de conclusão, de fechamento, de acabamento, mas uma síntese que seja resposta a antítese, que é, então, uma nova tese, que aguarda por nova antítese, e assim sucessivamente e infinitamente. Daí uma dialética dialógica, que quer enunciar uma dialética sem fim!

Notamos que entra em destaque aqui a questão da responsividade (3º faixa), isso porque a tese já respondi a algo, uma vez que ninguém é Adão, sendo o primeiro a enunciar neste mundo; depois a antítese responde a tese, que por sua vez será respondida pela síntese, a qual dará abertura a nova resposta, uma outra tese. E, isso infinitamente. Assim, a dialética-dialógica consiste numa rede de respostas que nunca cessam e jamais repousam. Indagamos nosso *corpus* e ele nos responde ao mesmo tempo que por ele somos questionados e forçados a enunciar respostas! Questões responsivas e respostas questionadoras!

O diálogo se estabelece entre discursos e sujeitos, uma vez que a interação verbal não necessita da palavra escrita para acontecer, mas sim de um enunciado, da expressão de um sujeito inserido em um contexto específico:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 109)

Assim, diálogo é parte integrante e constituinte de nossa pesquisa. Primeiro o próprio *corpus* que consiste no diálogo entre os admiráveis chip/mundo novos; depois, a relação entre teoria e *corpus*; e ainda nosso olhar em direção a este (metodologia), logo, na nossa relação com a pesquisa, temos um diálogo posto entre os diferentes sujeitos eu/pesquisador e o outro/pesquisa (*corpus* e teoria), numa via de mão dupla, num jogo de palavras e

contrapalavras, já que a palavra diálogo, de acordo com Marchezan (2006, p. 123) “é bem entendida, no conceito bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’”.

Nesse espaço dialógico, isto é, nessa “arena” de debate e embate de vários valores que se descortina o diálogo, temos firmado, então, uma relação de alteridade e exotopia, isso porque a pesquisa enquanto sujeito é *eu* e *outro* a medida que nós pesquisadores também o somos. Afinal

a vida conhece dois centros de valor que são fundamental e essencialmente diferentes, embora correlacionados um com o outro: eu e o outro, e é em torno desses centros que todos os momentos concretos do ser se distribuem e se arranjam.(Bakhtin,2010, p.21)

Exotopia e alteridade se dão na relação entre dois sujeitos, que ocupam tempos e lugares (cronotopia) únicos, sendo que o olhar extraposto do eu lança novos pontos de vistas e, com isso, dá acabamento ao outro¹.

Temos, aqui, por proposta, a realização de uma pesquisa qualitativa de caráter interpretativo, composta por etapas de descrição, análise e interpretação que partem do texto, mas o vêm sempre no âmbito de sua mobilização pelo gênero, por meio do discurso. Segundo Brait (2005, p.13), o trabalho metodológico analítico e interpretativo ocorre pela herança advinda da lingüística de

(...) esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa ‘materialidade lingüística’, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se

¹ O *outro* age como um espelho, onde me vejo refletido e refratado. O *outro*, em exotopia (de fora), é que pode dar acabamento ao *eu*. Em *Estética da Criação Verbal* (2003), Bakhtin enuncia sobre a teoria do horizonte e do ambiente, e explicita que onde o meu *eu*, que vive do lado de dentro, apenas vê o horizonte, o *outro*, que vive minha vida do lado de fora, e me vê por inteiro num ambiente, vê cada gesto meu e, por isso, sua presença é inalienável, essencial e fundamental para que eu conheça, pela sua “boca”, por meio da palavra e do diálogo, o que não posso ver em mim mesmo. Viver sem outro, em concordância com Bakhtin, é como tentarmos nos suspender pelos cabelos. Impossível. É nessa relação que se encontra a pesquisa e o pesquisador!

articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.

Logo, para compreendermos a concepção teórico-analítica sugerida pelos trabalhos do Círculo de Bakhtin, devemos considerar o sujeito (a pesquisa), que, para essa abordagem dialógica, é, sempre, composto a partir e por meio do outro. Afinal, o outro é condição *sine qua non* para a existência do eu. Consideramos como eu-outro as relações dialógicas enunciado-enunciado, sujeito-sujeito e sujeito-enunciado.

1ª Parte – Contextúdio

O álbum *Admirável Chip Novo* de autoria da cantora Pitty, veio a público no ano de 2003, contendo onze faixas que descortinam tema (conteúdo) semelhante ao apresentado no romance *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley. Aliás, é explícita a referência que Pitty faz à obra de Huxley, a começar pelo título, em que, de maneira reflexiva, troca-se o termo “mundo” por “chip”, ou seja, condensa-se o quase imensurável mundo em um pequeno chip, símbolo maior da “Nova Era”, junto à sua globalização e proliferação de tecnologia, em todas as esferas de atividade humana. Em outras palavras, a partir do signo (ideológico) “chip” e de suas forças centrípetas e centrífugas somos levados do álbum à “vida real”, da vida real ao álbum/canção, da ética à estética, da estética à ética. Sempre na arena dialógica posta entre o(s) discurso(s) da vida e o(s) discurso(s) da arte, via reflexos e refrações. O conteúdo trata das relações sujeito/sujeito e sujeito/sistema/mundo/chip, marcadas por uma máscara hegemônica que renega e apaga diferenças. Na mesma direção, o arcabouço estético (e também ético) de Pitty traz em seu bojo reflexões que versam da hipocrisia, da alienação, do homem predador e, sobretudo, da coisificação do sujeito humano.

A cantora e compositora ressignifica, de tal maneira, numa outra *forma* parte do *conteúdo* do romance de Huxley, de 32, concebendo-o em seu contexto sócio histórico. Parece até que a “profecia”, proferida por Huxley, de que o sujeito humano se acorrentaria ao tempo ganha materialidade, uma vez que da *forma* romance, o *conteúdo* passa à forma canção, que necessita de poucos três minutos e dez segundos (valiosos para a produção capitalista) para ser enunciada e nos convidar a uma reflexão responsável e responsiva.

De tal maneira, a partir da (in)conclusão do romance *Admirável Mundo Novo* (que se finda com reticências), Pitty espia e continua a obra de Huxley, perceptível pelos cinco segundos iniciais, de ecos, que antecede o *rock* frenético da primeira canção do álbum, “Teto de vidro”, o que nos leva à formulação de Bakhtin de que “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados” (Bakhtin, 2003, p. 316).

As canções do disco seguem a seguinte ordem: 1. Teto de Vidro; 2. Admirável Chip Novo; 3. Máscara; 4. Equalize; 5. O lobo; 6. Emboscada; 7. Do mesmo lado; 8. Temporal; 9. Só de Passagem; 10. I wanna be; 11. Semana que vem. Adiante, tratamos melhor desta composição dialógica que marca a ordem das canções, tendo em vista que tal sucessão não se faz fortuita, pelo contrário, é parte constituinte, totalmente motivada e consciente.

O álbum é composto por três imagens, as quais também compõem nosso escrito, porém concebidas e organizadas artisticamente de outra forma, são elas:





Ao tratar, sob a luz bakhtiniana, tais imagens como signos ideológicos, podemos afirmar que elas, inseridas nas relações dialógicas e ideológicas, foram construídas tendo em vista um *outro* e, como todo discurso é manipulador e persuasivo, o discurso imagem é montado a fim de suscitar sensações naqueles que o contemplam. Não é à toa que tal elemento na composição dialógica de um álbum de canção fica resguardado a determinado profissional.

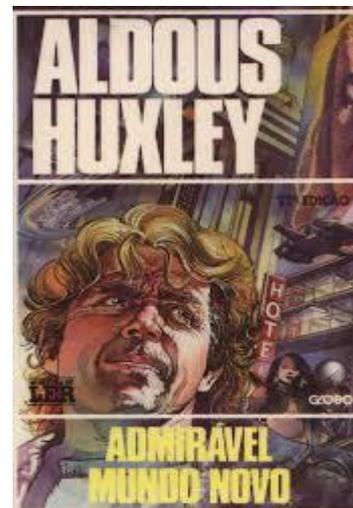
Inclusive, podemos pensar a câmera (responsável pela captura, seleção, corte e recorte da “realidade” nestas imagens) como representação metonímica personificada de um *outro*, que espia Pitty de perto e que, em exotopia, vê o que ela não pode ver em si mesma. Podemos afirmar, então, que este *outro câmera*, trata-se do *outro nós*, porque somos nós que a espreitamos e a partir daí tiramos nossas conclusões. Conclusões. Fechamentos. Acabamentos. Somos o *outro* que acaba e conclui, no plano dos valores, o *eu* ali representado. Então é a nós que a personagem Pitty se dirige!

Portanto, as três imagens contempladas na arquitetura do álbum de canção são persuasivas e ideológicas, pois revelam valores a serem debatidos e embatidos na arena discursiva. A primeira, o *hall* de entrada do álbum porque a primeira com que o ouvinte tem contato (inclusive, nas prateleiras, no ato de compra), revela-se numa cor metálica, cinzenta e com tons de azul escuro. Tais cores são comuns em máquinas, que rodeiam as indústrias do sistema capitalista e até mesmo nossas casas, sem as quais nos tornamos demasiadamente limitados. Vale lembrar que, resguardadas as proporções, o signo “chip” também nos remete a esse universo porque versa não de um homem de carne e osso, mas de um homem de parafusos e fluidos, ou seja, de homens máquinas governados por chips (sistema). Trata-se, então, dos homens que se tornam máquinas (capitalistas de produção) e das máquinas que se tornam homens, no sentido de que os substitui, aumentando a produção e, no sentido de que adere o mesmo ou mais valor que eles. Além disso, tais cores (frias) descortinam um tom assustador, frio e melancólico, como no primeiro capítulo do romance de Huxley (“o aspecto

de inverno correspondia ao frio (...) a luz era gelada, morta, fantástica”, p. 23). Assim, temos a imagem de Pitty como sujeito discursivo com um olhar opaco a espreitar quem está fora do encarte (do álbum à vida, da arte à vida), num ato que identifica os sujeitos (eu-outro; sendo o eu semiotizado e o outro “real”, em movimento dialógico de troca, em que voz e audição falam e se re-velam) e revela a opacidade do tempo, em que tudo é metálico, robotizado, fixo, sem vida. Essa foto congela o tempo e imobiliza o sujeito que nada constrói. Inerte e plastificado. Não há grande profundidade da imagem. Impera o primeiro plano, visto também na tentativa de liquidez e fruição, com os arabescos que mimetizam o movimento do vento, num tempo que, concomitantemente, fixa-se e se vai – o que é ratificado pela letra e pelo andamento melódico da canção de título homônimo ao disco.

O olhar de Pitty está levemente inclinado ao alto, como se uma catástrofe, profeticamente antecipada, viesse à tona, sendo que o alto revela o tal caráter de profecia, uma vez que reverbera o divino. Talvez sejam as profecias do p(r)o(f)eta Huxley! Aliás, tal imagem se faz bem próxima da capa da 26ª edição do *Admirável Mundo Novo*, pela editora Globo.

Ao mesmo tempo em que tudo parece ralo e superficial, há profundidade espaço-temporal, no que tange à aproximação de Pitty, uma vez que a mesma se apresenta ao lado esquerdo de quem vê. Chama a atenção e toma o centro da cena o nome da cantora grafado no plano central da imagem, num azul quase roxo, quase que sublinhado pelo título do álbum. Este, grafado em branco e preto, de maneira “embaralhada”, metaforizando um borrão, algo meio grafitado, fresco – em que a tinta negra escorre, feito sangue/óleo de homens-máquinas, o que vai ao encontro da expressão vidrada do olhar hipnótico da imagem da cantora-compositora, envolta



por fios de nylon encorpados como arames, mas translúcidos, como as cadeias microscópicas dos poderes que nos cerceiam e nos dão a impressão de liberdade em nosso aprisionamento digital – tema de todo o disco, em diálogo explícito (interdiscursivo/intertextual) semiotizado já no título do álbum, da canção com nome homônimo e nas temáticas que permeiam e dão unidade à obra.

A imagem traz ainda Pitty com olhos arregalados, marcados pelo lápis preto, num tom rebelde - rebeldia também caracterizada nos *piercings* que recobrem seu nariz (signos bem presentes no rock'n'roll) -, boca entreaberta, como que diante de uma catástrofe, ou de um admirável mundo/chip novo. Olhos que, devido à plastificação, não podemos nos contemplar, o que simboliza, de certa forma, a atual tendência de nosso admirável mundo novo, em que se perdeu o olho o no olho, pois conhecemos o mundo (via internet, via “chip”), mas não conhecemos nossos vizinhos. Assim, a imagem se revela como numa rebeldia (olhos escuros e *piercings*) inerte (olhos plastificados e boca entreaberta) e estática. Rebeldia calada. Calada pelo sistema. Calada pelo “chip” que determina, apaga diferenças e hegemoniza ao ecoar: pense, fale, compre, beba/ leia, vote, não se esqueça/ Use, seja, ouça, diga/ Tenha, more, gaste, viva. Gaste e viva!

Na segunda imagem, Pitty nos olha de outra maneira, num tom questionador, desafiador, ainda com olhar sério, sem sorrisos, com braços e pernas cruzados, como que nos perguntasse “vai encarar? Está preparado para um debate e embate com a realidade?”. Mais uma vez ela quebra nosso “teto de vidro” (nossas velhas concepções) ao dispensar requintes de luxo para compor a imagem, pois não se encontra vestida de gala ou com joias, pelo contrário, usa uma blusa simples, sem estampa, com inúmeras pulseiras e anel no polegar, comum entre as adolescentes, está sentada num banquinho, num fundo que dispensa uma pintura elaborada, apresentando até mofo e manchas.

Na terceira imagem, Pitty aparece mais séria e questionadora, num olhar que diz “e aí, vai deixar pra semana que vem?”, exige que enxerguemos e mudemos hoje, nada pra depois, “nada pra semana que vem, porque semana que vem pode nem chegar”.

1.1. Ecos de outros enunciados: *Admirável Mundo Novo*

Assim como o álbum *Admirável Chip Novo*, de Pitty, o romance de Huxley (*Brave New World*) se contradiz ao adjetivo *admirável*, isso ocorre porque, à primeira vista, ao se pensar nessa adjetivação (qualificação) para os substantivos “mundo” e “chip”, respectivamente, imagina-se algo positivo (ativa-se na memória a noção de estima – primeira conceituação do dicionário e traço semântico mais comum de utilização de tal designação), ainda que o termo carregue em si um traço de negatividade (de acordo com a segunda definição do *Dicionário Aurélio*, um dos significados possíveis para “Admiração (S.f. do latim *admiratione*)” é “(...) 2. Estranheza, espanto, assombro, pasmo”).

O romance de Huxley narra um hipotético futuro, em que as pessoas são condicionadas biologicamente (“fazem-se noventa e seis seres humanos crescerem onde somente um crescia antes”, p. 26) e psicologicamente (“- Sim, agora todos são felizes- repetiu Lenina. Eles ouviram essas palavras repetidas por cento e cinquenta vezes por noite durante anos”, p. 102). Totalmente controladas por um sistema (como na canção “Admirável Chip Novo”: “pane no sistema, alguém me desconfigurou, aonde estão meus olhos de robô?”), vistas apenas como mão de obra, padronizadas, sem identidade (“homens e mulheres em padronizados em turmas uniformizadas. Todo o pessoal de uma pequena fabrica fornecido pelo produto de um só ovo bakanovskizado”, p. 28) como que por debaixo de máscaras que hegemonomizam e tornam todos sem diferenças (exatamente por isso suplica Pitty na canção “Máscara”: “diga quem você é, me diga/ me fale sobre a sua estrada/ me conte sobre a sua

vida/ tira a máscara que cobre o seu rosto (...) o importante é ser você/ mesmo que seja estranho, seja você, mesmo que seja bizarro, bizarro”).

Nesse *Admirável Mundo Novo*, qualquer insatisfação, insegurança ou dúvida é suprida com o consumo de uma droga sem efeitos colaterais, o soma (“- não terei coragem - disse Lenina. - Bem, basta-lhe tomar antes meio grama de soma”, p. 229):

Voltar à civilização representava para ela voltar ao soma, era a possibilidade de ficar na cama e de se desligar seguidamente da vida, sem os efeitos correlatos de dor de cabeça, enjoo, sem ter que sentir o que se sentia sempre depois do peyotl – a impressão de ter feito alguma coisa tão vergonhosamente antissocial que jamais se teria a coragem de levantar de novo a cabeça. O soma não provocava qualquer desses efeitos desagradáveis. A fuga que ele proporcionava era perfeita. (HUXLEY, 1982, p. 192).

O romance inspirou inúmeras obras, as quais, devido à intertextualidade marcada nos seus títulos, firmam interdiscursividade, como o álbum da banda Iron Maiden, *Brave New World*, lançado justamente em 2000, o novo milênio, cerceado de lendas como a do fim do



mundo, com a capa que apresenta uma Londres futurista;

a canção de Britney Spears, “Brave New Girl” (2003); a canção de Zé Ramalho, “Admirável Gado Novo” (1979); a obra de Huxley, inclusive, já é arquitetonicamente dialógica, porque mantém intertextualidades e interdiscursividades com outra obra, *The Tempest*, de William Shakeaspeare, quando a personagem Miranda, maravilhada com a visão de um grupo de náufragos, sendo que até então, o único ser humano visto por ela, era seu pai, afirma:

O, Wonder
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is!
O BRAVE NEW WORLD
That has such people in't!
(Epígrafe do livro *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, 1982).

1.2. O chip (des)Máscara(do)

Embora não percebamos, o chip está inserido em nosso cotidiano. Isso porque ele se encontra presente em tudo que é digital: computadores, equipamentos de robótica, celulares, freios ABS, liquidificadores, micro-ondas, passaportes, cartões bancários e, mais surpreendente ainda, nas atuais cédulas monetárias que circulam em nosso país. Inclusive, é importante ressaltar que é por meio do chip que podemos, de maneira natural, comprar com cartões de crédito e de débito. Vale lembrar que aí encontramos uma grande estratégia do admirável mundo do consumo, já que, ao utilizar tais cartões, não temos contato direto com o dinheiro, o que nos faz perder sua dimensão e, então, gastar mais que o previsto. Sem falar que, quando os usamos na função crédito, gastamos dinheiro que ainda nem ganhamos. Hodiernamente, até mesmo as contas poupanças, aquelas que, geralmente, são usadas em situações de emergência, possuem tais cartões. Gaste, viva, diz o “chip” da canção!

Diante de tais considerações, Pitty, ao re-contextualizar o romance de 32 à sua época, de maneira cabal, substitui o termo “mundo” por “chip”, o qual passa a se configurar na canção e no disco como metáfora e metonímia dos “tempos modernos” em que vivemos, uma vez que pode ser considerado símbolo do desenvolvimento tecnológico que nos cerceia. Aliás, ele e a Revolução Digital têm transformado esse século, assim como o fez a máquina a vapor e a Revolução Industrial no século XIX².

Um chip é um sistema integrado responsável pelo comando das funções de tudo o que é digital. O salto tecnológico advindo dele se dá pela possibilidade da integração de um grande número de pequenos transistores numa única placa, o que possibilitou uma enorme melhoria na fabricação de componentes eletrônicos discretos³. Outras grandes vantagens do chip são o custo e o desempenho (marcas do capitalismo). O custo é baixo e o desempenho é alto porque tudo se encontra numa única placa, diminuindo a distância e o tamanho dos componentes.

O sujeito flagrado na canção de Pitty é o digital, robotizado, produzido com “fluido e parafuso no lugar de articulação”, governado por um chip, ao invés de o ser por sua consciência. O sistema integrado, a serviço de um outro sistema, o capitalista, age como a consciência do indivíduo, assim sendo, é o sistema que decide sua maneira de ser e ter, de ir e vir (“Pense, fale, compre, beba/ Leia, vote, não se esqueça/ Use, seja, ouça, diga/ Tenha, more, gaste, viva”). Podemos afirmar ainda que, na canção, o chip age no indivíduo de dentro pra fora, tal como age a pílula “soma” no romance de Huxley.

Logo, a consciência do sujeito da canção (via chip) e a do sujeito do romance (via soma) não é produto da interação entre os dois centros de valores que a vida conhece (o *eu* e o *outro*), e sim do sistema capitalista (o mundo do consumo e do lucro). Afinal, a consciência é construída de maneira sociológica, como afirma Bakhtin:

² O que bem pode ser visto no documentário *Mini- Milagre: o chip eletrônico*.

³ A característica de discreto pode ser percebida, quando olhamos para a compactualização dos aparelhos eletrônicos que nos cercam, por exemplo, os celulares mais antigos chegam a ser chamados de “tijolão” por conta da espessura dos mais modernos, que podem chegar a 2 milímetros, ou ainda, os televisores modernos que chegam a um milímetro de espessura.

a consciência constitui um fato socioideológico, não acessível a métodos tomados de empréstimos à fisiologia ou à ciências naturais. É impossível reduzir o funcionamento da consciência a alguns processos que se desenvolvem no interior do campo fechado de um organismo vivo. Os processos que, no essencial determinam o conteúdo do psiquismo, desenvolve-se não no organismo, mas fora dele, ainda que o organismo individual participe dele. (...) O fenômeno psíquico, uma vez compreendido e interpretado, é explicável exclusivamente por fatores sociais, que determinam a vida concreta de um dado indivíduo, nas condições do meio social (2010, p. 49)

Os chips processam dados através dos bits e da codificação binária. Bits são unidades de dados produzidos por impulsos elétricos que acionam ou não oito mecanismos captadores no chip processador, sendo que, na transformação de tais impulsos elétricos em dados operáveis, o chip confere aos impulsos positivos o valor 1, deixando para os não acionados o valor 0, então, cada bit é produzido a partir da combinação de oito sinais, do tipo “01010011”. Tal processo é também metaforizado na canção no que tange ao ritmo, ao compasso poético e instrumental, isso porque os verbos no modo imperativo que compõem seu refrão são todos dissílabos, tendo a primeira sílaba tônica, o que lhe confere o compasso “tônica-átona-tônica-átona” (somente a expressão “não se esqueça” não se enquadra em dissílabos, o que não compromete o ritmo em “tônica-átona-tônica-átona”), e se, atribuirmos 1 às tônicas e 0 às átonas, teremos, assim como os bits na codificação, oito sinais, alternados entre 0 e 1:

<i>Pen</i>	<i>Se</i>	<i>Fa</i>	<i>Le</i>	<i>Com</i>	<i>Pre</i>	<i>Be</i>	<i>BA</i>
1	0	1	0	1	0	1	0
<i>Lei</i>	<i>A</i>	<i>Vo</i>	<i>Te</i>	<i>Não</i>	<i>Se Es</i>	<i>Que</i>	<i>Ça</i>
1	0	1	0	1	0	1	0
<i>U</i>	<i>Se</i>	<i>Se</i>	<i>Já</i>	<i>Ou</i>	<i>Ça</i>	<i>Di</i>	<i>Ga</i>
1	0	1	0	1	0	1	0
<i>Te</i>	<i>Nha</i>	<i>Mo</i>	<i>Re</i>	<i>Gas</i>	<i>te e</i>	<i>Vi</i>	<i>Va</i>
1	0	1	0	1	0	1	0

Tal codificação também marca o compasso rítmico das canções. Daí, o “bate estaca” roqueiro em tom de ordem (pelos verbos no imperativo).

1.3. Celular: um exemplo do mundo/chip na palma das mãos

Como dito, a troca do substantivo “mundo” por “chip” não é (e nem poderia ser) fortuita, mas totalmente consciente e elemento da arquitetônica do álbum, porque tal substituição quer (e pode) indicar, como já mencionado, a compactualização do mundo (pós) moderno, o que também caminha ao encontro da característica “discreto” do chip.

A ordem (do refrão imperativo do chip: gaste, viva) do capitalismo é, a partir disto, “compactualize”, “diminua”, porque assim cabe mais, consome-se mais e, então, produz-se e se vende mais. Gaste e viva. Aliás, bem é perceptível que nesse processo, em caminho inverso, nossas casas dobraram (e até triplicaram) de tamanho. Dobraram para abrigarem não mais filhos (porque a taxa de natalidade também diminuiu), mas mais mercadorias.

Assim, o “mundo real” é compactualizado (recortado, refletido e refratado) no “chip” (estético da canção), que embora discreto (lembrando-nos dos poucos mais de quarenta minutos do álbum) quer surtir grande efeito: a desalienação dos sujeitos. De certa forma, então, o “chip” de Pitty procura por substituir o “chip” sistêmico de padrões, porque pretende instaurar novos valores em troca de outros, aquele ato bem palpável nas canções de rock, como se verá a seguir. Estilo compartilhado dos compositores e das composições rockeiras!

Além disso, a troca de substantivos reverbera certa transformação de “mundo” em “chip”. Em outras palavras, o “mundo” passa a ser “chip”. Melhor, o “chip” estabelece novo mundo (e mundo admirável). O “chip”, então, estabelece e governa esse novo mundo. E “chip” ao apontar metonimicamente à “tecnologia” bem pode ser substituído por ela, e assim,

teremos a “tecnologia” como criadora e governadora de um novo mundo. Trata-se do “cérebro eletrônico” que, via chip (imperativo e repetitivo), tudo governa. Trata-se ainda da troca do homem pela máquina; da troca do cérebro humano pelo cérebro eletrônico; do “mundo” “real” pelo mundo virtual (da tecnologia; do chip). Assim, refletiremos a cerca de um pequeno elemento da tecnologia: o celular. Isso porque ele é um dos símbolos da tecnologia, porque ele é governado por um chip, porque ele é (cada dia mais) discreto, porque ele governa grande parte de nossas relações, e também porque ela cria novo mundo (ainda mais virtual) e novas relações. Trata-se do mundo/chip, literalmente, na palma das mãos!

O celular passou por muitas mudanças: de blocos imensos à finíssima espessura. É certo, então, que com o passar do tempo, ele se modernizou e compactualizou. Mais que isso, tornou-se acessível, porque se no começo dos anos 90 estava renegado aos ricos e poderosos, nos anos 2000 estava ao alcance, isto é, nas mãos, de todos. Todo (o) “mundo” tem um celular e, sem sombra de dúvida, alguém que não o tenha está fora da (nova e admirável) realidade.

Vale lembrar que tal modernização tange aos tributos que paga a tecnologia ao capitalismo, porque é preciso inovar para mais vender e lucrar. Dito de outra forma, a tecnologia está a trabalho do capitalismo. Na verdade, trata-se de um acordo. Assim, se seu celular é o da mais alta tecnologia hoje, amanhã não mais o será. Será preciso descartá-lo para o adquirir de um novo e mais tecnológico (“compre”, “gaste, viva”, diz o chip).

Com a evolução de tal tecnologia, os atuais celulares possuem sistemas integrados e discretos que permitem o acesso à internet, via internet 3G ou via wi-fi, ou seja, o que antes só era possível pelo computador, hoje está na palma de nossas mãos. Tal mecanismo, possibilita-nos a conexão com um novo mundo: um mundo bem mais frouxo no que concerne às suas estruturas espaço-temporais, porque num só tempo, podemos estar em vários lugares, conectados à várias pessoas. O acesso, a todo tempo, uma vez que o celular parece inerente às

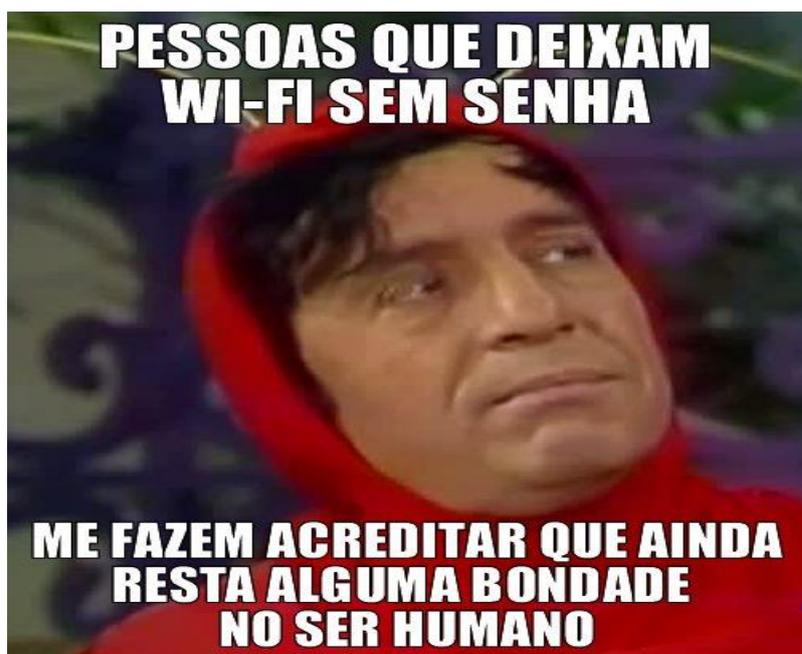
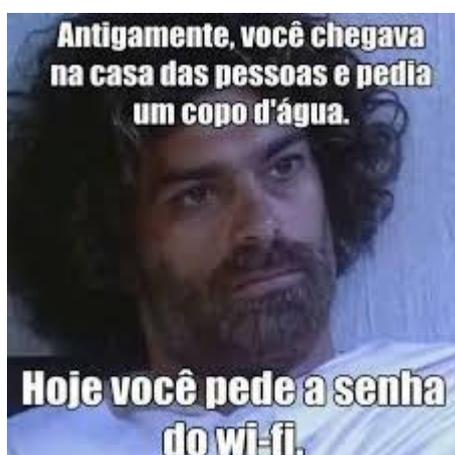
nossas mãos, à internet, possibilita-nos a interação com o facebook, com o e-mail, com bate-papos, com o whatsapp (novo mecanismo de envio de mensagens), com o Google (o atual dicionário), com o GPS, entre outros tantos programas e aplicativos. Por exemplo, existe certo aplicativo com o nome de “Scruff: os gays de todo o mundo” que, a partir de sua localização via GPS, encontra outros conectados e que a distância estão para que possam interagir. Então, cada atualização, ou seja, cada nova ação de seu facebook, e-mail, whatsapp, scruff estará, simultaneamente, na palma de suas mãos. Você, via chip, controlando e governando sua vida, seu mundo e seu chip! Será?

Atualmente, é comum que vejamos amigos, numa suposta roda de conversa, cada qual em seu celular, em seu admirável “mundo”, conectado a outros mundos, a outros sujeitos. Aliás, é possível que este mesmo grupo, comunique-se de tal maneira: via virtualidade. Assim, de certa forma, o “mundo na palma das mãos” (chip) substitui aquele mundo do face a face pelo mundo do face(book) a face(book). Novo mundo governado e ditado pelo “chip”.

Em alguns países, como no Japão, por exemplo, os celulares são, incrivelmente, o cartão de crédito e a chave do carro. Todo (o) mundo num chip! Aliás, um novo mundo só possível pelo chip. O controle de tudo em nossas mãos!

Assim, o celular se trata de um “chip” que é “mundo” na palma de nossas mãos. Temos, assim, tudo sob controle e conhecimento: nossas coordenadas espaciais; todas as dúvidas sanadas com um click; dialogamos com o mundo todo; nossa vida sexual certamente administrada. Nele lemos, recebemos mensagens, temos affaires, ouvimos músicas, dialogamos, localizamos, sanamos, viajamos, abrimos a porta do carro, compramos, downloadamos, resolvemos, agimos, vivemos! Diz o “chip”: viva! E então, vivemos e viva o cérebro eletrônico: O cérebro eletrônico faz tudo/Faz quase tudo/Faz quase tudo/Mas ele é mudo/O cérebro eletrônico comanda/Manda e desmanda/Ele é quem manda/Mas ele não

anda/Só eu posso pensar/Se Deus existe/Só eu/Só eu posso chorar/Quando estou triste
Só eu/Eu cá com meus botões/De carne e osso/Eu falo e ouço. Hum/Eu penso e posso/Eu
posso decidir/Se vivo ou morro por que/Porque sou vivo
Vivo pra cachorro e sei/Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro/No meu caminho
inevitável para a morte/Porque sou vivo/Sou muito vivo e sei/Que a morte é nosso impulso
primitivo e sei/Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro/Com seus botões de ferro e seus
Olhos de vidro (Gilberto Gil, 1969)!⁴



⁴ As imagens que se seguem circulam amplamente pelo facebook. Estas estão disponíveis em <http://www.facebookimagens.com/>, acessado em 10/03/2014 às 23:30.

1.4. Admirável História do rock brasileiro

Agora acabou-se a farsa. Chegou a hora de confessar publicamente que eu nunca tive a mínima ideia do que seja esse tal de “roque enrow”. Sou do tempo de Chuck Berry, depois de Elvis Presley, e já diziam os indignados de antanho que rock era coisa de crioulo safado e de veado branco. Foi justamente por isso que comecei a prestar mais atenção naquela gente bronzada que queria mostrar seu valor e mandar o mundo praquele lugar. E o cardápio de guloseimas roqueiras cresceu tanto que não havia restaurante que saciasse aquela larica existencial. Posso afirmar que a trilha sonora da minha juventude foi uma viagem de LSD cujo bilhete era só de ida. Assim sendo, nunca mais retornei ao meu sagrado lar, onde vivia sossegadinha na minha vidinha bestinha. Daí que quando chega alguém me perguntando “Que rock é esse?”, eu respondo uma bobagem qualquer e saio à francesa. É um pássaro? Um avião? Um disco voador? Uma guitarra distorcida? Uma inteligência artificial? Um violãozinho porreta? Sei lá eu, meu. Bota tudo num liquidificador e chama de rock’n’roll.

(Rita Lee *apud* Picolli, 2008, p. 7)

O que tecer-se-á aqui é uma pequena (portanto, incompleta e fragmentária) história dos percursos do Rock em solo brasileiro. A justificativa de tal escrito se dá em flagrar a importância e a recepção da canção de rock, bem como o lugar que ocupa a cantora e compositora baiana Pitty, autora-criadora do corpo estético que direciona tal pesquisa, na história do rock brasileiro. Em outras palavras, buscamos entender a força, a garra e a influência deste ritmo musical, que, aliás, mais que ritmo, é um movimento, no contexto da sociedade brasileira. Trataremos, então, do(a) movimento(ação) rock’n’roll: suas ida e vindas, suas voltas e revoltas, sua inter-ação performática, da produção à recepção pela circulação!

Outra justificativa, concomitante a anterior, ocorre porque ao pensarmos o enunciado, bem como o gênero⁵ que o organiza, e ainda a esfera de atividade humana que o gera, temos de levar em consideração enunciados outros com os quais dialoga. Afinal, “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados” (Bakhtin, 2003). Sendo que este dialogar é aquele de sentido amplo de Bakhtin, em que todos os enunciados respondem a um outro, abrindo respostas a novos, numa cadeia infinita e atemporal. Assim, ao pensar o enunciado *Admirável Chip Novo* (2003), sua esfera de atividade humana, a da música, e música de rock in roll, pensaremos os enunciados que com eles mantém diálogo(s), ou seja, todos (quase todos) enunciados que são determinados e determinam o estilo rock in roll, desenrolados em gêneros de “relativa estabilidade”. Daí a necessidade, a partir destes enunciados, de uma história, ainda que bem concisa, do rock nacional, porque

cada enunciado relativo a um todo genérico tem uma função no todo. Diante de um único texto operamos, portanto, não só com a presença realizada do enunciador daquele texto, mas também, com a presença potencializada dos enunciadores de outros textos agrupados pelo mesmo gênero. Isso acontece graças aos vetores estilísticos, oferecidos nos limites de um único texto. Esses vetores orientam a análise do estilo do gênero, como ponto de partida a ser comprovada na leitura de outros textos. Num segundo momento após a análise do primeiro texto se tornarão para tais fins, dois, três ou mais enunciados supostamente reunidos pelo mesmo gênero. (Discini, 2012, p. 84).

Dito de outra forma, a partir das marcas estilísticas do *corpus* aqui elencado em interação (via de mão dupla) com outros enunciados, buscaremos desvendar os vetores estilísticos de compor canções e álbuns de canções de rock in roll, bem como o estilo rock in roll de ser e viver o e no mundo! Tudo, portanto, refletido e refratado no discurso: a semiose dialógica da vida!

⁵ As questões acerca dos gêneros do discurso serão discutidas adiante.

Vale lembrar que nossa fragmentada história dos percursos do rock dar-se-á a partir do reflexo e da refração de algumas canções, ou seja, usaremos as canções como lente de aumento para melhor ver o mundo e suas relações, dando especial atenção à refração, uma vez que tal característica da linguagem nos possibilitará apenas um fundo de realidade. Em outras palavras, a realidade que construiremos como história aqui advirá da interpretação (muito limitada, por sinal) das canções e de documentos (documentários, entrevistas, biografias) enquanto semioses refletidas e refratadas da vida e, então, teremos uma realidade de linguagem. Assim, aos moldes foucaultianos, faremos das canções mais que documentos, monumentos, os quais anseiam por interpretações. Trata-se, portanto, de uma história interpretativa, e então, pode se ter outras histórias, outras realidades, prezando por outros pontos de vistas do rock brasileiro, isso porque o gênero que aqui se apresenta leva em conta o estilo do sujeito pesquisador! Outra característica se dá pelo fato de nem sempre os fatos ocorridos aparecerem elencados numa contínua cronologia. É uma história quase descontínua.

Tal escrito será tecido a partir da escuta ativa de muitas canções de rock, da vista atenciosa de inúmeros shows, documentários, filmes e entrevistas, os quais, inclusive, aparecerão elencados, até mesmo para consulta, ao texto, a fim de construir pela linguagem a atmosfera do rock'n'roll. Além disso e para o mesmo fim, a dissertação traz como recheio algumas imagens⁶!

Nos anos de 1960, quando no poder, aqui no Brasil, estava Juscelino Kubitschek, estourava nas rádios de todo o mundo “Help!”, “Imagine” e “Lucy in the Sky with Diamonds” de quatro garotos de Liverpool: The Beatles! Era a inauguração de uma nova era: a do rock'n'roll. Lá vinham eles a arrebatam as garotas e os garotos em lágrimas incontidas,

⁶ Todas as imagens e letras de canções, e ainda, algumas biografias, foram retiradas do acervo do Vagalume, disponível em: www.vagalume.com.br, acessado em 26 de Dezembro de 2013, as 03:33.

vestidos em seus blazers sem colarinho, de Pierre Cardin, cabelos compridos, grandes franjas. Twiggy, a primeira top model já ganhava as passarelas, com cabelos louros curtíssimos e olhos bem marcados com lápis preto e longos cílios postiços. As minissais já desfilavam saltitando sobre valores da época. Brigitte Bardot já conquistava o mundo com seu imbatível sex appeal.

A juventude vivia o ápice da liberdade. Queriam ser livres! Queriam direitos iguais entre os dois sexos, e então foram às ruas carnavalizar, destronar valores, despindo ideologias e despindo-se. Queriam sexo com prazer e livre! Queriam também poder de decisão: democracia, tão cara (e impossível) nesse contexto. Ao mesmo tempo, Londres, a capital do mundo, cedia lugar a São Francisco, onde em 1965, começava o movimento hippie – à paz, ao amor, ao sexo livre, à vida em comunidade se misturam túnicas, jeans, cabelos e barbas compridos, lenços coloridos.

No Brasil, Glauber Rocha criava o Cinema Novo, movimento que buscava um novo cinema com olhos voltados ao social. Inaugurava-se o Tropicalismo, ecoado e reverberado por Caetano, Gil, Gal, Tom Zé, Nara Leão, Os Mutantes e outros tantos, numa tentativa antropofágica de devorar o outro estrangeiro e estranho (e isso em sentido amplo), assimilando-o, degustando-o e o transformado em algo novo, isto é, em algo com marcas da identidade cultural brasileira.

O final da década não podia, é claro, terminar sem o homem conquistar espaços outros. Literalmente, o espaço, pois homem, em 69, chegava à Lua.

Entremos, de fato, no rock brasileiro! Nosso rock, inicia-se, por assim dizer, sob forte influência de Bill Haley e seus Cometas, do rockabilly (mistura de rock com música caipira norte-americana), de Jerry Lee Lewis e da música dançante de Elvis Presley, lá pela metade dos anos 1950. No final da década de 50, aparecem nossos primeiros ídolos: Celly Campello,

com seu *Estúpido Cúpidos*, Carlos Gonzaga, com Diana, e Sérgio Murillo, com *Broto Legal*. Vale lembrar que todos eles cantavam um rock mais meloso, bem distinto daquele que logo viria embalado por guitarras elétricas, sendo que tal rock muito se esfriou com a chegada da bossa nova, retornando com mais força às rádios só depois do estouro dos meninos de Liverpool. Inclusive, em 63, Roberto Carlos, que aderiu a algumas características da bossa nova, ressurgiu com *Splish Splash*. Depois seguiram sucessos como *Parei na Contramão* e *O calhambeque* – que “o colocou no topo das paradas e alavancou sua carreira na jovem guarda. Estava inaugurada a era do iê-iê-iê.” (Piccoli, 2008, p.19).

A Jovem Guarda fora um programa, lançado em 1965, na Record. Assim, os domingos à tarde estavam consagrados ao iê-iê-iê, um abraço brasileiro do yeah, yeah, yeah! da música *She loves you*, dos Beatles, entoados por Roberto Carlos (o Rei), Erasmos Carlos (o Tremendão), Wanderléa (a Ternurinha), Ronnie Von (o Pequeno Príncipe), e mais uma dezena de artistas. Os jovens, talvez vanguardistas, passaram a ditar moda: para elas, minissaias e bota de cano alto e, para eles, calças bicolores agarradas ao corpo e cintos largos; para todos, cabelos bem cumpridos. “O vocabulário da moçada se encheu de gírias, *como carango, legal, barra-limpa, lelé da cuca, pão* (no sentido de bonito), *papo-firme, maninha*. Com Roberto, os jovens aprenderam a cantar *Pode vir quente que eu estou fervendo*. E também com o ídolo da juventude não se cansou de gritar *Quero que vá tudo pro inferno*.” (Piccoli, 2008, p. 23).

As canções jovem guardistas traziam em seu bojo assuntos do cotidiano daquela juventude. Uma juventude um tanto alienada, uma vez que em tais canções não se tocavam em assuntos de ordem política e, muito menos, em assuntos tabus como sexo e drogas. Em outras palavras, o rock aqui produzido, neste momento, muito divergia do rock da contra cultura estimado na Inglaterra e nos Estados Unidos.



Em 1966, no bairro Pompeia, em São Paulo, surge o ápice da irreverência e do deboche: Os Mutantes, que de tudo fizeram mutações, isto é, transformações, perversões e inversões. Inversões de valores, costumes e sons. O grupo era formado por Arnaldo Batista (que tocava piano e contrabaixo), seu irmão Sérgio (guitarra e violão) e Rita Lee (flauta). “Críticos apontam que eles faziam um *mélange* de rock com música erudita, samba e ritmos psicodélicos” (Piccoli, 2008, p. 27). A crítica irreverente, sempre num tom paródico, bem aos moldes carnavalizados é notado, por exemplo, na canção *Panis et Circense* (1968), em que a burguesia se encontra na sala de jantar, um cronotopo, que na obra de Rabelais segundo interpretação de Bakhtin, dicotômico da praça pública, em que se decidia os rumos políticos e econômicos da sociedade feudal da Idade Média. Lugar do sério, do bem- falar, do puro, do elevado, da presença da igreja:

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol/Soltei os panos sobre os mastros no ar/Soltei os tigres e/os leões nos quintais/Mas as pessoas na sala de jantar/São ocupadas em nascer e morrer/Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal/Para matar o meu amor e matei/Às cinco horas na avenida central/Mas as/pessoas da sala de jantar/São ocupadas em nascer e morrer/Mandei plantar folhas de sonhos no jardim do solar/As folhas sabem procurar pelo sol/E as raízes procurar, procurar/Mas as pessoas da sala de jantar/Essas pessoas da sala de jantar/São as pessoas da sala de jantar/Mas as pessoas da sala de jantar/São ocupadas em nascer e morrer.

A crítica aqui, portanto, direciona-se à morbidez, à estagnação, ao não ouvir, não falar e não agir da classe burguesa e, então, aos valores cristalizados e rochosos desta classe.

Aliás, neste momento a irreverência (antropofágica e carnavalizante) é a marca estilística da cultura musical brasileira, isso porque a canção acima citada, compõe o Lp da Tropicália, movimento de curta duração que buscou aos moldes oswaldianos de antropofagia, comer e mastigar o exterior, interiorizando-o e o vomitando como algo novo, fruto do ventre brasileiro, e, portanto, com marcas composicionais e estilísticas de nosso povo. O movimento eclodiu em 68, um pouco antes do AI-5, o ato institucional mais duro do período militar, terminando em 69 com a prisão de Gil e Caetano.



Caminhou do teatro à poesia, do violão à guitarra, do erudito ao popular, do chique ao brega, de Rita aos Mutantes, de Caetano à Gal Costa, de Duprat a Torquato Neto. Em efeito e em perspectiva bakhtiniana, carnavalizou ao monte: concebeu novo mundo, novas vestes, novas enunciações, novas verdades, quebrou hierarquias, juntou e misturou!

Dois anos mais tarde, surge no cenário nacional a banda que almejava uma comunidade hippie alternativa: Novos Baianos. Grupo formado pela graça de Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Jorginho Gomes e Paulinho Boca, que não se limitavam, cantando da bossa nova ao rock, do frevo ao samba. Carnavalizados e carnavalizantes, o título do primeiro disco já revela ao que veio o grupo, *É ferro na boneca*, evidenciado uma vulgar e baixa conotação sexual.

Já nos anos da década de 70, enquanto Rita Lee saía involuntariamente d'Os Mutantes, Ney Matogrosso a alguns chocava e a outros seduzia com seu rebolado sensual e

carnavalizado, pervertendo e invertendo a ideia de que o rebolar e o sensualizar pertencia exclusivamente à mulher, tida, assim, como simples objeto de desejo. Constituía-se, assim, *Secos e Molhados*, com o próprio Ney, Gerson Conrad e João Ricardo, que se apresentavam com máscaras, caras pintadas, muitas penas, saias, paetês e o tudo que tinham direito. Mais uma vez, então, firma-se o rock como contra cultura, aos moldes carnavalizante, de que nos fala Bakhtin, da praça pública na Idade Média: per-vertendo e destronando os valores que de nada valem, ou, que só valem a um determinado grupo que, hegemonicamente, governa. Além disso, Ney e seu grupo já davam “pano pra manga” no que concerne às discussões de gênero e sexualidade, que começaria a desapontar, no Brasil, com maior intensidade, a partir da década de 80. O rock e seus personagens sempre à frente. Avant-garde!

Aliás, no tocante à carnavalização, *Secos e Molhados* se apresenta, palpável no encarte do primeiro disco do grupo, bem aos moldes rabailesiano de banquete – o *topus* onde todos se encontram, confrontam-se, dialogam, e o *cronos* em que o homem devora o mundo, come-o, mastiga-o, transforma-o e o defeca. Em outras palavras, trata-se do cronotopo em que os homens rompem com as hierarquias, com o bem falar, com o bem comer; comem com as mãos, lambuzam-se, fazem-se glutões, refutando a refuta à glotonaria do catolicismo; devoram o mundo (e seus valores), destronando-o, alimentando-se dele e o diminuindo a fezes. *Secos e molhados* está aí para devorar, aliás, para serem devorados, comidos, lambuzando-se em prazeres e destronando-se em valores (heteronormativos, por exemplo), afinal, são a própria comida:



Infelizmente, não nos sobra tempo às análises do (fabuloso) encarte!

Era uma loucura o que Ney Matogrosso fazia. Naquela época, com a ditadura ainda em vigor, o cara aparecia de sunga, rebolando. Ele virava a cabeça das pessoas mesmo, porque não tinha vergonha, o corpo dele era deliciosamente lindo. Era rock'n'roll “brasileês”, uma coisa bem brasileira. (Rita Lee *apud* Picolli, 2008, p.41)

Também para figuratizar e re(a)presentar esta década, no que tange à resistência, identidade e loucura tão presentes no desenrolar do rock (inter)nacional, escolhemos a canção da primeira grande figura feminina (e louca) da cena rockeira: Rita Lee e sua Balada do louco (1972):

Dizem que sou louca por pensar assim/Se sou muito louca por eu ser feliz/Mas louco é quem me diz nãoé feliz/Não é feliz/Se eles são bonitos, eu sou a Sharon Stone/Se eles são famosos, I'm Rolling Stone/Mas louco é quem me diz e não é feliz/Não é feliz/Eu juro que é melhor/Não ser um normal/Se eu posso pensar que/Deus, sou eu/Se eles tem três carros/Eu posso voar/Se Eles rezam muito/Eu sou santa/Eu já estou no céu/Mas louco é quem me diz/E não é feliz/Não é feliz/Eu juro que é melhor/Não ser um normal/Se eu posso pensar que Deus, sou eu/Sim, sou muito louca/Não vou me curar/Já não sou a única/Que encontrou a paz/Mas louco é quem me

diz/E não é feliz/Eu sou feliz

Rita, em sua loucura carnalizada, mas da praça do que da sala de jantar, desafia Deus, desafia a igreja, desafia a normalidade, os padrões (do chip normativo de Pitty) e a própria felicidade. A loucura do rock profano (fora do templo) é louvada. Só pela loucura donquixotesca que parodia, perverte e subverte o mundo, o roqueiro pode encontrar felicidade. A loucura é o paraíso. Pitty bem o sabe: “alguém me **interne** no **paraíso**/ preciso urgente dar um tempo por lá...”. Aliás, como afirma Rita (Picolli, 2008, p. 46), “todo currículo de roqueiro tem hospício ou prisão”, ou seja, o rock sempre está ligado à loucura, à prisão, à liberdade, à perversão e à subversão dos valores de uma determinada época!

Surgia também, a própria encarnação da *Metamorfose Ambulante*: Raul Seixas, nascido há dez mil anos atrás, o baiano deu o que falar no cenário do rock brasileiro. Ele era a mosca que posou na sopa dos valores cristalizados e ensopados pelo sangue vertido pela repressora Ditadura Militar, o que bem se percebe, por exemplo, na letra da canção *Ouro de Tolo*, em que Raul debocha da ideia de um Brasil grande e majestoso, fruto do discurso da classe média, imbuída dos discursos de Médici (69-74), o grande Senhor, com S maiúsculo mesmo, daqueles tempos de chumbo: Eu deveria agradecer ao Senhor/ Por ter tido sucesso/ Na vida como artista/ Eu deveria estar feliz/ Porque consegui comprar um Corcel 73.

Raul é um caso à parte, porque tem história de rock. Ele é o fundador, a carteira número um do Elvis Presley fã-club. A linguagem que escolheu foi a do Elvis. Mas Raul foi maior que isso, porque somou o baião, o samba, o candomblé, o deboche, o sarcasmo, a história em quadrinhos, a magia. (Nelson Motta *apud* Picolli, 2008, p. 42).

A maestria de Raul, sem sombra de dúvidas, influenciou outra baiana, também muito inadequada aos valores de sua época, que muito nos interessa aqui: Pitty! Diz ela:

Lembro de viver escutando uma fita-cassete bem tosca que achei na lanchonete do meu pai. Comecei a prestar atenção na letra. Já quase adolescente, escutava muita coisa em inglês, até porque poucas coisas me empolgavam em português. Talvez a música de Raul tenha sido a primeira que ouvi e senti aquele baque. (Pitty apud Picolli, 2008, p.43).

Do Rio de Janeiro surgia a banda Vímana, a qual, muito embora com curta duração, muito rendeu, tendo em vista que lançou ao cenário nacional: Lulu Santos, Lobão e Ritchie. Lulu ainda encanta e se Ritchie fora o ‘menino veneno’, Lobão é, até hoje, o rei da língua afiada, diz o que pensa e quer, doendo a quem doer.

Na década de 80, a mais profícua para o rock nacional, o mundo dá adeus a ninguém menos que John Lennon, assassinado pelo fã Mark Chapman. Ainda, em contexto mundial, a década era da menina de sobrancelhas grossas, cabelo amarelo de raiz escura, Madonna. Além do campeão de vendas, Michael Jackson, que vendeu 100 milhões de discos com Thriller. Sem nos esquecer de Tina Turner, Cindy Lauper, Queen, The Police, U2 e outros tantos.

Esta década viu decolar Blitz, Titãs, Ira!, Cazusa e Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Gang 90, Ultraje a rigor, Plebe Rude, Legião Urbana, Capital Inicial, Ratos de Porão, Blitz, entre outros! As rádios perderam o medo de contratar bandas de rock! Falta-nos fôlego e tempo para, de maneira plena e satisfatória, descrever tal década, mas vamos tentar!

BLITZ foi formado no Rio de Janeiro, em 1980. Integrado por Evandro Mesquita, guitarra e voz; Fernanda Abreu, backing vocal; Marcia Bulcão, backing vocal; Ricardo Barreto, guitarra; Antônio Pedro Fortuna, baixo;



William "Billy" Forghieri, teclados; e Lobão (depois substituído por Juba), bateria. O estilo da banda mesclava canções bem humoradas e performance teatral em palco. O primeiro grande sucesso vem em 1982: “Você não soube me amar”. O grupo, bem aceito entre os jovens, lançou em moda muitos jargões, como “calma, Betty, calma” (até hoje empregado) da canção “Betty Frígida”. Aos moldes carnavalescos de humor paródico, o deboche da banda era crítico e reflexivo, destronando o vigente e ent(r)onando o novo. Não se trata, assim, de humor de graça e fortuito, mas de humor disfarçante de alguma crítica. Bem aos padrões do rock, portanto.

“Verdadeira história de Adão e Eva”

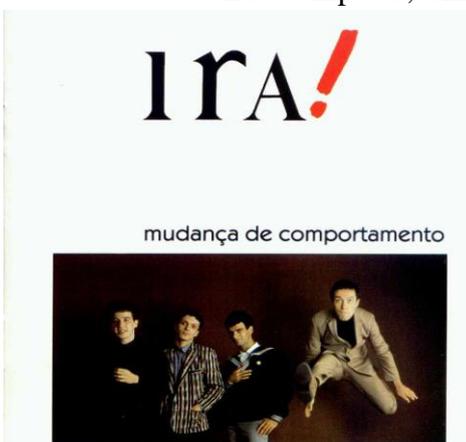
Adão vivia em paz/Andava nu pelo paraíso/Se dava bem com os animais/E tinha tudo o que era preciso
Aí ele disse/Me dá, dá, dá (Oh, Deus me dá! Ai Deus me dá!)/Eu já não sou mais garoto/Eu quero um broto e só/você pode dar/Adão era "assim" com Deus/E tinha tudo o que queria/O mar, o fogo, o ar, a terra/Só não/tinha companhia/Um dia ele disse/Me dá, dá, dá (oh, Deus me dá! Ai Deus me dá!)/O paraíso é pouco/Eu/quero um broto pra poder conversar/Vou comer maçã, vou comer maçã/Vem comer maçã, vem/comer maçã/Então o céu se abriu e a terra estremeceu/Você não se chama Eva e nem tampouco Adão sou eu/Me dá, dá, dá (oh, Eva me dá! Ai Eva me dá!)/Quero amor no almoço/E maçã no jantar/O tempo foi/passando/E a vida era uma beleza/Adão trazia a comida/E Eva botava a mesa/Mas só que um dia Eva/sorriu/Para o macaco Mandril/Adão montou numa zebra/E se mandou pro Brasil/Me dá, dá, dá (Adão me dá)/Adão segure sua cobra/Que eu tô com maçã de sobra pra dar/Me dá, dá, dá (oh, Eva me dá! Ai Eva me dá!)/Eu quero comer de novo/Já cansei de ovo com guaraná/Vou comer maçã, vou comer maçã/Vem comer maçã, vem comer maçã

Aqui, por exemplo, a banda satiriza o mito da queda dos pais da humanidade, Adão e Eva, no paraíso, pervertendo a história, dando-lhe carga sexual - Me dá, dá, dá (oh, Eva me dá! Ai Eva me dá!); Adão segure sua cobra . Carga sexual e bestial: Mas só que um dia Eva sorriu Para o macaco Mandril. Quebra-se a espacialidade e temporalidade do mito, ao conceber a vinda de Adão ao Brasil (Adão montou numa zebra e se mandou pro Brasil). Além do uso da maçã, a qual não é mencionada no texto original do gênesis bíblico, uma vez que a descrição é de um *fruto do conhecimento do bem e do mal*, sendo que o uso de tal fruto no contexto do mito se dá culturalmente, tendo em vista que a maçã possui caráter penetrável, úmido, macio e também se apresenta semelhante às curvas femininas. Em outras palavras, a adesão da maçã ao mito se dá por suas semelhanças com a mulher e sua vulva: as portas do inferno. Uma concepção machista que pensa a mulher como a responsável pela queda do homem devido sua demasiada sensualidade e volúpia. A prova de que o uso da maçã se dá por tais aspectos, concebidos culturalmente, é palpável ao



passo que no contexto francês a fruta da queda, simbolizando a mulher penetrada e mergulhada de sêmen(te), é o maracujá (fruit de la passion: fruta da paixão)!

Ira! composta, em 1981, por Nasi, Edgard, Charles e Dino tem por marca estilística



principal, além da voz marcante de Nasi, o lirismo de suas letras, fruto de um rock mais calmo e melódico, com poucos solos de bateria e guitarra. O primeiro disco da banda se dá em 1985, *Mudança de comportamento*, em que aparece, por exemplo, a canção de grande sucesso “Núcleo base”, a qual teria sido composta por Edgar Scandurra durante sua estadia no serviço

militar. Aliás, a questão militar é palpável no próprio nome da banda, Ira!, que faz menção ao

Exército Republicano Irlandês. Em 1986, vem a público o segundo LP *Vivendo e não aprendendo*, em que repousa, por exemplo, o grande sucesso “Envelheço na cidade”. Neste disco, também encontramos o maior sucesso do grupo, “Flores em você”, presente na novela global “O outro”:

De todo o meu passado/Boas e más recordações/Quero viver meu presente/E
lembrar tudo depois/Nessa vida passageira/Eu sou eu, você é você/Isso é o que/mais me
agrada/Isso é o que me faz dizer/Que vejo flores em você
/De todo o meu passado/Boas e más recordações/Quero viver meu presente/E lembrar
tudo depois/Nessa/vida passageira/Eu sou eu, você é você/Isso é o que mais me
agrada/Isso é o que me faz dizer/Que vejo flores em você/Que vejo flores em você

A partir deste disco, Edgar Scandurra, pela revista *Bizz*, a mais conhecida da época, foi eleito como o melhor guitarrista brasileiro.

Em 1986, no disco *Vivendo e Não Aprendendo*, havia uma música chamada *Flores em você*, que acabou sendo tema de novela da Globo. Por mais birrentos que pudéssemos ser, avessos a *playback* e a *jabá*, conseguimos um espaço muito importante na principal emissora nacional. *Flores em você* era fruto total da influência que tínhamos dos anos 1960, do *mod*, que pegava um pouco de *Beatles*, *The Who*, *The Jam*, *The Small Faces*. Todos esses grupos tinham músicas orquestradas, como *Eleanor Rigby*, dos *Beatles*. Então, o *Liminha* nos apresentou ao *Jacques Morelenbaum*, um grande arranjador, que fez o arranjo de *Flores em você* com os músicos da *Orquestra Sinfônica Nacional*. Ficou genial. Na época, a *Leninha Brandão*, que era a nossa empresária, disse: “Edgard, liga a *tevé* amanhã às oito horas da noite. Você vai ter uma surpresa”. Liguei e *Flores em você*, a nossa música estava no principal horário da *tevé* brasileira, na novela das oito. Para nós, aquilo foi uma vitória, porque não queríamos fazer nenhum programa de *tevé* que não fosse ao vivo, não queríamos fazer *Chacrinha*. Era uma coisa diferente estarmos no horário nobre. (...) Rolou uma virada comercial por causa dessa música, da novela, e também por causa de um repertório muito rico que havia nesse disco. Músicas muito pedidas que até hoje tocamos em shows. Tinha *Envelheço na cidade*, *Dias de luta*, *Quinze anos*, *Vivendo e não aprendendo* – todas muito emblemáticas de nossa carreira. (Edgard Scandurra *apud* Picolli, 2008, p. 103)

Pitty⁷ declara em entrevistas que o Ira! fora uma de suas bandas mais ouvidas na juventude. O arcabouço poético da banda, portanto, repousa em sua memória (discursiva!)

Em 1983, Lobão se apresenta no Circo Voador – lócus da década, por ser o principal lugar onde as principais bandas se apresentavam. A abertura da noite se deu com duas bandas desconhecidas: Legião Urbana e Capital Inicial. Ainda desconhecidas!



O Capital Inicial surgiu em 1982, formado pelos irmãos Fê (bateria) e Flávio Lemos (baixo), ex-integrantes do Aborto Elétrico, ao lado de Renato Russo, e Loro Jones (guitarra), oriundo da banda Blitz 64. Em 1983, Dinho Ouro-Preto, após um estágio

como baixista da banda "dado e o reino animal" (assim mesmo, com letras minúsculas), onde também tocavam Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá, entra para os vocais. O primeiro LP, "Capital Inicial", já pela Polygram, foi lançado em 1986 e recebeu ótimas críticas. "Um rock limpo, vigoroso, dançante e sobretudo competente, a quilômetros de distância da mesmice que assaltou a música pop brasileira nos últimos tempos", assim o jornalista Mário Nery abre a crítica ao disco no caderno Ilustrada, da Folha de S.Paulo, em 29 de julho de 1986. O álbum trazia músicas como "Música Urbana", "Psicopata", "Fátima", "Veraneio Vascaína" (censurada pela Polícia Federal), "Leve Desespero" entre outras, e levou o Capital Inicial ao seu primeiro Disco de Ouro.

⁷ A cantora performa com a banda 'Eu quero sempre mais', em 2010: <http://www.youtube.com/watch?v=iydqURMhUGk>

Em 1987, contando com o tecladista Bozzo Barretti em sua formação, o Capital Inicial lança seu segundo disco, "Independência", emplacando "Prova", "Independência", a regravação de "Descendo o Rio Nilo", e conquista o segundo Disco de Ouro. Neste ano, é convidado para abrir os shows da turnê do cantor inglês Sting em São Paulo (Estacionamento do Anhembi), Rio de Janeiro (Maracanã), Belo Horizonte (Estádio Independência), Brasília (Estádio Mané Garrincha) e Porto Alegre (Estádio Beira Rio)⁸. As canções da banda vão da carga emocional e amorosa à política. Assim, suas canções refletem e refratam de maneira mais que plena a juventude, ouvinte de rock, da época, interessada em assuntos concernente ao amor e nem por isso estanques das questões políticas:

"Independência"

Toda essa curiosidade que você tem pelo que eu faço/Eu não gosto de me explicar, eu não gosto de me explicar/Toda essa intensidade, buscamos identidade/Mas não sabemos explicar, mas não sabemos explicar/Se paro e me pergunto: será que existe alguma razão/Pra viver assim se não estamos de verdade juntos/Procuramos independência/Acreditamos na distância entre nós/Procuramos independência/Acreditamos na distância entre nós/Toda essa meia verdade a qual temos nos conformado/Só conseguimos nos afastar. Mas aprendemos a aceitar/Tantas coisas pela metade, como essa imensa vontade/Que não sabemos explicar, que/não sabemos saciar/Se paro e me pergunto: será que existe alguma razão/Pra viver assim se não estamos de verdade juntos/Procuramos independência/Acreditamos na distância entre nós/Procuramos independência/Acreditamos na distância entre nós/Procuramos independência/Acreditamos na distância entre nós/Procuramos independência/Acreditamos na distância entre nós/Na-na narau, na-na narau uhu, aha, yea/Na-na narau, na-na narau/Toda essa curiosidade/Toda essa intensidade/Toda essa meia verdade/Tantas coisas pela metade/Toda essa curiosidade/Toda essa intensidade

"Vamos saquear Brasília"

Excelentíssimo/Deita e dorme com os anjos/Sereníssimo/Só abraços e só sorrisos/Como em família/Você cuida de mim, eu protejo você/É uma maravilha/Ser poderoso em Brasília/Eles mentem e não sentem nada/Eles mentem na sua cara/Eles mentem e não sentem nada/Eles mentem na sua cara/Nobre colega/Acha que a nação inteira/É surda e cega/Hipocrisia todo dia/Faz parte da mobília/Traçam os seus amigos/Traçam os seus pais/Traçam os seus filhos/E também as suas filhas/Pra saquear Brasília/Eles mentem e não sentem nada/Eles mentem na sua cara/Eles mentem e não sentem nada/Eles mentem na sua cara/Vamos saquear Brasília/Vamos

⁸ Conteúdo a partir de consulta ao site oficial da banda: <http://capitalinicial.uol.com.br/>, acessado em 25/12/13 as 01 :08.

saquear Brasília/Vamos saquear Brasília/Vamos saquear Brasília/Vamos saquear Brasília

Renato Russo, considerado até hoje um dos maiores poetas do rock brasileiro, compunha com Dado Villa-lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Rocha (baixista que sairia depois) uma das maiores bandas da época: Legião Urbana. Banda que, tal qual o nome anuncia, compôs (refletiu e refratou) sobre a vida da/cidade e, arrastou uma legião de fãs, tendo vendido mais de 20 milhões de discos ao longo da carreira!



A banda soma oito discos de estúdio. *Legião Urbana*, de 1985, traz os primeiros hits da banda como “Será”, “Geração Coca-Cola” e “Ainda é Cedo”. Canções-poemas que ainda estão mais que vivas em nossa memória, sendo performadas por toda a nova geração do rock. Em 1986, *Dois* é lançado e solidifica o sucesso da Legião Urbana em todo o país com canções como “Eduardo e Monica”⁹, “Tempo Perdido” e “Índios”. Um ano depois é a vez de *Que País É Este*, disco que além da faixa homônima, ganha o público com “Eu Sei” e “Faroeste Caboclo”. Faroeste caboclo trata-se de uma canção-poema-filme refratante com todo e qualquer padrão: estilo, ritmo e tempo de duração. Isso porque a canção mistura inúmeros ritmos musicais: baião, reggae, rock. Além de descortinar a história de amor de João de Santo Cristo e Maria Lúcia, por um viés crítico e reflexivo, com teor histórico, político e, é claro,

⁹ Recentemente, a operadora de celulares Vivo lançou novo comercial em que o casal mais famoso da música, Eduardo e Mônica, ganham vida em semiose: <http://www.youtube.com/watch?v=TYy6-zUwrlY>

ideológico em nada menos que nove minutos. Extensão que não impossibilitou a legião de fãs de cantar em coro com a banda durante as performances – lugar dialógico, construído entre o *eu* (banda; público) e o *outro* (público; banda). Diz-nos Pitty (*apud* Picolli, 2008, p.111):

Ficava “chapada” com as letras do Renato Russo. Bem guria lá pelos 12 para 13 anos, já sabia a letra de *Faroeste Caboclo* inteira, um desafio para minha geração. Até hoje, leio as letras que ele escreveu e digo: “Filho da mãe, queria ter escrito isso”. Ele tinha a manhã, era sensível.

A canção tornou-se, em efeito, um hino! Inclusive, recentemente, transformou-se em filme¹⁰.

Não tinha medo o tal João de Santo Cristo/Era o que todos diziam quando ele se perdeu/Deixou pra trás todo o marasma da fazenda/Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu/Quando criança só pensava em ser bandido/Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu/Era o terror da cercania onde morava/E na escola até o professor com ele aprendeu/la pra igreja só pra roubar o dinheiro/Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar/Sentia mesmo que era mesmo diferente/Sentia que aquilo ali não era o seu lugar/Ele queria sair para ver o mar/E as coisas que ele via na televisão/Juntou dinheiro para poder viajar Escolha própria escolheu a solidão/Comia todas as meninhas da cidade/De tanto brincar de médico aos doze era professor/Aos quinze foi mandado pro reformatório/Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror/Não entendia como a vida funcionava/Descriminação por causa da sua classe e sua cor/Ficou cansado de tentar achar resposta/E comprou uma passagem foi direto a Salvador/E lá chegando foi tomar um cafezinho/E encontrou um boiadeiro com quem foi falar/E o boiadeiro tinha uma passagem/la perder a viagem mas João foi lhe salvar/Dizia ele - Estou indo pra Brasília/Nesse país lugar melhor não há/Tô precisando visitar a minha filha/Eu fico aqui e você vai no meu lugar/O João aceitou sua proposta/E num ônibus entrou no Planalto central/Ele ficou bestificado com a cidade/Saindo da rodoviária viu as luzes de natal/Meu Deus mas que cidade linda!/No Ano Novo eu começo a trabalhar/Cortar madeira aprendiz de carpinteiro/Ganhava cem mil por mês em Taguatinga/Na sexta feira ia pra zona da cidade/Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador/E conhecia muita gente interessante/Até um neto bastardo do seu bisavô/Um peruano que vivia na Bolívia/E muitas coisas trazia de lá/Seu nome era Pablo e ele dizia/Que um negócio ele ia começar/E Santo Cristo até a morte trabalhava/Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar/E ouvia às sete horas o noticiário/Que sempre dizia que seu ministro ia ajudar/Mas ele não queria mais conversa/E decidiu que como Pablo ele iria se virar/Elaborou mais uma vez seu plano santo/E sem ser crucificado a plantação foi começar/Logo, logo os maluco da cidade/Souberam da novidade/Tem bagulho bom aí!/E o João de Santo Cristo ficou rico/E acabou com todos os traficantes dali/Fez amigos,

¹⁰ Filme de 2013, dirigido por René Sampaio: http://www.youtube.com/watch?v=zA_H8MOgLpk.

freqüentava a Asa Norte/la pra festa de Rock pra se libertar/Mas de repente/Sob uma má influência dos boyzinhos da cidade/Começou a roubar/Já no primeiro roubo ele dançou/E pro inferno ele foi pela primeira vez/Violência e estupro do seu corpo/Vocês vão ver, eu vou pegar vocês!/Agora Santo Cristo era bandido/Destemido e temido no Distrito Federal/Não tinha nenhum medo de polícia/Capitão ou traficante, playboy ou general/Foi quando conheceu uma menina/E de todos os seus pecados ele se arrependeu/Maria Lúcia era uma menina linda/E o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu/Ele dizia que queria se casar/E carpinteiro ele voltou a ser/Maria Lúcia pra sempre vou te ama/E um filho com você eu quero ter/O tempo passa/E um dia vem na porta um senhor de alta classe com dinheiro na mão/E ele faz uma proposta indecorosa/E diz que espera uma resposta, uma resposta de João/Não boto/bomba em banca de jornal/Nem em colégio de criança/Isso eu não faço não/E não protejo general de dez estrelas/Que fica atrás da mesa com o cu na mão/E é melhor o senhor sair da minha casa/E nunca brinque/com um peixes de ascendente escorpião/Mas antes de sair com ódio no olhar/O velho disse/Você perdeu a sua vida, meu irmão!/Você perdeu a sua vida, meu irmão!/Você perdeu a sua vida, meu irmão!/Essas palavras vão entrar no coração/Eu vou sofrer as conseqüências como um cão/Não é que o Santo Cristo estava certo/Seu futuro era incerto/E ele não foi trabalhar/Se embebedou e no meio da bebedeira/Descobriu que/tinha outro trabalhando em seu lugar/Falou com Pablo que queria um parceiro/Que também tinha dinheiro e queria se armar/Pablo trazia o contrabando da Bolívia/E Santo Cristo revendia em Planaltina/Mas acontece que um tal de Jeremias/Traficante de renome apareceu por lá/Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo/E decidiu que com João ele ia acabar/Mas Pablo trouxe uma Winchester 22/E Santo Cristo já sabia atirar/E decidiu usar a arma só depois/Que Jeremias começasse a brigar/Jeremias maconheiro sem vergonha/Organizou a Roconha e fez todo mundo dançar/Desvirginava mocinhas inocentes/E dizia que era crente mas não sabia rezar/E Santo Cristo há muito não ia pra casa/E a saudade começou a apertar/Eu vou me embora, eu vou ver Maria Lúcia/Já está em tempo de a gente se casar/Chegando em casa
então ele chorou
E pro inferno ele foi pela segunda vez/Com Maria Lúcia Jeremias se casou/E um filho nela ele fez/Santo Cristo era só ódio por dentro/E então o Jeremias pra um duelo ele chamou/Amanhã, as duas horas na Ceilândia/Em frente ao lote catorze é pra lá que eu vou/ você pode escolher as suas armas/Que eu acabo mesmo com você, seu porco traidor/E mato também Maria Lúcia/Aquela menina falsa pra que jurei o meu amor/E Santo Cristo não sabia o que fazer/Quando viu o repórter da televisão/Que deu notícia do duelo na TV/Dizendo a hora o local e a razão/No sábado, então as duas horas/Todo o povo sem demora/Foi lá só pra assistir/Um homem que atirava pelas costas/E acertou o Santo Cristo/E começou a sorrir/Sentindo o sangue na garganta/João olhou pras bandeirinhas/E o povo a aplaudir/E olhou pro sorveteiro/E pras câmeras e a gente da TV filmava tudo ali/E se lembrou de quando era uma criança/E de tudo o que vivera até ali/E decidiu entrar de vez naquela dança/Se a via-crucis virou circo, estou aqui/E nisso o sol cegou seus olhos/E então Maria Lúcia ele reconheceu/Ela trazia a Winchester 22/A arma que seu primo Pablo lhe deu/Jeremias, eu sou homem. Coisa que você não é/E não atiro pelas costas, não/Olha prá cá filho da puta sem vergonha/Dá uma olhada no meu sangue/E vem sentir o teu perdão/E Santo Cristo com a Winchester 22/Deu cinco tiros no bandido traidor/Maria Lúcia se arrependeu depois/E morreu junto com João, seu protetor/O povo declarava que João de Santo Cristo/Era santo porque sabia morrer/E a alta burguesia da cidade não acreditou na história/Que eles viram da TV/E João não conseguiu o que queria/Quando veio pra Brasília com o diabo ter/Ele queria era falar

com o presidente/Pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer!

As *Quatro Estações* é lançado em 1989 e traz grande número de hits na carreira da banda: “Pais e Filhos”, “Há Tempos”, “Quando O Sol Bater Na Janela Do Seu Quarto” e



“Meninos E Meninas”. O disco *V*, de 1991, tem uma sonoridade diferente dos anteriores, mas ainda mantém a Legião Urbana nas paradas com *O Teatro Dos Vampiros* e *Vento No Litoral*. Em 1993, sai *O Descobrimento do Brasil*, sexto disco da banda com destaque para as músicas “Perfeição” e “Giz”.

O disco *A Tempestade* é lançado em 1996 e seria duplo. Porém, o álbum saiu simples e as faixas restantes foram lançadas em *Uma Outra Estação*, último disco da banda em estúdio. Ainda hoje, a Legião Urbana é o terceiro maior grupo musical, da gravadora EMI-Odeon, em venda de discos por catálogo.

Renato e sua legião urbana, assim, marcou sua geração (e as vindouras), lançando o “Faroeste Caboclo” mais famoso e mais cantado do Brasil, além do mais famoso casal nacional, “Eduardo e Mônica”. Imortalizou e decifrou a relação “Pais e Filhos”, a relação “Meninos e Meninas”. Questionou que tempo e “Que país é este” e o que fizeram com seus “Índios”, tendo, diante da escolha em se tratar de sua doença, o Vírus da AIDS, e a morte, escolhido a morte, alegando a seus pais que precisava de um lugar melhor, porque aqui era demasiado sofrível¹¹. Eternizaram-se na memória de cada escuta ativa daquela época (e da nossa)! E, infelizmente, não nos cabe aqui decifrar tal poética.

Cazuza, com Renato Russo, demoliu os temores que se tinha sobre a nova geração do Brasil. A MPB, a geração mais velha, dizia que a garotada dos anos 80 foi criada sob a ditadura, não pôde ouvir nada, não viu

¹¹ Especial Renato Russo no Jornal Nacional, em 1996: <http://www.youtube.com/watch?v=d5yilclWIqE>. (parte 1); <http://www.youtube.com/watch?v=KPiAA0S7mSg>. (parte 2).

determinados filmes, não leu alguns livros e matérias nos jornais. Foi criada na alienação. Engano total! Porque essa turma veio com muito mais fúria e informadíssima. Tanto que Cazuza e Renato Russo foram os primeiros a tocar em dois temas-tabu para a esquerda e para a direita brasileiras: sexo e drogas. Os dois foram os primeiros a falar abertamente que eram gays, assumiram essa condição em músicas, comentavam em entrevistas sobre drogas. Vivam Renato Russo e Cazuza, os libertários. (Nelson Motta apud Picolli, 2008, p. 78).

Na definição do dicionário, "cazuza" é um vespídeo solitário, de ferroadada dolorosa. Deriva daí, provavelmente, o outro significado que o termo tem no Nordeste: o de moleque. Foi por isso que João Araújo, de ascendência nordestina, certo de que sua mulher Lúcia teria um menino, começou a chamá-lo de Cazuza, mesmo antes de seu nascimento. Batizado como Agenor de Miranda Araújo Neto, desde cedo o menino preferiu o apelido. O nome ele só viria a aceitar mais tarde, ao saber que Cartola, um dos seus compositores prediletos, também se chamava Agenor (Site Vagalume).

Nascido a 4 de abril de 1958, no Rio de Janeiro, Cazuza¹² foi criado em Ipanema, habituado à praia. Os pais - ele, divulgador da gravadora Odeon; ela, costureira - não eram ricos, mas ainda assim o matricularam numa escola cara, o colégio Santo Inácio, dos padres jesuítas. Como às vezes tinham que sair à noite, o filho único se apegou à companhia da avó materna, Alice. Quieto e solitário, foi um menino bem comportado na infância. Na infância!

Na adolescência, porém, o gênio rebelde do futuro roqueiro se manifestaria. Cazuza terminou o ginásio e o segundo grau a duras penas, e, depois de prestar vestibular para Comunicação, só porque o pai lhe prometera um carro, desistiu do curso em menos de um mês de aula. Já vivia então a boemia no Baixo Leblon e o trinômio sexo, drogas e rock 'n' roll. Que ele amasse Jimi Hendrix, Janis Joplin e os Rolling Stones, tudo bem. Mas vir a saber que se drogava e que era bissexual, isso, para a supermãe Lucinha, não foi nada fácil. Assim como

¹² Mais informações sobre o poeta cantor podem ser conferidas em: <http://cazuza.com.br/>. Além disso, há um filme que re(f)rata sua história, *O tempo não para* (2004), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=l-QdTXdNvww>.

não foi, para o pai, ter que livrá-lo de prisões e fichas na polícia, por porte e uso de drogas. João Araújo não queria o filho na vagabundagem e, em 1976, arrumou emprego para ele na gravadora Som Livre, onde já era presidente. Lá, Cazuzza trabalhou no departamento artístico, fazendo a primeira triagem de fitas de cantores novos, e na assessoria de imprensa. Depois foi divulgador de artistas na gravadora RGE, e, após sete meses de um curso de fotografia na Universidade de Berkeley, deu alguns passos como fotógrafo. Mas nada disso o satisfazia. Graças, contudo, a um outro curso - de teatro, dado pelo ator Perfeito Fortuna (grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone) - Cazuzza acharia o seu papel. Não seria representar, mas cantar. Melhor: seria cantar representando. Se re(a)presentando ao mundo da arte e à arte do mundo.

Era 1981 e Roberto Frejat (guitarrista), Dé (baixista), Maurício Barros (teclados) e Guto Goffi (baterista) precisavam de um vocalista para completar sua banda. Os ensaios aconteciam na casa de um deles no bairro de Rio Comprido, onde um dia apareceu Cazuzza, enviado pelo cantor Léo Jaime. Sua voz, era adequadamente berrada para os rocks de garagem que os quatro faziam e muito os agradou. Animado, o novo integrante resolveu então mostrar as letras que, na surdina, vinha fazendo havia tempos. Rapidamente o grupo, que se chamava Barão Vermelho e só tocava covers, começou a compor e aprontou um repertório próprio. Dos primeiros shows, em pequenos teatros da cidade, ao disco de estreia foi um pulo. No início de 1982 uma fita demo chegou aos ouvidos do produtor Ezequiel Neves, que, entusiasmado, a mostrou a Guto Graça Mello, diretor artístico da Som Livre. Juntos, eles convenceram João Araújo - de início, relutante, na condição de pai do cantor - a lançar a banda. Com uma produção baratíssima, *Barão Vermelho*, gravado em dois dias,



obteve boa recepção da parte de artistas. Entre estes, um dos maiores ídolos de Cazuza, Caetano Veloso, que incluiu "Todo o Amor Que Houver Nessa Vida" no repertório de seu show e criticou as rádios por não tocarem as músicas do grupo.

No repertório predominavam rocks básicos, dançantes e juvenis, mas havia também blues, um gênero com o qual Cazuza se identificava desde que descobrira Janis Joplin. Sobre essas músicas o rouco cantor desfilava letras falando escancaradamente de amor, prazer e dor. Ao sair o segundo disco, a reiteração dessas qualidades de estilo repercutiu na imprensa. Alguns críticos não tardaram a identificar ali a influência de mestres da dor-de-cotovelo, como Lupicínio Rodrigues, e da fossa, como Dolores Duran e Maysa - o outro lado da formação musical de Cazuza.

Bem melhor gravado, *Barão Vermelho 2* foi lançado em julho de 1983. O álbum ainda não seria um sucesso comercial (vendeu cerca de 15 mil cópias, quase o dobro do primeiro), mas manteve o alto nível do repertório anterior, e arregimentou um público maior para a banda com músicas como "Vem comigo", "Carne de pescoço", "Carente profissional" e "Pro Dia Nascer Feliz". Esta última consolidaria a dupla Frejat-Cazuza, tornando-se um grande sucesso no registro feito por Ney Matogrosso, a primeira estrela da MPB a gravá-los.

A escalada do grupo nas paradas, contudo, estava prestes a acontecer. Se com "Bete Balanço", filme de Lael Rodrigues, o rock brasileiro dos anos 80 chegou às telas de cinema, com a música-título, feita de encomenda para a trilha, o Barão Vermelho chegou ao grande público. Registrada num compacto do início de 1984, a canção estourou, virando um marco no trajeto da banda, que também contracenava no filme. A música acabou incluída no terceiro LP, lançado em setembro daquele ano, para ajudar a sua comercialização. O que talvez nem tivesse sido necessário, pois "Maior Abandonado", impulsionado pela faixa homônima, atingiu em dois meses a marca das 60 mil cópias vendidas, e em seis, das 100 mil.

No começo dos anos 1980, pintou esse cinema jovem. Tinha uma ligação muito forte com o surfe, que começava a se consolidar – não profissionalmente, mas como esporte na vida do jovem brasileiro. Essa era uma cultura que existia nos Estados Unidos, vista aqui na Sessão da Tarde. Foi meio que trazer um formato importado e tentar abraçá-lo. De repente, quando o rock pintou muito forte, percebeu-se que o rock podia ser tema, e não mais o surfe. Houve, então, uma sequência de filmes: *Bete Balanço*, *Rock Estrela*, *Trop Clipe*. (Frejat *apud* Picolli, 2008, p. 81).

Com achados como esses, presentes no novo álbum, Cazuzza foi ganhando fama de poeta do rock brasileiro. Com muita energia, ele foi superando suas limitações como cantor. Suas atitudes irreverentes e declarações espalhafatosas, fizeram com que aparecesse cada vez mais como artista e personalidade. “Cazuzza era uma figura docíssima. E sabia como seduzir as pessoas”. (Lobão *apud* Picolli, 2008, p.79). A princípio, tudo isso só contribuía para chamar a atenção para o grupo todo. Mas, com o sucesso, e, conseqüentemente, com a maior exigência de profissionalismo, as diferenças se ressaltaram. O temperamento inquieto de Cazuzza pouco se adequava a uma agenda cada vez mais sobrecarregada de ensaios e entrevistas. “Show relax para Cazuzza não existia, porque ele ficava muito nervoso. Era muito inseguro na hora de entrar no palco. Ele entrava e começava a gritar no microfone. Já acabava com a voz antes do show começar” (Frejat *apud* Picolli, 2008, p. 80). Os desentendimentos foram crescendo. Em janeiro de 1985, o Barão fez uma bem-sucedida participação no festival Rock 'n Rio, abrindo shows para grandes atrações do rock internacional. A continuidade do sucesso, porém, não conseguiu evitar a separação do grupo. Em julho, quando o material para o próximo disco já estava selecionado, a notícia chegou aos jornais: enquanto os outros seguiriam com a banda, sua estrela partiria para (brilhante) carreira solo.

A saída do Cazuzza do Barão é um processo que começou a partir do momento que começamos a fazer sucesso. Cazuzza era uma pessoa que se deixava seduzir pelo sucesso. E, por ser filho único, tinha dificuldade de dividir. A mistura disso e também a vontade de fazer coisas que não necessariamente tinham a ver com rock provocaram ansiedade nele e desejo de, alguma momento, ficar sozinho. Por várias vezes disse a ele que podia fazer um trabalho solo e podia ter o grupo, mas acho que isso acabou não se encaixando na cabeça de Cazuzza. Então, ele acabou saindo do Barão. Mas

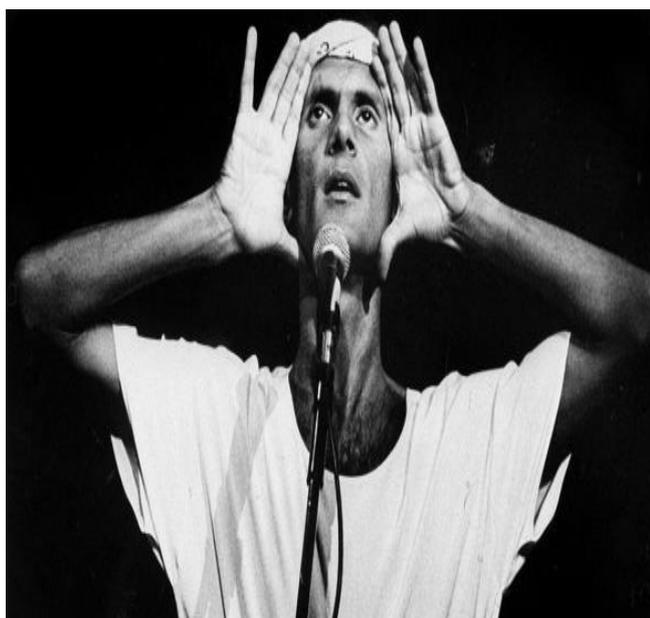
saiu quando não esperávamos. Ele nos pegou de calça curta. Com o tempo, é algo que você releva, porque é muito difícil mesmo saber a hora de sair. Foi lançado um DVD do Barão no Rock in Rio, um momento forte de nossa carreira – porque, diferentemente de outras bandas, estávamos nos topos das paradas, fazendo show pelo Brasil inteiro, quando participamos do Rock in Rio. Não haveria a possibilidade de existir um festival de rock no Brasil que não tivesse o Barão Vermelho. A saída do Cazuzza acabou sendo muito saída para a carreira dele e para a carreira do Barão. É lógico que seria maravilhoso se ele tivesse ficado, porque teríamos feito coisas lindas juntos – acabamos fazendo, ele lá e nós aqui. Particpei do trabalho solo dele como compositor, mas acho que, talvez tenha sido mais saudável para a vida dos dois a separação. (Frejat apud Picolli, 2008, p. 109)

Poucos dias depois, Cazuzza voltava a ser notícia. Tinha sido internado num hospital do Rio com 42 graus de febre. Diagnóstico: infecção bacteriana. O resultado do teste HIV, que ele exigiu fazer, dera negativo. Mas naquela época os exames ainda não eram muito precisos. Gravado com outros músicos, o álbum *Cazuzza* apresentou uma sonoridade mais limpa que a do Barão. Lançado em novembro de 1985, o disco inaugurou a fase individual do cantor e uma série de parcerias. Entre os co-autores das músicas figuraram dois antigos colaboradores: Frejat, que continuou parceiro e amigo de Cazuzza, e Ezequiel Neves, outro velho e grande amigo, co-produtor, desde os tempos do Barão, de todos os seus discos. Cazuzza assinou os maiores hits do novo álbum: em parceria com Ezequiel e Leoni, o rock "Exagerado", emblemático da sua persona romantico-poética, e a balada "Codinome Beija-Flor", com Ezequiel e Reinaldo Arias. Mais dois rocks ficaram notórios. "Medieval II" fixou nas rádios seu auto-irônico refrão ("Será que eu sou medieval?/ Baby, eu me acho um cara tão atual/ Na moda da nova Idade Média/ Na mídia da novidade média"). E "Só As Mães São Felizes", que teve sua execução pública proibida pela censura. Escandalosa ("Você nunca sonhou ser currada por animais? (...) Nem quis comer sua mãe?"), a letra homenageou artistas malditos, como o escritor beat Jack Kerouac, citado no verso-título. Importante referência literária de Cazuzza, ao lado de Clarice Lispector (cujo "A descoberta do mundo" tornou seu

livro de cabeceira), Kerouac também teve um poema transcrito na contracapa do disco seguinte.

Lançado em março de 1987, *Só se For a Dois* foi o primeiro álbum de Cazuzza fora da Som Livre, que resolvera dissolver o seu cast. Disputado por várias gravadoras, ele se transferiu para a Polygram, a conselho do pai. A essa altura, apesar da imagem de artista

"louco", sua postura profissional já era outra. O rompimento com o Barão, junto com a liberdade artística que almejava, trouxera também a exigência de mais seriedade. *Só se For a Dois* acrescentou novos sucessos à sua carreira, a começar pela canção-título, mas a música que estourou mesmo foi o pop-rock "O



nosso amor a gente inventa (estória romântica)". Em seguida ao lançamento, uma turnê nacional mostrou um show mais elaborado que os anteriores, em termos de cenário e iluminação. Cazuzza se aprimorava e decolava: seus espetáculos lotavam, suas músicas tocavam e a crítica elogiava seu trabalho. A essa época, contudo, ele já sabia que estava com Aids. Antes de estrear o show *Só se For a Dois*, tinha adoecido e feito um novo exame. A confirmação da presença do vírus iria transformar sua vida e sua carreira. Em outubro de 1987, após uma internação numa clínica do Rio, Cazuzza foi levado pelos pais para Boston, nos Estados Unidos. Lá, passou quase dois meses críticos, submetendo-se a um tratamento com AZT. Ao voltar, gravou "Ideologia" no início de 1988, um ano marcado pela estabilização de seu estado de saúde e pela sua definitiva consagração artística. O disco vendeu meio milhão de cópias. Na contracapa, mostrou um Cazuzza mais magro por causa da

doença, com um lenço disfarçando a perda de cabelo em função dos remédios. No seu conteúdo, um conjunto denso de canções expressou o processo de maturação do artista. "O meu prazer agora é risco de vida/ Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll", confessava ele, em "Ideologia". E: "Eu vi a cara da morte/ E ela estava viva", em "Boas Novas". Rico e diverso, o repertório trouxe ainda um blues, o "Blues da Piedade", uma canção "meio bossa nova e rock 'n' roll", "Faz Parte do Meu Show", grande sucesso, e o rock-sambão "Brasil", que faria um sucesso ainda maior com Gal Costa. Tema de abertura da novela "Vale tudo", da Rede Globo, "Brasil" fez um comentário social forte sobre o país, com versos como "meu cartão de crédito é uma navalha".

No disco, a temática social apareceu também em "Um Trem Para as Estrelas", feita com Gilberto Gil para o filme homônimo de Carlos Diegues. Ainda em 1988 Cazuza recebeu o Prêmio Sharp de Música como "melhor cantor pop-rock" e "melhor música pop-rock", com "Preciso Dizer Que Te Amo", composta com Dé e Bebel Gilberto, e lançada por Marina. E apresentou no segundo semestre seu espetáculo mais profissional e bem-sucedido, "Ideologia". Dirigido por Ney Matogrosso, Cazuza buscou valorizar o texto no show, pontuado pela palavra "vida". Substituiu a catarse das performances anteriores por uma postura mais contida no palco. Tal contenção, porém, não o impediu de exprimir sua verve agressiva e escandalosa num episódio que causou polêmica: cantando no Canecão, no Rio, cuspiu na bandeira nacional que lhe fora atirada por uma fã. O show viajou o Brasil de norte a sul, virou programa especial da Globo e disco. Lançado no início de 1989, "Cazuza ao vivo - o tempo não para" chegou ao índice de 560 mil cópias vendidas. Reunindo os maiores sucessos do artista, trouxe também duas músicas novas que estouraram: "Vida Louca Vida", de Lobão e Bernardo Vilhena, e "O Tempo Não Pára", de Cazuza e Arnaldo Brandão. Este título do trabalho - condensou, numa das letras mais expressivas de Cazuza, a sua condição individual, de quem lutava para se manter vivo, com a do povo brasileiro.

Foi pouco depois do lançamento do álbum que ele reconheceu publicamente que estava com Aids, sendo a primeira personalidade brasileira a fazê-lo. Era então notória -e notável - a sua afirmação de vida. À medida que seu estado piorava, ao contrário de se deixar esmorecer ante a perspectiva do inevitável, Cazuzza, ciente do pouco tempo que lhe restava, passou a trabalhar o mais que podia. Entrou num processo compulsivo de composição e gravou, de fevereiro a junho de 1989, numa cadeira de rodas, o álbum duplo "Burguesia", que seria seu derradeiro registro discográfico em vida. O trabalho seguiu um conceito dual - num dos discos, de embalagem azul, prevalecia o gênero rock; no outro, de capa amarela, MPB. Entre as suas últimas novidades, com a voz nitidamente enfraquecida, Cazuzza apresentou clássicos de outros autores (como Antonio Maria, Caetano Veloso e Rita Lee) e duas músicas feitas com novas parceiras, Rita Lee e Ângela Rô Rô. A canção-título, com uma letra extensa atacando os valores da classe burguesa, chegou a ser tocada nas rádios, mas o álbum não obteve sucesso comercial e foi recebido discretamente pela crítica.

Em outubro de 1989, depois de quatro meses seguindo um tratamento alternativo em São Paulo, Cazuzza viajou novamente para Boston, onde ficou internado até março do ano seguinte. Seu estado já era muito delicado e, àquela altura, não havia muito mais o que fazer. Foi assim que ele morreu, pouco depois - a 7 de julho de 1990¹³.

No dia em que Cazuzza morreu, eu estava na escola, e me lembro de que havia rolado uma “treta”: a diretora tinha proibido os alunos de ficarem se abraçando e se beijando no pátio da escola. Ela não queria que a gente ficasse muito amorosinha, não sei por que deu isso na cabeça da mulher, enfim. Fiquei revoltada e pensei: “Como assim não posso mais abraçar meus amigos?”. Lembro que tirei todo mundo da sala: “Vamos para o pátio agora, esse negócio de não poder se abraçar é ditadura”. Era criança, nem sabia o que eu estava falando, mas fiquei p* com aquela situação. Foi bem no dia em que Cazuzza morreu. Tinha uma televisãozinha em algum canto lá, e a notícia rolou bem naquela hora. Todo mundo sentou na frente da tevê. Cazuzza, o poeta, aquelas imagens... Lembro de ter chorado, de ter ficado emocionada. Gostava das letras dele, das coisas que escrevia. De certa forma, o considerava uma pessoa libertária também. (Pitty *apud* Picolli, 2008, p.113)

¹³ Anúncio da morte de Cazuzza no Jornal Nacional: http://www.youtube.com/watch?v=LAmDxs_l2kA.

O enterro aconteceu no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Sua sepultura está localizada próxima às de astros da música brasileira como Carmen Miranda, Ary Barroso, Francisco Alves e Clara Nunes.

Exagerado

Amor da minha vida/Daqui até a eternidade/Nossos destinos foram traçados/Na maternidade/Paixão cruel, desenfreada/Te trago mil rosas roubadas/Pra desculpar minhas mentiras/Minhas mancadas/Exagerado/Jogado aos teus pés/Eu sou mesmo exagerado/Adoro um amor inventado/Eu nunca mais vou respirar/Se você não me notar/Eu posso até morrer de fome/Se você não me amar/Por você eu largo tudo/Vou mendigar, roubar, matar/Até nas coisas mais banais/Pra mim é tudo ou nunca mais/Exagerado/Jogado aos teus pés/Eu sou mesmo exagerado/Adoro um amor inventado/Que por você eu largo tudo/Carreira, dinheiro, canudo/Até nas coisas mais banais/Pra mim é tudo ou nunca mais.

Viva os poetas! Poetas ainda vivos!

Renato Russo era mais sofrido. Cazuza ainda tinha umas tiradas cínicas, dava umas “facadas”. Mas Renato era uma coisa frágil, magrinha, deprê. Até hoje as pessoas reverenciam os dois. Foram poetas, eu acho. Mais do que tudo, foram poetas dos anos 1980. (Rita Lee apud Picolli, 2008, p.111)

Em 1985, surgia no cenário, com seu olhar 43, uma banda que viria arrebatrar as mulheres: RPM. A banda começou a escrever nova página na história do rock brasileiro, dado a superprodução que dava forma às performances: efeitos de raio laser, gelo seco e megaequipamento de som. As canções “Louras geladas” e “Olhar 43” estouraram nas Rádios. Em 1986, o disco Rádio Pirata ao Vivo vendeu



mais de dois milhões de cópias. “Por causa da banda, houve uma mudança de comportamento

em relação ao rock brasileiro: começaram a ser produzidos grandes shows em ginásios e em teatros, e as danceterias perderam força”. (Picolli, 2008, p. 92).

Olhar 43

Seu corpo é fruto proibido/É a chave de todo pecado/E da libido, e pra um garoto introvertido/Como eu, é a pura perdição/É um lago negro, o seu olhar/É água turva de beber, se envenenar/Nas suas curvas derrapar,/sair da estrada/E morrer no mar (no mar)/É perigoso o seu sorriso./É um sorriso assim jocoso, impreciso,/diria misterioso, indecifrável, riso de mulher/Não sei se é caça ou caçadora./Se é Diana ou Afrodite, ou se é Brigitte./Stephanie de Mônaco, aqui estou/inteiro ao seu dispor. (princesa)/Pobre de mim, que invento rimas assim/pra você, e um outro vem em cima/e você nem pra me escutar/Pois acabou, não vou rimar/coisa nenhuma/Agora vai como sair/Eu já não quero nem saber/Se vai caber ou vão me censurar (será)/E pra você eu deixo apenas/Meu olhar 43./Aquele assim meio de lado/Já saindo/Indo embora, louco por você (que pena)/Que desperdício! (tesão).

Além das canções mais sensuais, que levavam as mulheres à histeria e às lágrimas, fazendo de Paulo Ricardo mais que um misto de guitarrista e vocalista, um semideus, a banda também, aos moldes roqueiro de contracultura, teceram canções de teor mais político como “Revoluções por minuto” e “Rádio pirata”.

Rádio pirata

Abordar navios mercantes/Invadir, pilhar, tomar o que é nosso/Pirataria nas ondas do rádio/Havia alguma coisa errada com o rei/Preparar a nossa invasão/E fazer justiça com as próprias mãos/Dinamitar um paiol de bobagens/E navegar o mar da tranquilidade/Toquem o meu coração/Façam a revolução/Que está no ar, nas ondas do rádio/No submundo repousa o repúdio/E deve despertar/Disputar em cada frequência/Um espaço nosso nessa decadência/Canções de guerra, quem sabe canções do mar/Canções de amor ao que vai vingar/Toquem o meu coração/Façam a revolução/Que está no ar, nas ondas do rádio/No underground repousa o repúdio/E deve despertar

A canção se apresenta em tom metalinguístico, tendo em vista que enquanto canção de rock versa sobre a função das canções de rock e, portanto, do movimento/ação rock: a função de saquear valores (pervertê-los e subvertê-los), abordar navios (mercantes, ou seja, capitalistas), cheios de ouro e prata roubados do povo (brasileiro), vivente em miséria (Invadir,

pilhar, tomar o que é nosso). Pirataria possível apenas pela frequência das rádios (Pirataria nas ondas do rádio/ [...]E deve despertar /Disputar em cada frequência/Um espaço nosso nessa decadência), via canções que aí circulam (Canções de guerra, quem sabe canções do mar /Canções de amor ao que vai vingar)! Via rock'n roll, portanto!

Em outras palavras, as revoluções (por minuto) advém das rádios que fazem circular o conteúdo e a forma das canções de rock, gerando (nova) atmosfera (Façam a revolução/Que está no ar, nas ondas do rádio) revolucionária, suspendendo (saqueando) alguns valores e lançando novos (in-versos!)

Tais revoluções soam ultrajantes no que concernem a valores outrora vividos. Neste sentindo, imerso em tal atmosfera, e por falar em “canção de mar”, vem alguém aí pra invadir nossa praia. Trata-se de outra banda que (en)cantou novos valores: Ultraje a Rigor. A banda foi formada no final de 1980, inicialmente como uma banda de covers, principalmente Beatles, rock dos anos 60, punk e new wave. Depois de algumas formações provisórias, Roger, Leôspa, Sílvio e Edgard começaram a se apresentar em festas e barzinhos. Em 1982, ainda sem um nome fixo, decidiram por Ultraje a rigor, isso porque não eram tão fieis a seus covers. Era uma espécie de paródia, na verdade, tendo em vista que impregnavam suas próprias identidades na identidade do artista “copiado”.

Questões de estilo!

Ultraje a Rigor foi a mais ultrajante ao bem falar e à gramática tradicional e normativa, bem em concordância



à forma (e também ao conteúdo), já mencionada, do carnaval da praça pública vigente na

Idade Média, uma vez que deu voz a versos como “mim quer tocar”, sendo que é sabido que o pronome oblíquo tônico mim não conjuga verbo (querer/quer) e “a gente não sabemos”.

Inútil

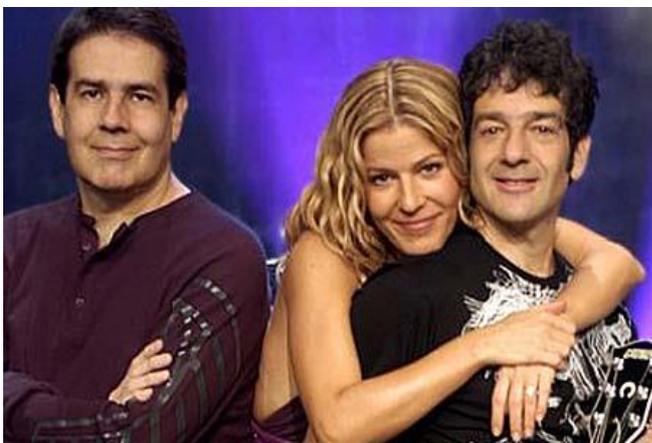
A gente não sabemos escolher presidente/A gente não sabemos tomar conta da gente/A gente não sabemos nem escovar os dente/Tem gringo pensando que nós é indigente/Inútil/A gente somos inútil/Inútil/A gente faz carro e não consegue guiar/A gente faz trilho e não consegue criar/A gente pede grana e não consegue pagar/A gente faz música e não consegue gravar/A gente escreve livro e não consegue publicar/A gente escreve peça e não consegue encenar/A gente joga bola e não consegue ganhar

A criatividade da banda, aliás, já reverbera no próprio nome, em que “ultraje” pode ser confundido, sonoramente, com “o traje”, ou seja, significando “roupagem, vestimenta”, e então, podendo conotar o sentido de que a banda se veste e se porta a rigor, isto é, segundo os padrões de (boas) vestimentas de sua época. O que é pervertido e subvertido, tendo em vista que a banda se apresenta com shorts (em vez de calça, por exemplo), lenços ao pescoço, ora camiseta, ora camisa $\frac{3}{4}$ (em vez de terno, por exemplo). O Rock, mais uma vez, como estilística de per-versão carnalizada! E, adentrando mais uma camada de sentido, podemos pensar a conotação de roupa (traje) como *forma*, afinal a forma veste, dá determinada cara ao *conteúdo*. Assim, as vestimentas, a *forma* que cobre o *conteúdo* da banda, soa tal como o conteúdo, perversa e nada de acordo aos padrões (do “chip” normativo).

Ultraje a Rigor era uma banda divertidíssima. Roger, desculpe, mas fui eu que dei esse nome à banda. Ela quebrou aquela coisa sisuda do rock paulistano, de protesto, mas não deixou de manter a contestação. Talvez um dos grandes hinos da abertura política no Brasil tenha sido Inútil. Foi uma das primeiras bandas paulistanas a ter uma agenda cheia de shows e ir ao programa do Chacrinha, a ser música-tema de novela. Foi uma das primeiras bandas a ganhar dinheiro de verdade. (Edgard Scandurra *apud* Piccoli, 2008, p.71).

“Nós vamos invadir sua praia”, o primeiro LP da banda, fora o primeiro LP de rock nacional a conseguir discos de ouro e platina. Das 11 canções, 9 foram amplamente executadas e o Ultraje quebrou recordes de público em diversas casas de shows no Brasil inteiro. No começo de '86, gravaram um EP chamado "Liberdade para Marylou", com uma versão remixada de "Nós vamos invadir sua praia", o "Hino Dos Cafajestes" e a música "Marylou" gravada em ritmo de carnaval e com as frases censuradas substituídas por frases de trombone. "Marylou" arreventou nos bailes de carnaval daquele ano e até hoje continua sendo tocada quase como um clássico de carnaval. Já em '87, gravaram seu segundo LP, "Sexo!!!". Durante a gravação deste disco, Carlinhos, que já pensava em mudar-se para Los Angeles para formar sua própria banda (o que acabou fazendo), saiu para dar lugar a Sérgio Serra na guitarra. O disco foi tão bem sucedido quanto o primeiro, quebrando um tabu da indústria fonográfica, que ditava que um primeiro disco que vendesse muito bem era sempre sucedido por um fracasso. Isso não aconteceu. O disco foi lançado com um show-surpresa histórico na Avenida Paulista, uma das principais avenidas de S. Paulo, provocando um congestionamento de vários quilômetros. Nova tournée por todo o Brasil, novas músicas estouradas nas rádios e nada de férias, desde '84.

“Os anos 1980 foram bons também para las mujeres: Kid Abelha, com Paulinha, linda, cantando



feito louca. Adoro a voz dela” (Rita Lee *apud* Picolli, 2008, p.65). A banda formada por Paula Toller (vocalista), George Israel (sax, violão e vocais) e Bruno Fortunato (guitarra) é considerada uma máquina de produzir hits – as

canções que estouram e tocam por todas as rádios! As canções, em sua maioria, versam sobre o amor e o fazer amor:

Pintura Íntima

Vem amor que a hora é essa/Vê se entende a minha pressa/Não me diz que eu tô errado/Eu tô seco, eu tô molhado/Deixa as contas/que no fim das contas/Ø que interessa pra nós/É /fazer amor de madrugada/Amor com jeito de virada/fazer amor de madrugada/Amor com jeito de virada/Larga logo desse espelho/Não reparou que eu tô até vermelho/Tá ficando tarde no meu edredon/Logo o sono bate/Deixa as contas/que no fim das contas/Ø que interessa pra nós/É /fazer amor de madrugada/Amor com jeito de virada.



Em 1982, ao som de “Distração”, o Kid estreou na lendária rádio Fluminense FM, e dois anos depois lançava o seu primeiro disco, *Seu Espião*, que trazia, entre outros, os clássicos “Pintura Íntima”, “Fixação” e “Como Eu Quero”. Com esse LP, o conjunto ganhou o primeiro disco de

ouro de sua geração. Em 85, a banda se apresentou no primeiro Rock in Rio, experiência que eles mesmos definem como seu "vestibular para o show-business". De lá para cá, uma enxurrada de sucessos como “Alice”, “Nada Por Mim”, “Grand' Hotel” e “Eu Tive um Sonho”, garantiram ao trio carioca uma sólida carreira de turnês nacionais e participações em festivais de grande porte. As canções de Paulinha e seu grupo fixaram-se na memória daquela geração, e na nossa!

Fixação

Seu rosto na tevê parece um milagre/Uma perfeição nos mínimos detalhes/Eu mudo o canal, eu viro a página
Mas você me persegue por todos os lugares/Eu vejo seu poster na folha central/Beijo sua boca te falo bobagens
fixação, seus olhos no retrato/Fixação, minha assombração/Fixação, fantasmas no meu quarto/Fixação, I want to be alone./Preciso de uma chance de tocar em você/Captar a vibração que sinto em sua imagem/Fecho os olhos pra te ver você nem percebe/Penso em provas de amor ensaio um show passiona
Eu vejo seu poster na folha central/Beijo sua boca te falo bobagens/Fixação, seus olhos

no retrato/Fixação, minha assombração/Fixação, fantasmas no meu quarto/Fixação, I want to be alone.

Mesmo com essa fertilidade toda, o fim da década dos anos 1980 não fora fácil para nenhum artista, mesmo para os bem-sucedidos. As gravadoras não investiam em novos nomes e as bandas que surgiam tinha de provar que podiam sobreviver à virada da década. Entre elas, Paralamas do Sucesso, que desde o disco *Bora Bora*, de 1988, começava a investir mais

nas influências de ritmos latinos. Um ano depois, a banda lançou *Big Bang*, que deu às rádios dois hits: “Perplexo” e “Lanterna dos



afogados”. Os caras são o exemplo da banda turma, em que o sucesso não ruiu a amizade. As letras são todas encantadas e perpassadas de passionalidades. A banda sempre exibiu ritmo próprio e canções próprias, misturando elementos latinos, por exemplo, à poética rock’n’roll! Sempre souberam inventar e se inventar. Mesmo depois da perda de Lucy, paralisia das pernas e parte da memória as canções de Herbert ainda nos arrebatam! Aliás, deve ser a forma dele mesmo se arrebatam para, mais uma vez, via arte superar a vida.

A performance, além das letras, é o grande pilar que mantém a banda, sendo tal mecanismo o responsável pela superação da banda no que concerne a crise fonográfica do fim da década. Quando o Brasil começava a abrir espaço para novos grupos, de uma nova geração, lançaram um disco ao vivo (*Vamo Batê Lata*) que reafirmava a força de toda uma obra. Quase um milhão de discos vendidos depois, eles estavam de volta para capitanearem a nau

renovada do rock nacional. E o fizeram com propriedade. Inseriram no repertório dos shows as canções de Raimundos e Chico Science & Nação Zumbi, tocaram com o Skank, chamaram o Pato Fu para abrir shows e ajudaram a consolidar os novos ares da música pop brasileira.

Epitáfio

Devia ter amado mais/Ter chorado mais/Ter visto o sol nascer/Devia ter arriscado mais e até errado mais/Ter feito o que eu queria fazer/Queria ter aceitado as pessoas como elas são/Cada um sabe a alegria e a dor que traz no coração/O acaso vai me proteger/Enquanto eu andar distraído/O acaso vai me proteger/Enquanto eu andar.../Devia ter complicado menos, trabalhado menos
Ter visto o sol se pôr/Devia ter me importado menos com problemas pequenos
Ter morrido de amor/Queria ter aceitado a vida como ela é/A cada um cabe alegrias e a tristeza que vier/O acaso vai me proteger/Enquanto eu andar distraído
O acaso vai me proteger/Enquanto eu andar.../Devia ter complicado menos, trabalhado menos/Ter visto o sol se pôr. (Titãs).

“A moçada dos Titãs era boa! Tocava bem, cantava bem, compunha bem. As músicas eram excelentes.” (Rita Lee *apud* Picolli, 2008, p.70). Os Titãs do Iê-Iê¹⁴, percorreram o circuito underground paulista, se apresentando em lugares tão ecléticos quanto o som que mostravam no palco. Não demorou muito para que a performance do noneto (sim, o grupo era composto por nove pessoas, e cinco deles cantavam) despertasse a atenção de uma gravadora. Mas antes da assinatura do contrato com a WEA, ocorreram duas mudanças: Ciro Pessoa se desligou da banda e o Iê-Iê (que sempre era confundido com Iê-Iê-Iê da Jovem Guarda que já mencionamos) foi descartado do nome do grupo.

O primeiro álbum, *Titãs*, foi lançado em agosto de 1984 e trazia "Sonífera Ilha", um verdadeiro fenômeno



¹⁴ Informações reunidas do site oficial do grupo: http://www.titas.net/cabeca_dinossauro_ao_vivo/.

radiofônico. Uma das canções mais executadas naquele ano, a faixa levou os Titãs a fazerem sucesso em outros estados do Brasil, além de ter ajudado a banda a realizar um sonho antigo: aparecer na TV, em programas consagrados apresentados por Chacrinha, Bolinha e Raul Gil.

O grupo começou 1985 com um novo baterista: Charles Gavin assumiu as baquetas no lugar de André Jung. Com a nova formação, os Titãs entraram em estúdio para gravar seu segundo LP. *Televisão*, produzido por Lulu Santos, chegou às lojas em junho daquele ano e emplacou os hits "Insensível" e "Televisão". Como aconteceu no primeiro disco, as vendas foram modestas, mas isso não seria a pior lembrança que a banda guardaria deste período. No dia 13 de novembro, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes foram presos com heroína. Arnaldo passou 26 dias na prisão e ambos foram condenados. O cantor por tráfico (por ter passado heroína para o guitarrista), e Bellotto, por porte de droga. Sem antecedentes criminais e trabalho declarado, cumpriram a pena em liberdade. Os Titãs deram a volta por cima no disco seguinte.

Cabeça Dinossauro, lançado em junho de 1986, foi um soco no estômago da hipocrisia com suas letras contundentes. O álbum, que marcava a estreia da parceria com o produtor Liminha, pela primeira vez traduzia no vinil a “pegada” que a banda tinha ao vivo. Os Titãs puderam sentir a força do LP já no show de estreia no Projeto SP, quando o público cantou todas as músicas, numa época em que as rádios ainda se recusavam a tocar o repertório ousado do disco. O álbum já tinha garantido o primeiro disco de ouro dos Titãs, quando as emissoras se renderam. Além de "Aa Uu", "O Quê", "Homem Primata", "Família" e "Polícia", algumas rádios se davam ao luxo de pagar multa para tocar "Bichos Escrotos", que tinha a radiodifusão proibida pela censura. *Cabeça Dinossauro* bateu a marca das 300 mil cópias vendidas e caiu nas graças da crítica. O disco ficou no topo das principais listas dos melhores daquele ano e até hoje é apontado com um dos mais importantes da história do rock brasileiro.

Em novembro de 1987, *Jesus Não Tem Dentes no País dos Bangueles* saía do forno superando todas as expectativas. De um lado do disco, a continuação do rock pesado do *Cabeça*, em músicas como "Lugar Nenhum", "Desordem" e "Nome Aos Bois". Do outro, mais inovação: o sampler, uma novidade naqueles tempos, dava um tom eletrônico a "Todo Mundo Quer Amor", "Comida" e "Corações e Mentas". A banda ousou novamente ao decidir fazer o show de lançamento do novo álbum em pleno Hollywood Rock de 1988. Valeu a pena correr o risco. A apresentação dos Titãs foi eleita pela crítica especializada a melhor de todo o festival, superando Simple Minds, UB40, The Pretenders, Simply Red e outros medalhões estrangeiros.

Com o Brasil aos seus pés, o grupo partiu para a estreia internacional. Os Titãs foram os primeiros artistas do país a se apresentarem na Noite de Rock do badalado Festival de Jazz de Montreux. Do show, no dia 8 de julho de 1988, eles trouxeram o LP 'Go Back', o primeiro ao vivo da carreira da banda.

Em outubro de 1989, os Titãs lançaram seu disco mais sofisticado até então. *Ô Blesq Blom*, se rebelando contra a crise para as bandas de rock do final da década de 1980. O disco trazia e seu bojo a simplicidade dos repentistas Mauro e Quitéria, descobertos pelo grupo na Praia da Boa Viagem, à modernidade das parafernalias eletrônicas de estúdio. Inclusive, foi da dupla (nordestina) que os Titãs tiraram o nome do LP que transformou em hits "Flores", "Miséria" e "O Pulso". Com o clipe de "Flores", a banda ganhou ainda um prêmio inédito no país: o MTV Video Music Awards, quando a emissora ainda não tinha sua filial brasileira.

Depois de um disco tão elaborado, os Titãs começaram a sentir falta do bom e velho rock'n'roll. E o disco *Tudo Ao Mesmo Tempo Agora*, que chegou às lojas em setembro de 1991, serviu para matar essa saudade. A banda levou ao extremo a volta ao estilo roqueiro: alugou uma casa para as gravações e decidiu se auto-produzir, interrompendo a parceria com

Liminha. Com músicas com letras polêmicas – algumas escatológicas – e guitarras distorcidas, o disco mudou a cara dos Titãs. "Será Que É Isso Que Eu Necessito?" garantiu para a banda mais um Video Music Awards da MTV, que tinha chegado ao Brasil em outubro de 1990.

Há pouco, falávamos da tendência que todo roqueiro tem em ser louco e, por falar nisso:

Dom quixote

Muito prazer, meu nome é otário/Vindo de outros tempos mas sempre no horário/peixe fora d'água, borboletas no aquário/Muito prazer, meu nome é otário/na ponta dos cascos e fora do páreo/puro sangue, puxando carroça/Um prazer cada vez mais raro/aerodinâmica num tanque de guerra./ vaidades que a terra um dia há de comer./Ás de espadas fora do baralho/grandes negócios, pequeno empresário/Muito prazer me chamam de otário/Por amor às causas perdidas.../Tudo bem...até pode ser/que os dragões sejam moinhos de vento/Tudo bem...seja o que for.../Seja por amor às causas perdidas/Por amor às causas perdidas/Tudo bem...até pode ser/Que os dragões sejam moinhos de vento/Muito prazer... Ao seu dispor/Se for por amor às causas perdidas.../Por amor às causas perdidas

A canção, que marca intertextos e interdiscursos, palpável no título homônimo, com a obra célebre do espanhol Cervantes, Dom Quixote (1617), é da banda Engenheiros do Hawaií. A canção retoma o louco Dom Quixote, vivente na transição dos absolutos valores da idade média (presente em seus romances de cavalaria) para a relatividade da moderna idade. Aliás, sua loucura advém de tal transição. Tal transição é a mesma que passa o mundo pós segunda guerra (1939-1945), em que a emergência em restaurar as sociedades transforma um capitalismo já muito desumano em um capitalismo mais que selvagem. É nessa transição que se quebra toda e qualquer fronteira espaço-temporal entre os países, consequência das grandes inovações tecnológicas no que concerne à comunicação e ao transporte (aerodinâmica num tanque de guerra/ grandes negócios, pequeno empresário), por exemplo. O mundo transforma-se em aldeia. A transição é ainda mais flagrante, caso pensarmos que a década de 80, mais especificamente

1985, marca a (suposta) transição de um país de regime ditatorial para um país democrático, em que seu povo toma as rédeas dos caminhos da nação. De tal forma, são muitas as transições: muitos valores deixados, novos valores abarcados; o que gera um sujeito, palpável na canção, em crise, com um pé no velho (Vindo de outros tempos) e o outro novo (mas sempre no horário), sendo que o tempo, como se verá em nossas futuras análises, é um dos valores capitais do capitalismo: o tempo deve ser todo da e para a produção. Assim, louco é o sujeito que questiona, que não se adéqua, que, por vezes, não entende os novos (velhos) valores e os velhos (novos) valores. Todo roqueiro é louco, porque não se enquadra facilmente aos padrões, aos valores que nem são valores, porque questiona, porque de tudo quer saber o porquê!

Enfim, como anunciado, a década dos anos 1980 no que tange à produção de canção de rock'n'roll e ao próprio movimento rock'n'roll é a década mais profícua no cenário do rock nacional e, sendo assim, muito nos foge, revelando-se, como alertado, de maneira incompleta e fragmentada. Haja fôlego!

O rock dos anos 1980 é incrível. Outro dia estava tocando uma música – uma música daquela fase pop rock – e eu sabia a letra inteira, do começo ao fim. É algo que está na minha memória, porque escutava bastante rádio naquela época, já que não tinha muita grana para comprar disco. (Pitty apud Picolli, 2008, p. 64)

Os anos 90 começa com as grandes bandas em crise, com exceção a Legião Urbana e Engenheiros do hawaí, porém a primeira banda de rock a estourar em tempos de ‘vacas magras’ fora Sepultura.

Sepultura é um caso isolado. Eles conseguiram um feito único: fazer sucesso lá fora cantando em inglês. Não conheço nenhuma outra banda brasileira que tenha conseguido isso. Quando bandas brasileiras vão para fora, ganham o rótulo de world music. Precisa ter um pandeiro, um negocinho para dizer que é brasileiro. E o Sepultura, não. (Pitty apud Picolli, 2008, p.130).

Lobão (*apud idem*), ‘boca do inferno’ da modernidade, diz mais: “Sepultura é o Ayrton Senna da música popular. Sepultura foi muito mais longe que João Gilberto, mais que qualquer um. Sempre falo assim: Sepultura? Isso é Brasil, não é a Carmem Miranda. Sepultura é o verdadeiro absoluto”

Sepultura, então, bem aos moldes roqueiros, veio sepultar velhos ditames: cantar inglês com jeito brasileiro e estourar em época de ‘vacas magras’. A banda se revela assim bem próxima da antropofagia, quase carnavalizante, já vivida outrora na década de 1920 e na década de 1960, porque mesmo em inglês (o outro; estrangeiro) cantou brasileiromente. Diz a rainha (mutante) da antropofagia: “Sepultura ficou meta brasileiro, porque foi lá, voltou, mudou e continua dando porrada” (Rita Lee *apud idem*).

Para sobreviver em tal década era preciso ser alternativo, daí a apimentada latino-americana, já mencionada, dos Paralalamas do Sucesso, por exemplo. Em 1993, os Titãs tiveram a ideia de criar um selo, dentro da gravadora WEA, destinado a gravar discos de bandas novas, como a banda Raimundos, de Brasília, que misturava punk rock, como os norte-americanos Ramones, com o baião de duplo sentido, a exemplo do que fazia o cantor de forró Genival Lacerda.

Em sentido contrário, surge ao cenário roqueiro mais uma (grande) figura feminina:



Cássia Eller. No palco, Cássia soava quase que como Elis Regina: Visceral, técnica, poderosa! Uma mistura de pop, rock e MPB! Um tudo junto e misturado. Cássia nos deixou em 2001, aos 39 anos, vítima de um infarto do miocárdio.

Outros da mesma década que tão cedo nos deixaram, foram os Mamonas Assassinas. Em novembro de 1995, os garotos do ABC paulista lançaram seu primeiro (e único) disco. Em Dezembro do mesmo ano, já haviam vendido cerca de 1,5 milhões de cópias. Dinho,

Samuel e Sérgio Reoli, Júlio Rasec e Bento Hinoto, fazem, via canção e performance, o auge da paródia carnavalesca: eram escrachados, hilários, irreverentes, bem longe de bem se portar e comportar. Bem longe! Na memória de toda aquela geração estão marcadas canções como:

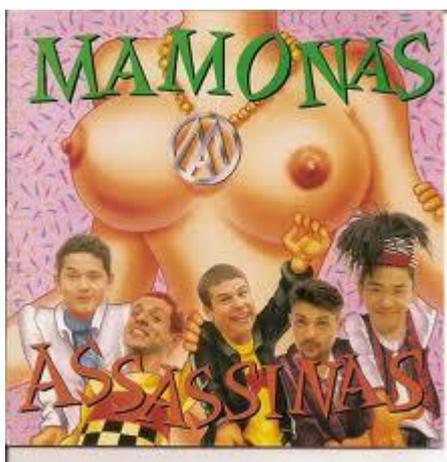
Pelados em Santos

Mina,/Seus cabelo é "da hora",/Seu corpo é um violão,/Meu docinho de coco,/Tá me deixando louco./Minha Brasília amarela/Tá de portas abertas,/Pra mode a gente se amar,/Pelados em Santos./Pois você minha "Pitxula",/Me deixa legalzão,/Não me sinto sozinho,/Você é meu chuchuzinho!/Music is very good! (Oxente ai, ai, ai!)/Mas comigo ela não quer se casar,/Na Brasília amarela com roda gaúcha,/Ela não quer entrar./Feijão com jabá./A desgraçada não quer compartilhar./Mas ela é linda,/Muito mais do que linda, Very, very beautiful!/Você me deixa doidão!!!/Meu docinho de coco!/Music is very porreta! (Oxente Paraguai!)/Pro Paraguai ela não quis viajar./Comprei um Reebok e uma calça Fiorucci./Ela não quer usar. Eu não sei o que faço/Pra essa mulher eu conquistar./Por que ela é linda,/Muito mais do que linda,/Very, very beautiful!/Você me deixa doidão!!!/Meu chuchuzinho!/Eu te I love youuuuu!/(perai que tem mais um pouquinho de "u")/uuuuuuuuuuuu...

Robocopy Gay

Um tanto quanto másculo/Ai com M maiúsculo/Vejam só os meus músculos/Que com amor cultivei/Minha pistola é de plástico/em formato cilíndrico/sempre me chamam de cínico/mas o porquê eu não sei/O meu bumbum era flácido/mas esse assunto é tão místico/devido a um ato cirúrgico/hoje eu me transformei/O meu andar é erótico/com movimentos atômicos/sou um amante robótico/com direito a replay/Um ser humano fantástico/com poderes titânicos foi um moreno simpático/por quem me apaixonei/e hoje estou tão eufórico/com mil pedaços biônicos/ontem eu era católico/Ai, hoje eu sou um GAY!!!!/Abra sua mente/Gay também é gente/baiano fala oxente/e come vatapá/Você pode ser gótico/ser punk ou skinhead/tem gay que é Mohamed/tentando camuflar(Allah meu bom Allah)/Faça bem a barba/arranque seu bigode/gaúcho também pode não tem que disfarçar/Faça uma plástica/aí entre na ginástica/boneca cibernética um robocop gay.../Um RoboCop Gay, um robocop gay, ah eu sei, eu sei, um Robocop Gay.../Ai como dói!

O rock, mais uma vez, soando como a única voz a intimar para pensar (Abra sua mente)! Repensar, caso necessário. O rock a esbrachar velhos valores (ontem eu era católico) para a ascensão de novos (Ai, hoje eu sou um GAY!!!!!!). Tudo isso via paródia, pois a partir do Robocopy, mais que vivo no imaginário, na memória discursiva daquela era, o símbolo de toda



masculinidade – força e poder -, eles concebem um novo Robocopy, um Robocopy Gay. Nova Versão. Perversão. Subversão. Per-versão e sub-versão. Carnavalização. “Era uma loucura, eles eram muito engraçados. Dinho era um palhaço. Lindo, ele, lindo. E nem aí para beleza, ele queria fazer palhaçada. Era uma coisa tropicalista, meio Tom Zé de ser. Aquela coisa louca, desvairada. Adorava todos eles,

morria de rir com eles” (Rita Lee *apud* Picolli, 2008, p.167).

Decolamos ao novo milênio! Chegamos no ano de 2003! Ano em que o rock ganha mais uma (imensa) figura feminina. Mais que figura, musa! Para alguns, a segunda mulher de grande impacto no mundo dos marmanjos do rock’n’roll (a primeira: Rita Lee). “Passamos a ter outra faceta: mulher no rock. Estava faltando. A última grande mulher no rock havia sido Rita Lee” (Ricardo Cruz *apud* Picolli, 2008, p199). Falamos, é claro, de Pitty, o nome artístico (de autora-criadora) da autora-pessoa Priscila Novaes Leone, baiana, nascida em 7 de Outubro de 1977.

Na adolescência em Salvador, a espevitada cantora integrou a banda de hardcore Inkoma, que lançou fita demo, participou de coletâneas e lançou no ano de 2000 o CD Influir. 'E o que impressionava não era o fato de eu ser menina, mas o nosso som, que era muito tosco. É claro, porém, que rolavam algumas piadinhas', diz Pitty¹⁵. A cantora estava inserida numa cena roqueira que deixava de lado a grande marca musical da Bahia: o axé.

¹⁵ Em seu site oficial : http://www.pitty.com.br/trupe_delirante/

Junto dela soavam bandas como Lisergia, Dois Sapos e Meio, The Dead Billies e Brincando de Deus.

Desfeita a banda, Pitty alçava novos voos: aprendeu a tocar violão, foi estudar música na escola da Universidade Federal da Bahia (onde Tom Zé, em outros tempos, teve suas lições de música atonal com o maestro Hans-Joachim Koellreutter) e começou a compor. As letras vieram dos diários que mantinha desde a infância, perpassados pelos ecos de toda geração rockeira da década de 1980. Passando a palavra à supracitada:

Era recepcionista de um estúdio de gravação e o irmão de uma menina que trabalhava lá tinha uma banda de hardcore. Ela contou que o irmão estava procurando um vocalista para a banda. Fui conhecer os caras e percebi que gostávamos de coisas parecidas. Entrei para a banda. Na época, já escrevia – sempre curti escrever, sempre gostei de me expressar dessa forma. Mostrei para eles e disse: “vamos tentar fazer umas músicas”. A galera se animou. Um belo dia, o Inkoma acabou. Eu também já estava cheia, queria fazer outro som, que incorporasse mais coisas. E fui para a faculdade de música. Nesse meio-tempo, escrevi, comecei a compor no violão. Foi numa dessas que o Rafa quis saber o que eu estava fazendo da vida. Conhecia o Rafa desde a época do Inkoma –o selo Tamborete Entertainment é dele. Rafa pediu para eu mandar as minhas músicas, e só depois disse que estava trabalhando na gravadora do pai, a Deckdisc. Ouviu aquela fita tosca que eu mandei e falou que estava a fim de gravar. Achei legal. (Pitty *apud* Picolli, 2008, p. 198)

Para gravar Admirável Chip Novo no Rio, nos estúdios Tambor, sob o comando de Rafael, Pitty carregou dois dos melhores músicos de rock de Salvador: o guitarrista Peu (do Dois Sapos e Meio) e o baterista Duda (do Lisergia), que tiveram até um grupo juntos, o Diga Aí Chefe. Com punch e categoria instrumental, eles ajudaram a cantora a moldar aquilo que define como 'um apanhado sonoro' de tudo que ouviu na vida.

Quando decidimos gravar, eu não tinha banda. Precisava arrumar uma galera. Comecei a fazer testes com várias pessoas, e minha prioridade era ter gente que se identificasse com o que eu gostava. O primeiro que colou na parada foi Duda, o baterista, que sempre me apoiou desde a época em que tinha um estúdio em Salvador, onde gravamos as primeiras demos. Até então, a banda não ia se chamar Pitty, ia ser Projeto Androide. Tínhamos uns nomes malucos na época. Depois, quando fomos para o Rio, ainda não estava decidido quem ia ser o baixista e o guitarrista, pintou o Joe, que já era

meu brother de muitos anos. O Peu, que já havia tido uma banda com o Duda, era um superguitarrista e ótimo compositor, arranjador. Não sabíamos se essa galera ia ficar, mas decidimos gravar um disco e ver depois o que ia acontecer. Foi por isso que ficou Pitty, e não o nome de uma banda. (Pitty *apud* Picolli, 2008, p. 199)

Daí, o disco que orienta (dá sentido à) nossa pesquisa (banquete)! A escolha pelo *corpus*, que agora, depois do movimentar-se(r) da pesquisa-sujeito, fica mais claro, ocorre porque “Pitty tem aquele discurso da garotada, fala o que a geração dela pensa, mas está à frente, porque o artista sempre está um pouquinho à frente. Nesse sentido, ela é uma grande representante da nossa geração” (Frejat *apud* Picolli, 2008, p. 200).

A musa em seu primeiro álbum aparece como ídolo teen, mas sua linguagem – tatuagens, piercings, canções -, são de uma mulher. Mulher forte, coerente e à frente, que grita ao mundo por um novo mundo, admirável mundo novo de outros valores. “Pitty é linda e tem uma voz poderosíssima! Convidei Pitty para cantar *Esse tal de roque enrow*. Ela entrou e cantou, parecia que tinha noventa anos de experiência. Ela tem aquela coisa de band leader, além de ser compositora”. (Rita Lee *apud* Picolli, 2008, p.200).¹⁶



Na performance, tal mãe tal filha, afinal Rita menciona Pitty como filha, ambas se (re)a-presentam de cabelos ruivo: Rita, diferente de Pitty, com madeixas curtas. “Ovelhas negras” tingidas. As musas encenam no palco a canção que versa de uma mãe desesperada pelo fato da filha se encontrar embriagada e entorpecida de “um tal de roque enrow”. Rita, como mãe, de bobs nos cabelos, ambas de negro e Pitty, como de hábito, de vestido.

¹⁶ Apresentação de Pitty no programa Som Brasil, em homenagem à Rita Lee: <http://www.youtube.com/watch?v=SffAJnINzEU>. Performance de Rita Lee ao lado de Pitty: <http://www.youtube.com/watch?v=KVPJQgk2BF4>.



Acho bem bacana ela cantar rock de vestido. Os clipes são ótimos, a música é muito bem realizada, os sons são muito bons, é muito profissional – e sempre em português. A Pitty é muito interessante, ainda que o rock que ela faça não seja o que eu consumo. (Lulu Santos *apud* Picolli, 2008, p.200).

O *Admirável Chip Novo* (2003), o qual muito se ouvirá (literalmente, pelo sujeito pesquisador) neste escrito, contém 11 faixas, que seguem a ordem: 1- “Teto de vidro”; 2- “Admirável Chip Novo”; 3- “Máscara”; 4- “Equalize”; 5- “O Lobo”; 6- “Emboscada”; 7- “Do mesmo lado”; 8- “Temporal”; 9- “Só de passagem”; 10- “I wanna be”; 11- “Semana que vem”. “Teto de Vidro” apresenta pulsação metal, de indignação punk e de uma feminilidade, marca estilística de Pitty, que muito nos encanta. Sem refresco, entra em seguida a também pesada faixa-título que Pitty não esconde, é mesmo inspirada pelo livro *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, um dos escritores favoritos dessa rata de sebo fissurada por ficção científica. Já o filósofo inglês Thomas Hobbes é a referência de outra pedrada do disco, “O Lobo”. E um conto de Edgar Allan Poe, sobre a possibilidade de se fazer parar o tempo, deu a partida para a épica “Temporal”, faixa que acabou ganhando uma roupagem a altura das suas intenções: violoncelo de Jacques Morelembaum, violão de Moska e violino de Ricardo Amado, num arranjo cheio de arabescos de Jota Moraes, que não deixa nada a dever a um “Disarm” dos Smashing Pumpkins ou mesmo um “Kashmir” do Led Zeppelin. O álbum é, em efeito, um deleite. Banquete de Rock’n’roll!

Dois anos mais tarde, a poetisa Pitty lança *Anacrônico*, com 13 faixas: 1- “A saideira”; 2- “Anacrônico”; 3- “De você”; 4- “Memórias”; 5- “Deja vu”; 6- “Aahhh...!”; 7- “Ignoring U”; 8- “Brinquedo torto”; 9- “Na sua estante”; 10- “No escuro”; 11- “Quem vai queimar”; 12- “Guerreiros são guerreiros”; 13- “Querer depois”

Em 2007, talvez por questões mais mercadológicas, Pitty lança novo álbum {Des}concerto ao Vivo, em que se reúne canções de seus dois últimos álbuns, à exceção de “Malditos Cromossomos”, “Pulsos” e “Seu mestre mandou”. Mais dois anos e, Pitty lança Chiaroscuro, com 11 faixas: 1- “8 ou 80”; 2- “Me adora”; 3- “Medo”; 4- “Água contida”; 5- “Só agora”; 6- “Fracasso”; 7- “Desconstruindo Amélia”; 8 – “Rato na roda”; 9- “Trapézio”; 10- “A sombra”; 11- “Todos estão mudos”

Mais uma vez, Pitty revivendo o Circo voador, cenário profícuo do rock da profícua década de 1980, lança *A trupe delirante no Circo Voador*, numa estratégia comercial e de reciclagem, tendo em vista que traz à cena, ao vivo, canções de seus últimos álbuns, exceto “Comum de Dois”, “Para onde ir”, “Se você pensa” e “Senhor das Moscas”

Diante de sua poética rock’n’roll, Pitty vendeu mais de 15 milhões de cópias, sendo uma das bandas que mais vendeu nos anos de 2000. Pitty levou vários prêmios no MTV Video Music Brasil, da MTV Brasil. Entre eles, duas vezes Artista do Ano, ganhou o prêmio de Clipe do Ano, Show do Ano, três vezes seguidas como Vocalista da Banda dos Sonhos e muitos outros. Pitty ganhou aproximadamente 51 prêmios ao longo dos seus primeiros sete anos de carreira, um recorde. Em 2011, Pitty inaugurou o *Orkut ao vivo* (promovido pela rede social Orkut), falando sobre o lançamento do seu novo DVD. Após a entrevista, transmitiu 10 músicas do *DVD A Trupe Delirante No Circo Voador* via YouTube. Em 2011, a cantora foi a única brasileira convidada para homenagear o álbum *Nevermind*, do Nirvana. A Reimagine Music lançou em outubro de 2011 o CD *Come As You Are: A 20th Anniversary Tribute To Nirvana's Nevermind*, com faixas da banda regravadas por diversos artistas do cenário musical. Também em 2011, Pitty apareceu no chart Social 50 da revista americana Billboard na 14ª posição, sendo esta a maior estreia de um artista brasileiro, na frente de nomes como 50 Cent, entre outros. Já no Uncharted, da mesma revista, Pitty chegou à 3ª posição e, com isso, superou o cantor Luan Santana e se tornou a brasileira mais influente na Web. Em 2013, Pitty

foi convidada e participou em um single novo do rapper Brasileiro Emicida ,gerando críticas e polêmicas a cantora comprovou que é uma artista aberta que não segue o parâmetro de cantar só rock.

Ao pensarmos Pitty como poeta e profeta, porque como nos disse Frejat, o artista sempre está à frente de seu tempo, e assim, pensar Pitty como voz social, bem aos moldes bakhtinianos, em que a voz do autor, expressa no estilo do gênero, trata-se de uma voz social, e então, de um estilo individual que se dá socialmente, notamos que o público de rock de Pitty é o jovem, ou seja, Pitty se faz enquanto voz da juventude. Aliás, o público, generalizado, de rock'n'roll, trata-se do público jovem. Isso ocorre pelo fato, como buscamos destacar ao longo de nossa fragmentária história, do rock revelar-se como contracultura, no sentido de que combate alguns valores, para a inauguração de outros, bem semelhante à juventude que tudo questiona. O rock, assim, tal como seus poetas-profetas, está sempre à frente dos valores cristalizados da sociedade, questionando-os e os repensando, a fim de trazer o marginal ao centro: a homossexualidade, a bebida, o sexo. Afinal, o que é o marginal!?

A busca por identidade e os questionamentos exacerbados do Rock revelam claramente as tendências da juventude, questionadora em essência, já que sempre em choque com a geração que a gerou, porque afinal, cada espaço e tempo, como nos disse Bakhtin em sua teoria do Cronotopo, traz consigo uma nova concepção de homem. Daí os choques entre as diferentes temporalidades re(a)presentantes de diferentes homens. Homens que, portanto, ocupam lugares e tempos distintos e, por isso, digladiam seus valores. Além disso, o rock esteve ligado a dois movimentos de contracultura, que o firmou, em vias de mão dupla, como tal: o movimento hippie e o movimento punk.

Segundo Tupã Gomes Corrêa (1989, p.28), podemos traçar sete hipóteses que justificam o fato do rock ter se tornado o gênero dominante na música popular jovem:

- 1- pouca idade do gênero, que praticamente tem início a partir dos anos 50, difundindo-se pelo mundo em larga escala a partir dos anos 60;
- 2- ruptura com todos os gêneros tradicionais anteriores, modificando os padrões de criação, produção, e portanto, recepção e interpretação das canções;
- 3- o próprio gênero traz em seu bojo o anseio por rupturas e modificações constantes em seu estilo;

Inclusive, nesse aparato, servindo-se do recurso da música para induzir ao sonho e à fantasia enquanto forma de burlar o aparato dos padrões e da tradição existentes. E é precisamente nisso que reside a força do rock, na medida em que, ao produzir a ruptura dos padrões musicais anteriores, também rompe com as convenções sociais que o cercam. (Corrêa, 1989, p.29).

- 4- identidade com as novas gerações, que buscam também romper tradições;
- 5- desvinculação geográfica de culturas ou sistemas políticos;
- 6- facilidade de assimilação rítmica pelas pessoas de pouca idade;
- 7- vínculo necessário entre uma particularidade do gênero e um artista ou grupo de artistas que o representam ou interpretam

Assim, o estilo de Pitty se firma enquanto instância social, primeiro por refletir e refratar a voz de seu público. Depois, por trazer como vetor estilístico de sua produção, toda a estilística do rock'n'roll, com destaque ao rock da década de 1980. Em outras palavras, na voz de Pitty há muitas vozes, ou seja, ela se configura como voz re(a)presentante de seu gênero, bem como da interação deste com os outros para o qual se organiza seu discurso. Aqui, abre-se pressupostos para outro item de contexto, o de cultura, uma vez que o rock se faz culturalmente tecido pelos muitos fios (individuais e sociais) de seus integrantes

representantes. Além disso, sem deixar de lado as questões comerciais, as mesmas que ele muito combateu e combate, o rock é responsável pela criação de um mercado cultural.

O rock brasileiro, então, é firmado como gênero da juventude, do renovo, do questionamento, da refuta, da busca, dos gritos (de guerra), da contracultura, do rebaixamento, da perversão, da inversão, da carnavalização, da festa, de Baco, do vinho, da sexualidade a florada, da paródia, do humor reflexivo, da praça pública, do marginal, do não oficial. Construído entre idas e vindas, por voltas e revoltas, entre o (en)cantador e o (en)cantado público. Pelos Mutantes de valores, pelo despertar das dolorosas Mamonas Assassinas, pela Ira! do questionamento, em busca de refuta do Capital Inicial e selvagem, tudo revestido pelo Ultraje a rigor, pela dureza Cazuzza, arrastando uma Legião Urbana em busca de Revoluções por Minuto!

1.5. (Contra)Cultura (de/do rock)

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

(Tecendo a Manhã, João Cabral de Melo Neto)

O conceito de cultura se faz um terreno escorregadio e, portanto, um tanto perigoso. Isso ocorre porque ele é perpassado por muitas áreas do conhecimento, dentro das ciências

humanas. Além disso, como toda e qualquer ideia, a cultura enquanto campo de conhecimento teórico (e prático) passou por inúmeras reformulações ao longo do tempo: em arena discursiva, entre muitas vozes e valores, o conceito de cultura fora polido, tecido e retecido.

O termo “cultura” surgiu em 1871 como síntese dos termos Kultur e Civilization. Este, termo francês que se referia às realizações materiais de um povo; aquele, termo alemão que simbolizava os aspectos espirituais de uma comunidade (de Kultus – cultivar a terra). Naquele ano, Edward Tylor sintetizou-os no termo inglês Culture. Com isso, Tylor abrange num só vocábulo todas as realizações humanas e afasta cada vez mais a ideia de cultura como uma disposição inata, perpetuada biologicamente, vigente até então, entendendo-a como “um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” (Tylor *apud* Laraia, 1986, p.25). Tylor entenderá, portanto, cultura como um fenômeno natural. Natural num sentido menos biológico que histórico. E, nesta direção, ela poderia ser analisada de maneira sistemática, visando a formulação de leis que explicassem sua gênese e transmissão.

Concomitantemente, Jaques Turgot escreveu que o homem é possuidor de um tesouro de signos e que tem a faculdade de multiplicá-los infinitamente, de retê-los, de comunicá-los e transmiti-los aos descendentes como herança (*idem*). Segundo David Schneider (*apud* Laraia, 1986, p.63), “Cultura é um sistema de símbolos e significados. (...)” Para Max Weber (*idem*, pg. 15), o homem é um animal que vive preso a uma teia de significados por ele mesmo criada. Signo¹⁷, neste contexto, nos é uma palavra importante, tendo em vista que, em consonância com Bakhtin e ainda de acordo com a proposta de nossa pesquisa, o homem só pode ser flagrado naquele lugar que ele se re-vela (refletido e refratado): o próprio signo, que é ideológico. Ainda nos diz Bakhtin que dentre eles, a palavra é o meio mais sensível que nos traz o homem, suas relações (sociais) e respectivas mudanças. Assim, a cultura só pode ser

¹⁷ Em breve, neste escrito, trataremos mais profundamente de tal conceito.

vista no e pelo signo. Como nos diz Miotello, os signos nos servem como lente de aumento para mirar o mundo, seus sujeitos e, portanto, a ideologia, a história e a cultura. Mais que isso, tais elementos só podem “ter vida” e fazer sentido no mundo da linguagem. Dito de outra forma, e munidos das palavras de *Bakhtin e seu Círculo*, a(s) história(s), a(s) ideologia(s) e a cultura(s) bombeiam de dentro, e não de fora, energia aos enunci-atos concretos da vida.

Falemos de Cultura no Plural (Certeau): culturas! A diversidade cultural, na concepção de Tylor seria resultado da desigualdade dos estágios evolutivos de cada sociedade. Assim, caberia à antropologia a tarefa de estabelecer uma escala civilizatória com dois extremos: um representado pelas sociedades europeias; e o outro pelas comunidades periféricas, ficando claro o princípio evolucionista hierárquico, valorativo e no singular. Neste sentido, a antropologia daria o maior exemplo de etnocentrismo, institucionalizado pela própria ciência.

A reação ao evolucionismo de Tylor veio através de Franz Boas, com a publicação do artigo “The Limitation of the Comparative Method of Anthropology”, no qual atribui à antropologia as tarefas de reconstruir a história dos povos e de comparar a vida de diferentes povos, ensejando o particularismo histórico ou a chamada Escola Cultural Americana. É a partir de Boas, que a multilinearidade, e só com ela, é possível a aceitação do evolucionismo.

A partir daí, a cultura não pode ser pensada como padrão, advindo das práticas sociais e simbólicas unicamente de dada sociedade. Em outras palavras, quebra-se as hierarquias valorativas de cultura, em que se estabelece uma única cultura como correta, alta e de valor, em detrimento de outras, consideradas baixas e sem valor. Este novo conceito, então, é responsável pelo respeito à diversidade cultural. Sobre tais hierarquias valorativas de cultura, não precisamos ir tão longe, basta que olhemos, aqui mesmo em nosso país, a relação entre nossas culturas (que são muitas) com as culturas indígenas (que também são muitas e, geralmente, aparecem sobre o signo da generalidade, como se houvesse apenas um povo

indígena), em que, por exemplo, diz-se os índios como povo sujo, atrasado, burro e pobre. Para não falar das poucas leis e diretrizes em prol do povo indígena, além de que nas poucas vezes que esses têm acesso ao ensino fundamental e/ou superior, são obrigados a aprenderem a língua portuguesa, abrindo mão de seus dialetos, rompendo assim com seu sistema cultural.

Tais hierarquias podem, inclusive, serem vistas dentro de uma mesma cultura, em que se estabelece, por exemplo, o que é cultura e o que não é cultura, sob as correntes afirmações “nossa, que sem cultura”, “é preciso incentivar o acesso à cultura”, sendo que nesta classificação de cultura e não cultura, bem podemos observar que se trata de uma hierarquia advinda, sobretudo, de questões econômicas, como pode ser visto nas diferenciações entre MPB e funk, por exemplo, em que aqueles que consomem o primeiro, possuem cultura e aqueles que consomem o segundo, não o tem. Sendo que a principal justificativa para tal é o fato do funk, constantemente, fazer apologia ao sexo, ao uso de drogas e à violência. Como se tais temas não fossem palpáveis nas canções de MPB. Além disso, em muitas correntes de estudos sobre a cultura há a hierarquia que define e diferencia alta cultura e baixa cultura, em que vemos, mais uma vez, desapontar questões econômicas: alta cultura, sinônimo de cultura rica da classe rica e baixa cultura equivalente à cultura pobre da classe pobre. Notamos, inclusive, que as histórias culturais das nações sempre foram tecidas pelas classes dominantes.

É neste sentido que Bakhtin enuncia sobre a cultura da praça pública versus a cultura da sala de jantar, em seu delicioso banquete de interpretação da obra de Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, em que defende que a obra de Rabelais teria sido mal interpretada e por isso renegada nos estudos literários, pelo fato de seus estudiosos terem negligenciado ou nem ao menos terem percebido que a fonte do autor era a praça pública e não a sala de jantar, em outras palavras, o que motivara a obra de François Rabelais, segundo viés interpretativo de Bakhtin, seria o não oficial, o cômico, o baixo, as vísceras, o não bem-falar, o depravado, o pervertido, o

transvestido, a paródia, o riso crítico e reflexivo, o vinho, a imaginação, tudo velado, revelado e reverberado na praça pública, o *lócus* carnalizado que se opunha ao bem falar, ao bem comer e ao oficial da sala de jantar. Dito de outra forma, Rabelais escreveu a história da cultura baixa, a qual, configura-se como contracultura, porque em interação dialógica, isto é, em embate e em debate de valores, com a cultura oficial. Então, na verdade, ambas são contraculturas, porque se encontram uma contra a outra. Ambas em arena. Na arena discursiva que é o dialogar. Cada qual com seus sistemas simbólicos e representativos: a praça e a sala de jantar têm seus modos próprios de viver, de enunciar, de ver e agir sobre o mundo.

Assim, numa mesma cultura, percebemos, no mínimo, duas culturas. E, mais uma vez confirma-se a enunciação de Bakhtin de que tudo que tem sentido e valor se encontra em relação dialógica com um outro, desconhecido e diferente, ocupante de outro espaço e tempo, buscado ser conhecido e reconhecido. Novamente, reitera-se a alteridade exotópica necessária entre o *eu* e o *outro*: os dois centros de valores que a vida conhece. Dito de outra forma, a cultura da sala de jantar, o *lócus* de decisão dos caminhos da sociedade feudo medieval só o é em contraposição a cultura da praça pública. O *eu* só é *eu* quando é algo que não é *outro*, quando ocupa tempo e espaço distintos do *outro*. É nítido, então, que tais centros de valores não são independentes, ao contrário, são interdependentes: eles se chocam, tocam-se, interagem, digladiam, dialogam, modificam-se mutuamente. Tão verdade é que o Carnaval - corrente na praça pública como segunda vida que por três meses sepultava a vida de fato vivida -, tido como contracultura em relação à cultura oficial séria e católica, aos poucos, em constantes debates, encontrou espaço na ideologia oficial e nela se institucionalizou: atualmente, a igreja católica tem em seu calendário a quarta-feira de cinzas, a fim de purificar os dias de folias; depois vem a quaresma, que agora dirá não à carne e aos banquetes tão comuns durante o carnaval (Mardis-grass, do francês terça-feira gorda, dia de banquetes

carnavalesco na idade média, retomando as tradições gregas). Assim, o grito de contracultura nunca deve se calar, porque de alguma maneira seu valor será identificado e entrará em voga.

De maneira semelhante, é o que fez o movimento rock'n'roll. Isso ocorreu, porque o rock estava em interação com dois movimentos de contracultura: o movimento hippie e, posteriormente, o movimento punk. Tais movimentos culturais, não-oficiais, estavam em luta contra os valores da ideologia e da cultura oficial, por isso o firmamento de um universo único e próprio de simbologias e representações: roupas, cabelos e gírias; completamente estranhas e às avessas. Daí a identificação do rock, como dito, com o público jovem, bem como seu teor pervertido e subversivo, isso porque as gerações joviais se encontram em luta contra os valores das gerações passadas, buscando inverter e subverter seus valores. De certa forma, a juventude, via semiose, diz aos pais e avós: chega de seu tempo, de seus valores e de suas regras, é chegada a hora da minha geração, dos nossos valores e das nossas (não) regras.

Ao pensarmos na cultura oficial, a da sala de jantar, em diálogo (embate e debate) com a cultura popular, a da praça pública, somos levados a enunciar sobre o conceito de ideologia, isso porque cada qual por possuir seus próprios sistemas simbólicos e representativos, possuem ideologias também próprias. Aí, reside as leituras do professor Ponzio e do Professor Miotello das obras de Bakhtin, ao dividirem sua ideologia em ideologia do cotidiano e ideologia oficial, a primeira, no contexto da análise da obra de Rabelais, representaria a ideologia não-oficial da praça pública, enquanto a segunda revelaria a ideologia oficial da sala de jantar. Assim, o salto de Bakhtin ao pensar a ideologia se dá em dar voz a ideologia não-oficial (do povo), negligenciada pelas análises marxistas. Em outras palavras, a infra-estrutura - o povo e suas manifestações discursivas socioculturais- possui ideologia própria, pela qual devem lutar e enunciar seus valores, a fim de modificar os cristalizados pela ideologia oficial.

De tal forma, a ideologia possui significados únicos a cada grupo. O que dá margem à afirmação de que as infra e as superestruturas não se relacionam por causa e efeito, mas se encontram em relação dialógica: tocam-se e se chocam, digladiam valores e se modificam mutuamente; sendo que tal relação se dá mediada pelos signos. Daí, a afirmação de Bakhtin de que a ideologia só pode ser velada e revelada pelos signos, porque nenhuma ideologia pode se apresentar sem que seja pelo signo, e então, nenhum signo pode nos aparecer despido de ideologias, por isso a afirmação de que todo signo é ideológico: porque se encontra mergulhado na sociedade entre os sujeitos culturalmente organizados. Assim, a ideologia significa! A ideologia só pode ser concebida como semiose, porque se revela como imagem: é a imagem que se faz da realidade. E isso só se dá via signo, via semiose, via simulacro. Como dito, um dos signos mais sensíveis é a palavra, e então, nela podemos perceber tal afirmação: se tomarmos, por exemplo, a palavra trabalho, mergulhada em ideologia oficial, enunciada por um patrão, teremos significados, e portanto, ideologias distintas, caso a mesma palavra fosse enunciada por um trabalhador, perpassado e marcado pela ideologia não-oficial.

Sobre a ideologia como semiose representativa, criadora de uma imagem virtual, nos fala Geertz (1989, p.183), dialogando com Sapir,

A presidência de uma comissão tem a força figurativa que nós lhe damos apenas porque asseguramos que “as funções administrativas de alguma forma rotulam uma pessoa como superior àquelas que estão sendo dirigidas”; se as pessoas chegassem a sentir que as funções administrativas nada mais são que automatismos simbólicos, a presidência de uma comissão seria reconhecida como um pouco mais que um símbolo petrificado e o valor particular que hoje lhe é inerente tenderia a desaparecer.

Ainda neste sentido, Geertz diz mais:

A sociologia do conhecimento deveria ser chamada sociologia do significado, pois o que é determinado socialmente não é a natureza da concepção, mas os veículos da concepção. Henle observou, por exemplo, que numa sociedade que toma café preto galantear uma moça dizendo “você é o creme do meu café” daria uma impressão inteiramente errônea. Se a

qualidade de onívoro fosse vista como uma característica mais significativa dos ursos do que sua brutalidade desajeitada, chamar um homem de “velho urso” poderia significar não que ele era rude, mas que tinha gostos aceitáveis. Retirando um exemplo de Burke, uma vez que no Japão as pessoas sorriem ao mencionar a morte de um amigo íntimo, o equivalente semântico (comportamental, ao mesmo tempo que verbal) no inglês norte-americano não é “ele sorriu”, mas sua “face caiu”, pois dessa maneira estamos traduzindo os usos sociais aceitos do Japão em usos sociais correspondentemente aceitos do Ocidente. (*idem*)

Assim, notamos que a cultura significa, tal como a ideologia. De tal maneira, ambas só podem aparecer enquanto vestimenta dos signos, que significam e dão sentido ao mundo. Daí nossa escolha pelo arcabouço teórico de Geertz, ao pensar cultura como objeto (para nós, sujeito) para análise semiótica e interpretativa. Percebe-se, então, a estreita relação dialógica entre signo, ideologia e cultura. Mais, se o signo, vivente no mundo exterior e, por isso ideológico e cultural, pode ser interiorizado pelos sujeitos, a fim de organizar seu pensar e construir sua consciência, temos o signo como mediação entre o homem e a cultura, entre o homem e a ideologia, entre o homem e outros homens, entre o homem e a consciência, entre a consciência e a cultura, entre a consciência e a ideologia, entre a ideologia e a cultura, entre o individual e o social, enfim, entre o *eu* e o *outro*, os centros de valores que a vida conhece.

Na mesma direção, afirma-nos Geertz (1989, p.174), a “fricção ou tensão social aparece ao nível da personalidade individual – ela mesma um sistema inevitavelmente mal integrado de desejos conflitantes, sentimentos arcaicos e defesas improvisadas – como uma tensão psicológica”. Geertz enuncia aqui exatamente o que falávamos a pouco: a ideologia, enquanto elemento cultural, internalizada, construindo a consciência, a personalidade e a identidade, via signo, ou seja, via significação. A cultura, então, como aquela teia discursiva que nos enlaça e determina. A fricção e tensão de que fala Geertz, advém da teoria da tensão. Segundo ele (p. 171, 172, 173 e 174) há duas abordagens principais “ao estudo dos determinantes sociais da ideologia”: a primeira, a teoria do interesse, e a segunda, a teoria da tensão.

A teoria do interesse enfrenta ideologia como máscara, como imagem criada a fim de disfarçar a realidade, ou seja, como “arma da especulação política”. Nela, os ideólogos lutam contra “o pano de fundo, visando vantagens”, num modelo militar, em outras palavras, trata-se de uma classe que “persegue o poder”, uma classe que busca ascensão para governar. A teoria da tensão, surgida a partir dos problemas enfrentados pela primeira teoria, busca “corrigir o desequilíbrio sócio-psicológico”. Nela, ideologia é tida ao mesmo tempo “como sintoma e como um remédio”, daí seu modelo médico. Bakhtin se aproximaria, com proporções bem resguardadas, do primeiro modelo, uma vez que “a teoria do interesse fundiu a especulação política ao combate político, demonstrando que as ideias são armas, e que uma forma excelente de institucionalizar uma visão particular da realidade – a do grupo, classe ou partido de cada um – é apossar-se do poder político e reforçá-lo” (Geertz, 1989, p.172).

Para Geertz, tanto uma abordagem como a outra se revelam demasiadamente fraca porque ambas ignoram a ideologia enquanto significação, representação e imagem simbólica.

O elo entre as causas da ideologia e seus efeitos parece adventício porque o elemento de ligação – o processo autônomo da formulação simbólica – é deixado de lado num silêncio virtual. Tanto a teoria do interesse como a teoria da tensão vão diretamente da análise das fontes à análise das consequências, sem nunca examinarem seriamente as ideologias como sistema de símbolos interatuantes, como padrões de significados entrelaçados. (Geertz, 1989, p.177 e 178).

Ainda nesta direção, da relação entre cultura, ideologia e significações, podemos citar os cultos religiosos, os quais, em sua grande maioria, traz atos de encenação, portanto, atos simbólicos e representativos para reverenciar o divino ao lembrá-lo e reencená-lo constantemente, produzindo as mesmas emoções e sentimentos em seus participantes, como ocorre na missa, nas peregrinações, nas danças aborígenes, na partilha do pão e vinho durante a ceia. A ceia vale certa atenção, isso porque o próprio Cristo determinou que a mesma sempre ocorresse em sua memória, além dele mesmo tê-la feito simbólica ao enunciar que o

pão traria à memória seu corpo despedaçado, mordido e triturado, e o vinho apontaria para todo seu sangue derramado no monte do Calvário, ambos para nos alimentar tanto fisicamente quanto espiritualmente. De tal maneira, a morte de Cristo e seu favor são lembrados via representação simbólica, mais que isso, são revividos e memorados. Aqui, estabelece-se a firme relação entre cultura e memória, porque o despertar da memória, o ato de memorar e reviver algo, dá-se culturalmente. Da mesma forma, memória se faz enquanto instância discursiva e, então, representativa e simbólica. Além disso, o pão e o vinho ao significarem, ou seja, a transcenderem a simples vida de objeto, porque apontam para algo fora deles mesmos (pão:corpo; vinho: sangue), passam a ser signos, e é claro, signos ideológicos, afinal

um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. (Bakhtin, 2010, p. 31).

Cabe algumas reflexões acerca de memória, no que tange à sua dimensão discursiva, simbólica, signica e cultural. A memória bem próxima está da identidade, isso porque a podemos considerar enquanto teia tecida de inúmeros fios do *eu* ao longo do tempo. Em outras palavras, a memória se configura como o caminho do *eu* através do tempo. É sabido, e também se verá nas discussões seguintes em torno do sujeito¹⁸, que o *eu* nunca é solitário e que só pode existir em comunhão dialógica de embate, debate e harmonia com o *outro*, e que este *outro*, em sentido amplo, pode se configurar como o *outro* mundo, o *outro* ideologia, o *outro* cultura, o *outro* outro. Assim, a memória é o caminho do *eu* e do *outro* e, portanto, das vivências em grupo no espaço e no tempo; o que quer dizer que a memória é cultural, simbólica, representativa e discursiva. Tão é verdade que quando alguém perde a memória,

¹⁸ 1ª faixa teórica deste relatório: Admirável Sujeito Novo.

perde também o conhecimento de sua identidade, porque “encontra-se aí alterado o processo através do qual é possível para o sujeito reencontrar-se como sendo o mesmo, através de diferentes episódios ocorridos em tempos e espaços distintos” (Amorim, 2011, p.166). Dá-se a perda de uma identidade compartilhada, afinal, como dito o *eu é eu e outro*, e então,

a (...) perda a memória episódica (...) interfere profundamente na experiência intersubjetiva na medida em que elimina as memórias compartilhadas entre os sujeitos. Esquecer definitivamente uma lembrança comum é algo que pode ser vivido de maneira mais ou menos dolorosa pelo parceiro de uma dada relação justamente porque significa ruptura no elo intersubjetivo construído na história comum. (Amorim, 2011,p.167)

A própria neurociência – ciência moderna que como o próprio nome diz constrói ciência a partir dos estudos dos neurônios – constatou o elemento simbólico e discursivo da memória, quando além das já conhecidas temporalidades da memória – curto, médio e longo prazo -, enunciou sobre a memória semântica que diz respeito a uma memória do presente, em que se encontram depositados o conhecimento das linguagens e dos significados do mundo.

Levar em conta os avanços da neurociência não significa, necessariamente, cair em reducionismo biológico ou descartar o simbólico. [porque](...) nem tudo é lesional e que alguns alguns distúrbios, chamados funcionais, são de origem meramente psíquica. E que a força do psíquico ou, se preferirmos, do simbólico é tal que pode produzir efeitos sobre o organismo. Embora os efeitos das experiências psíquicas não atinjam a estrutura neuronal, eles atingem os processos neuroquímicos da comunicação sináptica. Escapamos assim do perigo do determinismo, pois a recíproca entre o neuronal e o simbólico já se estabeleceu: lesões neurais podem alterar o psíquico e experiências psíquicas, como o stress, o luto, etc, podem alterar o funcionamento dos organismos através da produção de mudanças hormonais que intervém nas conexões sinápticas. (*idem*).

A memória, então, por ser simbólica, discursiva e representativa, além de estar em firme elo com a identidade dialógica dos sujeitos e com a cultura e a ideologia, só pode ser perseguida nos gêneros do discurso, porque, em concordância com Bakhtin, as palavras é que

possuem memória, ou seja, a memória, segundo Amorim (2011, p.170), não está no homem, mas no gênero, o que quer dizer que ela se encontra no *entre sujeitos (eu-outro)*, já que esses se comunicam, geram-se e agem no mundo pela gênese dos gêneros discursivos. Assim, gênero como “memória criativa” de um povo, “porque o gênero fornece ao mesmo tempo um conjunto de formas estáveis e a referência a uma esfera de atividade no mundo social” (*idem*).

O caráter discursivo da memória, ou seja, a memória como ficção, como virtualidade, ou ainda, como semiótica representativa, é palpável quando notamos que a memória quando retoma lembranças do passado sempre o faz elencada ao presente, o que equivale dizer que a memória (passado) é sempre uma recriação partindo do presente. Memória, então, como criação e recriação, trans-figuração do passado. Basta que notamos, por exemplo, como que com o passar do tempo lidamos com uma lembrança dolorosa. Assim, a memória não é reviver o “real” passado, mas é (re)criá-lo virtualmente e discursivamente no presente. Então,

Claro está que a memória coletiva não obedece necessariamente ao critério de fidelidade aos fatos. Ela é narrativa, ficção ou mito que seleciona no passado e nos fatos supostamente ocorridos aquilo que melhor se presta à construção identitária. Além disso, ela é sempre memória de um presente, isto é, uma memória que altera e atualiza os sentidos do passado comum em função de um contexto atual. (Amorim, 2011, p. 169)

Pensando a cultura como trama de significação e sentido, possível pelo signo (ideológico e cultural), Geertz em sua *Interpretação das culturas* - e cultura no plural, afinal para ele a mesma jamais é particular, mas sempre pública, ou seja, tecida por todos agentes sociais, tal como os galos que tecem a manhã da epígrafe que introduz este escrito -, nos diz que no trabalho de análise dessa teia, a missão do antropólogo é desvendar esses significados, estabelecendo relações entre si, de forma a ensejar uma interpretação semiótica do objeto analisado. O termo semiótica (ciência dos signos que nos revelam significados e sentidos) aqui nos dá importante informação, além de justificativa para tal escrito, isso porque para ele

(e para nós) a cultura só pode ser flagrada via semiose, simulacro, isto é, no mundo da linguagem, enquanto encenação dialógica da vida. Os signos estão imersos de/na cultura!

E uma boa interpretação só será possível, continua ele, através do estabelecimento dessas relações, da seleção de informantes, da transcrição de textos, do levantamento de genealogias, do mapeamento de campos etc. Tal como, resguardada as proporções, age nossa pesquisa, ao selecionarmos o gênero canção, bem como o gênero álbum, dialogando-os com outros enunciados do rock'n'roll, e ainda com o admirável romance de Huxley. Assim, selecionamos por informantes: a voz (social e representativa) de Pitty e de Huxley; nossos textos/enunciados, tratam-se do *Admirável Chip Novo* (2003) e do *Admirável Mundo Novo* (1932), dialogados em sentido amplo; para auscultar tais diálogos (intertextos e interdiscursos), levantamos uma genealogia de canções de rock, para então flagrarmos o enunciado de Pitty no limiar e com ecos de outros enunciados, via mapeamento do campo/esfera Rock'n'roll.

E fazer a etnografia do objeto, elaborando uma descrição densa, “é como tentar ler um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos...” (Geertz, 1973, p.20); porém, o que interessa não é interpretação e explicação dos fatos de forma isolada, e sim, a importância do conjunto, como ele está sendo vivido e transmitido, perpetuado pela adaptação de quem chega e se insere na urdidura dos significados, sejam eles julgados corretos, ridículos, inocentes, estranhos, bizarros...

Quando tratamos de cultura no plural, somos levados a pensar na interação entre elas, e em consequência, chegamos ao *dialogismo* de Bakhtin, aquela arena discursiva onde digladiam valores, como nos diz ele, porque estamos diante de culturas distintas postas entre *eu* (minha cultura) e o *outro* (sua cultura). E, segundo Machado (2005, p.160), “(...) é falso acreditar que se compreende uma cultura simplesmente mergulhando dentro dela. Pelo contrário, um observador só enxerga a cultura alheia quando se coloca de um ponto de vista

exterior a ela”. Aqui, nas palavras de Machado o que se formula é o elo entre a *ética* e a *estética*¹⁹ de Bakhtin: a *exotopia* – ex: exterior; tópus: lugar. Lugar exterior. Fora. Na verdade, um movimento entre fora e dentro. Precisa-se entrar, ver do mesmo lugar que o outro vê, e então, sair, vendo agora de outro ponto de vista. Ponto de vista este em confronto, isto é, em diálogo com o outro. E aí o que temos são pontos de vistas multiplicados. Há, então, uma posição extra! Extraposição, sobretudo, no tempo, mas também no espaço e nos valores.

“(…) No campo da cultura, extraposição é o mais poderoso agente da compreensão, somente aos olhos de outra cultura que a cultura alheia se manifesta completa e profundamente... Um sentido descobre suas profundezas ao encontrar-se e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio... Colocamos à cultura alheia novas perguntas que ela nunca cogitaria, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico duas culturas não se fundem nem se mesclam, mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, as ambas se enriquecem mutuamente. (Bakhtin, 1988, p.7)

Como dissemos, muitos são os ecos e as ressonâncias que percorrem o conceito de cultura, isso porque muitos teóricos sobre o conceito debruçaram-se. Roque Laraia nos traz, em seu livro *Cultura: um conceito antropológico (1986)*, algumas das muitas teorias que versam sobre a(s) cultura(s). Segundo ele, alguns antropólogos concordam que “culturas são sistemas de padrões de comportamento que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. (...)” (p.60). Diz ainda que as Teorias Idealistas de Cultura, à qual se refere Roger Keesing, subdivide-se em três diferentes abordagens:

1) cultura com um sistema cognitivo. Neste sentido, diz Goodenough que “cultura é um sistema de conhecimento; consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade”, em que cultura constrói o pensar.

¹⁹ Visto adiante.

2) cultura como sistemas estruturais, segundo a perspectiva de Claude Lévi-Strauss, que a define como “um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana”; Tal estrutura se configura quase como a superestrutura, via interpretação marxista, que de cima pra baixo opera sobre os indivíduos ao fazê-los como marionetes de movimentos mecânicos. Neste sentido, agimos pela ordem de algumas estruturas, muitas vezes re-veladas inconscientemente, e aí não é possível dizer que “eu falo”, porque, na verdade, sou falado, sou agido e atravessado por estruturas que me preexistem. O que, numa perspectiva bakhtiniana, nos é refutável, ainda que seja no plano ideal, porque o sujeito deve ser ativo, ético, responsável e responsivo, ao lançar novas teias nessas que nos emaranham e determinam.

Para ele, a cultura, o elemento que diferencia o homem de outros animais, teria surgido quando o homem inaugurou a primeira lei, a primeira norma, que seria a lei do incesto. Nela é palpável o conceito de cultura, porque cada qual irá definir quais são os parentes mais próximos, com os quais não se deve manter relação sexual. Assim, as regras são, em efeito, convenções sociais e, por isso, variáveis. Ainda que variáveis, são universais, porque, segundo ele, não há sociedade que não tenha tal lei. A lei do incesto não se dá entre os animais, então é a cultura, enquanto estabelecimento de normas, que difere o homem de outros animais. De tal forma, segundo Lévi-Strauss, a cultura se configuraria semelhante ao chip da canção *Admirável Chip Novo*, ao estabelecer o ser, o estar, o ter, o ir e o vir dos sujeitos: “Pense, fale, compre, beba/leia, vote, não se esqueça/Use, seja, ouça, diga/ Tenha, more, gaste, viva”. Porém, esquece-se os movimentos rebeldes, ditos então de contra a cultura (oficial, dominante e normativa), que refutam tais valores e verdades, ao dizer não ao chip cultural de padronização, o que bem é representado pelas outras canções que a seguem no álbum, álbum de canções de rock’n’roll. Daí, o estranhamento com alguns elementos roqueiros: o fato de serem do contra, não reproduzindo e reafirmando determinados padrões.

3) cultura como sistemas simbólicos e representativos. Esta é a posição defendida por Geertz, em que cultura deve ser considerada não um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle para governar o comportamento. Assim, segundo ele, todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura. Admirável chip da cultura! Do nosso ponto de vista (bakhtiniano), como a pouco dito, o homem é sim envolto das teias (discursivas) de cultura e por elas determinado, mas, ele como sujeito, ético, estético, responsável e responsivo, deve agir aí, lançando novas teias. Tais teias, então, são e serão tecidas discursivamente pelos infinitos fios responsivos e responsáveis dos sujeitos! Sujeitos determinados e determinantes!

Como bem já ressaltamos, ficamos com a terceira perspectiva e sua concepção de cultura via interpretação semiótica, desvendando significações e sentidos, calcados na afirmação de Clifford Geertz (1973, p.15), quando ele diz que “o conceito de cultura que eu defendo, (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.” Nossa pesquisa, assim, de maneira bem limitada, buscou, pelo item anterior e nas linhas que se seguem, desvendar os significados da cultura rockeira, via interpretação. Interpretação só possível pelo gênero canção e álbum de canção, suas esferas de atividades e seus diálogos com enunciados outros. Aqui, encontraremos o firme elo entre nosso *corpus* e a cultura que o tece, e é tecida, ao mesmo tempo. Afinal, se o homem e sua cultura só pode ser flagrado no discurso, a semiose da vida, teremos de atentar ao instrumento que o organiza e dá vida (gênesi): os gêneros.

Ao tratar de gênero, Bakhtin refuta a divisão hierárquica concebida por Aristóteles. Seu olhar atento sobre tal tema advém da necessidade de novas problematizações acerca do gênero, que é fruto, segundo Machado (2005), da prosificação da cultura, já que os estudos de

gênero até então eram exclusivamente destinados à poesia e a retórica. Segundo Machado, graças à concepção de gêneros do discurso elaborada pelo *Círculo* é possível

considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massas ou modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem. (2005, p. 152).

Os estudos do filósofo vão além dos discursos literários, achegando-se aos discursos cotidianos, aqueles mais corriqueiros e fortuitos. Assim, os gêneros incluem os diálogos do dia-a-dia, ditos primários, bem como enunciados da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica, os secundários. Isso ocorre, justamente, porque eles surgem na esfera prosaica que do ponto de vista do dialogismo é a esfera mais ampla das formas culturais.

Para Bakhtin, a prosificação da cultura pode ser considerada um processo transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, da “arena” discursiva, onde é possível discutir ideias e construir pontos de vista sobre o mundo, o que aparece discutido em *Problemas da Poética de Dostoievski*.

Os gêneros são elos de uma cadeia e não podem ser pensados fora da dimensão espaço-temporal, pois todas as formas de representação que nele estão abrigadas são orientadas pelo espaço-tempo. O gênero adquire, então, uma existência cultural, como Bakhtin (1993, p. 4) procura demonstrar em sua teoria do cronótopo e passa a ser a expressão de um “grande tempo” das culturas. Ele se manifesta como “memória criativa”, onde estão depositadas as conquistas das civilizações e as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço. Assim, voltamos à questão da memória e da identidade, porque ambas só podem ser construídas, dialogicamente, via transmissão dos gêneros do discurso, exatamente por repousar aí todo um arcabouço cultural que alimenta as tradições da vida em grupo.

Para Machado (2005, p. 158), o gênero discursivo,

concebido como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido (...) é dispositivo de organização, teoria, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos.

Assim, cabe a nós, enquanto analistas do discurso, a preocupação com a transmissão das palavras e dos gêneros do discurso, porque a quebra deste circuito pode acarretar em graves problemas a memória e a identidade, tal como acarretariam as rupturas das transmissões sinápticas. “Seria algo como uma sociedade sem memória, sociedade de linguagem única, de gênero único. Sem transmissão e, portanto, sem memória discursiva viva, circulante, nossa identidade coletiva também empobreceria, pois estaria reduzida às normas dominantes no contexto imediato” (Amorim, 2011, p. 169). Segundo Machado (*idem*), os principais pontos da abordagem cronotópica dos gêneros podem ser sintetizadas em quatro pontos:

- A) “As obras, como todos os sistemas da cultura, são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo.” (2005, p. 159);
- B) “A cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas possibilidades.” (2005, p. 160);
- C) “Compreender um sistema cultural é dirigir a ele um olhar extraposto” (2005, p. 160);
- D) “As possibilidades discursivas num diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades de uso da língua. Os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais.” (2005, p. 161).

Faz-se necessárias algumas reflexões no que concerne à memória em nossos tempos modernos, porque é notório que nossa sociedade tem pouca ou nenhuma memória de seu passado, justificativa talvez encontrada no fato do Brasil se caracterizar ainda como país jovem. A não memória é flagrante, à guisa de exemplo, pelos muitos governantes da atual “democracia” outrora intimamente ligados ao período militar eleitos e reeleitos, mantendo o

país sob o pano da democracia numa verdadeira e mais sutil ditadura. Nas sociedades de tradição oral, os ritos e os mitos não nos deixavam esquecer quem éramos e de onde vínhamos, impulsionando-nos a transmiti-los, afinal, era o que éramos e, portanto, que os outros deveriam ser. Isso ocorria porque o homem, refletido e refratado naqueles gêneros orais, era determinado de uma só vez pelas teias mitológicas de seu povo. Assim, era de responsabilidade dos sujeitos a transmissão dos valores socioculturais. A contrária, o homem pós-moderno se faz o sujeito de sua narrativa, optando por aquilo que o define. Daí tamanha crise pós-moderna: o fato do homem não saber de onde veio, o que ocasiona o não-saber de seu destino. Como o homem, como já se sabe, só pode ser deslumbrado nos gêneros discursivos, que se configuram, portanto, como obra gênese da vida, do próprio homem, da sociedade, da cultura, da consciência e da identidade, diz Bakhtine (1982 *apud* Amorim) que

uma obra não pode viver nos séculos que estão por vir se ela não se alimenta dos séculos passados. Se ela tivesse tomado seu nascimento inteiramente no hoje (na sua contemporaneidade), se ela não prolongasse o passado e se não estivesse consubstancialmente ligada a ele, ela não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence somente ao presente morre com ele.

A distinção, atualmente, entre cultura oral e cultura escrita é relativizada pelos estudos antropológicos, isso porque a ausência da escrita tal como conhecemos não exclui a existência de técnicas mnemônicas gráficas. Neste sentido, a pesquisadora De Baune (2008 *apud* Amorim, 2011, p.169) demonstra que as pinturas rupestres encontradas em algumas sociedades desempenham o papel da técnica de memória para a transmissão do mito e da narrativa na constituição identitária coletiva. Assim, determinadas marcações nos desenhos das paredes de grutas ou de objetos revelavam o desenrolar do tempo da narrativa - vejamos que o tempo nunca foge ao homem -, por exemplo, as estações do ano são delimitadas pelas diferenças das pelagens dos animais – a crina rala do cavalo é típico de um cavalo vivente em inverno, em contrapartida, um cavalo de crina cheia revela a abundância dos dias primaveris.

Com a difusão e a institucionalização da técnica mnemônica da escrita, a memória se transfere em larga escala para um suporte externo, material e objetivo. Com ela, o sujeito individual e o grupo liberam-se em parte da atividade e da responsabilidade mnemônica. Podemos recorrer a uma imagem bastante esclarecedora dessa condição, evocando o caso-limite inverso que aparece no livro/filme Fahrenheit 451. Quando os livros são queimados e condenados à extinção, é necessário que cada indivíduo se responsabilize por “guardar” um livro, aprendendo-o de cor e repetindo-o a outros de modo a preservá-lo na memória coletiva. A contrario, pode-se deduzir que a invenção da escrita e do objeto-livro nos dispensa de carregar em nós a memória coletiva. (Amorim, 2011, p. 170).

Aqui, ressalta-se a ideia de que a memória, a identidade, a ideologia e a cultura vivem fora do sujeito. Elas vivem *entre* os sujeitos. E somente nos gêneros podem ser tocadas. Além disso, faz-se emergente a necessidade de que estes sujeitos entrem naquelas teias preestabelecidas e determinantes, e lancem novas teias responsivas e responsáveis. Teias que memorem o passado, vivam o presente e lancem novas possibilidades ao futuro. Mais uma vez, intimada é a responsabilidade e a ética dos sujeitos, os quais não têm direitos à álibis.

Daí, algumas interpretações que enquadram nossos tempos modernos como o tempo do esquecimento, do homem que não mais lembra, do homem que não memora seu passado, porque este homem não trouxe a si a responsabilidade reponsiva de propagar novas teias, a fim de tecer uma bela manhã de sol, e porque “sua” suposta memória não se encontra em si mesmo, em movimento com os *outros*, mas se encontra nos livros. Mais, porque sua memória se encontra em máquinas – no computador, no pendrive etc-, até porque a internet aprofundou tal processo de esquecimento. Tanto é que os mais entusiastas chegam a afirmar que em pouco tempo não mais se precisará do professor, afinal, tudo está na internet, é só acessar.

No discurso da cultura dominante, a memória hoje está nas máquinas e está nos neurônios. Se estivéssemos em um filme de ficção científica, poderíamos imaginar que, de acordo com essa tendência, o tratamento dado à memória coletiva se resolveria com um simples “ship” que conectasse meu neurônio a um computador que por sua vez estaria conectado a “ships” implantados em outros indivíduos. Algo como uma internet transformada em intranete. De fato, isso não é ficção. Segundo o físico Luiz Alberto Oliveira (2008), a evolução das tecnociências permite prever essa possibilidade como

perfeitamente factível. A tendência das pesquisas aplicadas nessa área é tornar as próteses cognitivas (telefones, computadores, etc), assimiláveis pelo próprio corpo, fazendo da pele o suporte para a placa-matriz que permitiria exatamente esse tipo de intraconeção. (Amorim, 2011, p. 171).

Admirável Mundo Novo! Admirável Chip novo! Assim, ressalta-se a afirmação de que a cultura não é inata, nem mesmo biológica, nem advinda dos microssores do chip, mas sim fruto do trabalho discursivo dos sujeitos também discursivos, via discurso e gêneros do discurso. “A memória coletiva é fruto de trabalho social e cultural, o que significa dizer trabalho político (no sentido de trabalho da *polis*)” (*idem*), ou seja, é fruto da interação dialógica e atemporal dos homens-galos que tecem a manhã com seus fios responsivos de sol.

Falando de política, e política diferente daquela da *polis*, temos de mencionar que as esferas da política governam via ideologia. Aqui, ideologia conota bem o teor marxista que a define como “falsa consciência”, uma construção irreal, ficcional e simbólica do real, exatamente porque, como dito, as ideologias só podem aparecer revestindo os signos. Neste sentido, as políticas guiam seu povo via signo, via ideologia, e então, governam pelo viés simbólico, representativo e discursivo. Assim, cultura e política possuem grande proximidade, porque a “política de um país reflete o modelo de sua cultura” (Geertz, 1989, p. 206). Então,

a cultura, aqui, não são cultos e costumes, mas as estruturas de significado através das quais os homens dão forma à sua experiência, e a política não são golpes e instituições, mas uma das principais arenas na qual tais estruturas se desenrolam publicamente. Com essa reformulação das duas – cultura e política – passa a ser um empreendimento mais praticável de terminar a conexão entre elas, embora a tarefa não seja modesta. (Geertz, 1989, p.207).

A fim de exemplificar o elo simbólico entre cultura e política, bem como entre cultura e ideologia, podemos citar a interpretação de Geertz (1989, p. 194 e 195) da prática de governo na Indonésia, em que o palácio do rei conotava como centro exemplar, porque era ao mesmo tempo um microcosmo da escala sobrenatural - revelando e simbolizando o divino, como “uma imagem do universo em escala menor”-, e a corporificação material da ordem política.

No período hindu, o castelo do rei compreendia virtualmente toda a cidade. Uma “cidade celestial” quadrada, construída de acordo com as ideias da metafísica índica, ela era mais que um lócus de poder: era o paradigma sinóptico da forma ontológica de existência. No centro estava o rei divino (a encarnação de uma deidade indiana), simbolizando o seu trono o Monte Meru, sede dos deuses; as construções, as estradas, as paredes da cidade e, cerimonialmente, até mesmo suas mulheres e sua comitiva pessoal eram dispostas em forma quadrangular em torno dele, segundos as direções dos quatro ventos sagrados. Não apenas o próprio rei, mas também seu ritual, suas insígnias reais, sua corte e seu castelo estavam imbuídos de uma significação carismática.

Notamos, assim, mais que claramente, que o governo e o poder se microfisicam, para citar Foucault, via simbolização, ou seja, via semiotização discursiva. Então, o elo entre o governo e o povo é o simbólico. Por isso, um governo estratégico e interessado logo negocia com as representações, pelo viés da memória ou da não memória compartilhada, aí operando.

Sobral (2008) informa-nos que quando falamos em gêneros do discurso, do ponto de vista do Círculo, devemos pensar numa relação dialógica entre o estável e o mutável,

estável porque conserva traços que o identificam como tal e é mutável porque está em constante transformação, se altera a cada vez que é empregado, havendo mesmos casos em que um gênero se transforma em outro (p.62)

Bakhtin aborda tal concepção, no texto *O problema dos gêneros do discurso*, escrito por ele possivelmente em 1952/1953, quando afirma que os gêneros do discurso são “relativamente estáveis”. Assim, de um lado, ressalta a historicidade dos gêneros e, de outro, a imprecisão de suas características e fronteiras. Afinal, segundo Faraco,

Dar relevo a historicidade significa chamar a atenção para o fato de os tipos não serem definidos de uma vez para sempre. Eles não são apenas agregados de propriedades sincrônicas fixas, mas comportam contínuas transformações, são maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas, e estão em contínua mutação. (2009, p. 127).

Assim,

Um gênero literário, por sua própria natureza, reflete as tendências mais estáveis, “eternas”, do desenvolvimento da literatura. Estão sempre

preservados num gênero os elementos imperecíveis da arcaica. É bem verdade que esses elementos arcaicos só são preservados nele graças a seu constante rejuvenescimento, isto é, sua atualização. Um gênero é e não é sempre o mesmo, é sempre novo e velho simultaneamente. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de certo gênero. É isso que constitui a vida do gênero. Assim, mesmo os elementos arcaicos preservados num gênero não estão mortos, mas sempre vivos; isto é, os elementos arcaicos são capazes de se renovar continuamente. Um gênero vive no presente, mas sempre tem a memória do seu passado, das suas origens. O gênero é um representante da memória criativa no processo do desenvolvimento literário. Precisamente por isso, o gênero é capaz de garantir a unidade e a interrupta continuidade de seu desenvolvimento. (BAKHTIN, 2003, p. 106)

A imprecisão dos limites do gênero é reforçada, além da contínua mutação das atividades humanas, quando Bakhtin ressalta que diferentes gêneros se hibridizam continuamente, como no caso do nosso *corpus*, a canção, uma composição híbrida composta por letra e música - uma intergenicidade, ou seja, um gênero dentro de outro. Aqui, também encontramos nova justificativa a nossa história do rock, isso porque buscamos a partir do álbum de canção, e canções de rock'n'roll reviver e celebrar o passado e as origens do gênero.

A importância de estudar os gêneros ocorre porque

se queremos estudar qualquer das inúmeras atividades humanas, temos de nos ocupar dos tipos de dizer (dos gêneros do discurso) que emergem, se estabilizam e evoluem no interior daquela atividade, porque eles constituem parte intrínseca da mesma. (Faraco, 2009, p. 126).

Para Bakhtin e seu Círculo, os gêneros se compõem de *conteúdo, forma e estilo*, não de maneira hierárquica, mas de maneira indissolúvel. E, “numa descrição sumária, o conteúdo são os atos humanos” (SOBRAL, 2008, p. 38) e sua intrínseca relação sociocultural.

Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. (BAKHTIN, 1988, p.33).

Forma é “o modo de dizer, de organizar os discursos, estando integrada ao conteúdo” (SOBRAL, 2008, p. 38). Ao tratar dela, o filósofo nos leva a “duas direções”: a primeira é

denomina de “forma arquitetônica”, concebida “a partir do interior do objeto estético puro, (...) voltada para o conteúdo” (BAKHTIN, 1988, p. 57); e a segunda, designada de “forma composicional”, leva em conta o material. Todavia, “não há forma arquitetônica sem forma composicional, porque a organização arquitetônica precisa de um material no qual moldar o conteúdo” (SOBRAL, 2008, p. 38). É preciso ressaltar que a escolha da forma e do material, também seguem tendências socioculturais.

O material condiciona a forma, porque esta não pode existir sem ele, mas não a determina, porque a forma não se reduz a ele; o material é portanto um elemento relevante mas secundário no evento estético. (SOBRAL, 2008, p.61).

Em *Questões de Literatura e Estética* (1988), percebemos a preocupação do filósofo em conceber a forma “integrada”, amalgamada com o conteúdo:

Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o conteúdo, para prová-lo esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expreso meu amor, minha certeza, minha adesão. (BAKHTIN, 1988, p. 58)

A forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo. (BAKHTIN, 1988, p. 59).

A unidade da forma é a unidade da posição axiológica ativa do autor-criador, realizada por meio da palavra (tomada de posição pela palavra), mas que se refere ao conteúdo. Esta posição ocupada pela palavra e apenas pela palavra, torna-se produtiva e conclui o conteúdo de maneira inteiramente criativa. (BAKHTIN, 1988, p. 67).

O conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma. (BAKHTIN, 1988, p. 37).

Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significativa, não pode realizar suas funções fundamentais. (BAKHTIN, 1988, p. 35).

Em crítica aos formalistas (forma-listas), amantes da forma e do material, os quais ignoram o conteúdo ao estudar a obra de arte desatada da realidade, o filósofo dá primazia ao conteúdo, exemplificando com uma estátua produzida a partir do mármore ao justificar que o que nos motiva, emociona, impressiona, não é o material em si ou apenas a forma, mas sim o conteúdo: a imitação do corpo humano. Bakhtin diz ainda que o autor-criador organiza não palavras (material), mas a vida (conteúdo) em palavras, numa determinada forma, sob único estilo. É o que faz, a autora-criadora Pitty e o autor-criador Huxley, que selecionam partes do mundo, as separam e dão acabamento em outra vida, a vida da arte. Admiráveis vidas novas!

Quanto ao estilo, devemos lembrar que se trata da individualidade, categoria sem espaço na linguística de perspectiva estrutural sincrônica, isso porque Saussure estudou a langue (língua como sistema) e não a *parole* (atos de fala). Porém, é nesse viés, o dos atos de fala, que Bakhtin refletirá. Tal proposta, num primeiro momento, parece um tanto contraditório, uma vez que os estudiosos possui um método “sociológico” de análise, mas

a riqueza de seu conceitual está em nos obrigar a pensar não por dicotomias (o individual X social) ou pelo hiperdimensionamento de um dos pólos, mas por uma intrincada dinâmica em que todo falante, sendo uma realidade sociossemiótica, é ao mesmo tempo único, singular, e social de ponta a ponta. (FARACO, 2009, p. 136).

Assim, em concordância com Sobral (2008, p. 64) o “estilo trata-se do aspecto do gênero que indica fortemente sua mutabilidade: ele é a um só tempo expressão da comunicação discursiva específica do gênero e expressão pessoal”. Bakhtin diz mais:

“o estilo é homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas, ou mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte- o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (*Discurso na vida, discurso na arte*, p. 16).

De tal maneira,

a elaboração estilística da enunciação é uma atividade de seleção, de escolha individual, mas de natureza sociológica, já que o estilo se constrói a partir de

uma orientação social de caráter apreciativo: as seleções e escolhas são, primordialmente, tomadas de posição axiológica frente à realidade linguística, incluindo o vasto universo de vozes sociais. (FARACO, 2009, p. 137)

Assim, o estilo de Pitty é ao mesmo tempo seu e de sua sociedade. Dito de outra forma, seu estilo é individual e social. Afinal, o individual só o é em relação a outras individualidades, e muitas individualidades formam uma sociedade. Isso porque a voz de Pitty, enquanto autora-criadora é uma voz social, representativa e cultural. Re(a)presenta determinados indivíduos e para determinados indivíduos. Além disso, seu estilo é compartilhado, revive o passado, possui elo com o presente e abre possibilidades ao futuro. Ao escolher determinada forma para expressar um conteúdo, o autor-criador lida, ao mesmo tempo, com seu estilo, mas também com o estilo de seu gênero. Aliás, a escolha de tal gênero já diz respeito ao seu estilo de ser e viver no mundo. Conteúdo, forma e estilo são, em efeito, indissociáveis. Assim, Pitty, enquanto cantora de rock'n'roll, deve respaldo ao estilo do rock'n'roll de cantar, de enunciar, de guerrear e de agir no mundo. Pitty, então, via seu próprio estilo, vive o estilo de seu gênero. Daí, como visto, a justificativa de nossa escrita de uma história de rock: flagrar o estilo rock'n'roll, portanto, de Pitty, de viver e cantar o mundo.

De maneira não hierárquica, Bakhtin divide os gêneros em primários e secundários. Os primeiros, também chamados simples, são oriundos da vida cotidiana e “constituem-se e se desenvolvem em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea e estão em relação direta com seu contexto mais imediato” (FARACO, 2009, p. 132). Trata-se dos gêneros da conversa familiar, das narrativas espontâneas do cotidiano. Os segundos aparecem em circunstâncias de uma comunicação mais elaboradas, por isso, também chamados de complexos. “São os gêneros que se geram e se usam nas atividades científicas, artísticas, filosóficas, jurídicas, religiosas, de educação formal e assim por diante.” (*idem*). Eles

durante o processo de sua formação, (...) absorvem e digerem vários gêneros primários (simples) que tomaram forma na comunicação verbal imediata.

Esses gêneros primários se alteram e assumem um caráter especial quando entram nos mais complexos. Perdem sua relação imediata com a situação concreta e com os enunciados concretos dos outros. Apenas no plano do conteúdo de um romance é que, por exemplo, réplicas de um diálogo cotidiano ou cartas encontradas nele retêm sua forma e sua significação cotidiana. Elas participam da realidade concreta somente por meio do romance como um todo, isto é, como um vento artístico-literário e não como um evento da vida diária. O romance como um todo é um enunciado do mesmo modo que o são as réplicas de um diálogo cotidiano ou cartas íntimas (todos realmente têm uma natureza comum), mas diferentemente destas, o romance é um gênero secundário (complexo). (BAKHTIN *apud* FARACO, 2009, p. 132).

Diante disso, Morson e Emerson (2008, p. 310) consideram os gêneros primários como “átomos” que constituem as células do corpo, os gêneros secundários, viventes entre nós. Podemos dizer que a arte está para a vida, como o *eu* está para o *outro* e, assim, podemos encarar a canção e o romance, nosso *corpus*, como reflexos e refrações sociais e culturais, ou seja, o social e o cultural organizado numa outra forma. Nas palavras de Sobral (2008, p. 65),

as esfera de atividade são regiões de recorte socioistórico do mundo, lugar de relações específicas entre sujeitos, e não só em termos de linguagem. São dotadas de maior ou menor grau de estabilização a depender de seu grau de formalização, ou institucionalização, no âmbito da sociedade e da história, de acordo com as conjunturas específicas (...). A esfera vai das relações de intimidade familiar ao aparato institucional do Estado, passando por circunstâncias como as que tornam possíveis comentários casuais que desconhecidos fazem um para o outro na rua sobre diversos assuntos cotidianos.

Bakhtin afirma que todas as esferas de atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Assim, ao estudarmos os tipos “relativamente estáveis” de dizer, estudamos as mais variadas esferas de atividade dos homens. Lembramos que a utilização da língua se efetua por enunciados que refletem as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas por seu conteúdo, forma e estilo, que se fundem no todo do enunciado. Afinal é pelos enunciados que “a palavra penetra na vida e vida penetra na palavra”. Para Bakhtin, “envolver-se em determinada esfera de atividade implica desenvolver também um domínio dos gêneros que lhe são peculiares. Em

outras palavras, aprender os modos sociais de fazer é também aprender os modos sociais de dizer” (*apud* FARACO, 2009, p. 131). Afinal,

a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera de atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas de cada uma dessas esferas. (BAKHTIN, 1997, p. 129).

Nesse sentido, o Círculo chama a atenção para o fato de que, embora uma pessoa domine muito bem a língua, ela sente-se deslocada e excluída em certas esferas de atividade, pelo fato de não dominar, na prática, as formas do gênero de dada esfera.

Assim, estabelece-se a firme relação entre cultura, signos, gêneros do discurso, ideologia, memória, ficção, representação, palavra, consciência, identidade e rock’n’roll! Em outro momento da pesquisa, procuraremos por estabelecer mais precisamente as distinções culturais entre a sociedade do romance e a sociedade da canção, bem como por mais estreita relação com “cultura de consumo” e “cultura de massa”, culturas bem mais próximas das estratégias mercadológicas capitalistas!



2ª Parte – Composição

Fundamental-ação teórica

Diante da beleza de um disco, produzido cuidadosamente a fim de ser contemplado, raramente nos damos conta daquilo que se encontra nos bastidores de sua composição: toda produção que leva em consideração uma série de fatores.

(...) todo esse enorme trabalho técnico realizado pelo artista e estudado pelo esteta, sem o qual não existiria a obra de arte, não entra no objeto estético criado pela contemplação artística, ou melhor, na existência única enquanto tal, no objeto último da obra: tudo isso desaparece no momento da percepção artística, como desaparecem os andaimes quando o prédio é concluído (BAKHTIN, 1988, p. 48-9).

Neste momento, o que nos interessa são as bases dessa construção, as bases que sustentam nosso “disco”, que o nutrem e tornam possível sua vivência. Propomos, assim como Pitty, quebrar o “teto de vidro”, as velhas concepções, ao inserir, nesse contexto, a “admirável teoria nova” de Mikhail Bakhtin e seu Círculo. Dessa maneira, nesta faixa primordial do disco, dissertaremos, primeiramente, acerca do *sujeito*, seu lugar nos estudos da linguagem, além de pensarmos que é em torno dos sujeitos (*eu* e o *outro*) “que todos os momentos concretos do ser se distribuem e se arranjam” (BAKHTIN, 2010, p.91). Esse sujeito nasce nu, sendo revestido de responsabilidades, responsividades e, munido de palavras, por meio do diálogo, deve ser ético e estético ao exercer, sem alibi, seu papel na existência, já que possui seu espaço-tempo (cronótopo), ou seja, habita um lugar que só ele pode habitar, portanto, possui visões que só de seu ângulo são possíveis de contemplar, o que lhe confere posição particular.

A seguir, situaremos esse sujeito, por isso falaremos sobre seu cronótopo, seu lugar na existência. Ao falarmos desse lugar, temos que levar em conta a relação desse sujeito com

outros sujeitos, então, trataremos das bases em que devem ser calcadas essas relações, a responsabilidade e a responsividade. Depois, próximo ao centro do arcabouço-disco teórico, conceituaremos diálogo, já que este é o centro da teoria bakhtiniana, em torno do qual giram e gravitam todos os outros elementos. Não podemos pensar em diálogo sem discurso, portanto, aqui se encontra o próximo conceito a ser dissertado.. Seguido dele, estará o conceito de *Ética e Estética*. Por fim, abordaremos o conceito de signo ideológico. Às vezes, repetiremos citações, dizeres e conclusões, isso porque a teoria bakhtiniana nos aparece uníssona, isto é, dialógica em sua constituição.

2.1. 1ª faixa: Admirável Sujeito Novo

Para começo de diálogo, faz-se necessário reiterar que nossa pesquisa é sujeito. Mais, nosso corpus o é! Entenderemos, a seguir, melhor o cerne destas afirmações.

De acordo com o dicionário Houaiss, o termo sujeito denota “§-1 indivíduo subordinado a um suserano, no regime feudal; vassalo, súdito. 2- pessoa indeterminada ou cujo o nome não se enuncia” (Versão online, 2010). Tais concepções são totalmente refutadas por Bakhtin, já que, para ele, a divisão de classes, vista principalmente no capitalismo (desvendado nas obras de Huxley e de Pitty), posterior ao regime feudal, destrói aquilo que ele mais admirou em Dostoiévski, seu romance polifônico, onde todas as personagens (sujeitos) possuem voz equipotente (com a mesma potência. Sem hierarquias), ou seja, o lugar onde se aceita, no mínimo, duas visões de mundo, é posto em xeque pelo capitalismo, isso porque ele “em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista (...) levou esses mundos a colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação” (BAKHTIN, 1997, p.20). Além de sujeito algum ser indeterminado, pois cada sujeito está determinado em seu espaço e tempo, único e inalienável, onde nenhum outro sujeito pode habitar. A definição do dicionário que se enquadraria melhor

com a teoria do Círculo seria “§5- termo da oração (...) com o qual o verbo concorda” (Houaiss, versão online, 2010), pois verbo indica ação e o sujeito bakhtiniano é um sujeito de atos, os quais devem banhar-se na responsabilidade e na responsividade.

Para o Círculo, o sujeito está ligado ao seu cronótopo (espaço-tempo), portanto, o sujeito, assim como a língua, é um ser social, ele é a parte de um todo. Sujeito, espaço e tempo são elementos que não podem ter vidas separadas, mas apenas em uma relação dialético-dialógica. Nessa relação dialético-dialógica do sujeito com o mundo, existem outros sujeitos, “outros” que também são “eus”, daí a afirmação de Bakhtin (2010, p.91) em *Para uma filosofia do ato responsável* de que

a vida conhece dois centros de valor que são fundamental e essencialmente diferentes, embora correlacionados um com o outro: eu e o outro, e é em torno desses centros que todos os momentos concretos do ser se distribuem e se arranjam.

Embora “diferentes” em essência, o *eu* e o *outro* estão correlacionados, e só em torno desses dois elementos unidos é que os “momentos concretos do ser” podem se arranjar, pois o *eu* necessita do *outro* para ser completo. O *outro* age como um espelho, onde me vejo refletido e refratado. O *outro*, em exotopia (de fora), é que pode dar acabamento ao *eu*. Em *Estética da Criação Verbal* (2003), Bakhtin enuncia sobre a teoria do horizonte e do ambiente, e explicita que onde o meu *eu*, que vive do lado de dentro, apenas vê o horizonte, não sou capaz nem mesmo de ver minha boca enquanto falo, e nem qualquer outra parte do meu rosto, mas o *outro*, que vive minha vida do lado de fora, e me vê por inteiro num ambiente, vê cada gesto meu e, por isso, sua presença é inalienável, essencial e fundamental para que eu conheça, pela sua boca, por meio da palavra e do diálogo (item 5), o que não posso ver. Por isso, Bakhtin (2010) nos exorta que “essa divisão valorativa arquitetônica do mundo entre mim e aqueles que são todos outros para mim não é passiva nem fortuita, mas ativa e de dever” (p. 92).

Tal concepção faz com que Ponzio (2008, p. 11), ainda na introdução de *A Revolução Bakhtiana*, afirme que

a revolução de Bakhtin caracteriza-se por haver mudado o ponto de referência da fenomenologia, que já não se coloca no horizonte do 'Eu', mas no horizonte do 'Outro'. É exatamente essa a pretensão de Bakhtin, ao afirmar que, embora vivemos nosso *eu* de dentro (*Estética da Criação Verbal*) não significa que devemos viver pra nós mesmos (2011, p. 66/67-78).

Afinal,

viver a partir de si mesmo, de seu próprio lugar singular, não significa viver para si, por conta própria; antes, é somente de seu lugar único que é possível o reconhecimento da impossibilidade da não-indiferença pelo outro, a responsabilidade sem alibi em seus confrontos, e por um outro concreto, também ele singular e, portanto insubstituível (Bakhtin, 2010, p.22)

Os sujeitos são tecidos pela língua e pela linguagem²⁰. Aliás, para Bakhtin, o conceito de sujeito está relacionado com o conceito de língua, por isso afirmamos que língua e sujeito constituem uma relação dialético-dialógica, em que a língua e a linguagem constroem o sujeito e vice-versa, numa via de mão-dupla, porque “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também refrata” (Bakhtin, 1992, p.46). Dessa maneira, refuta-se a concepção saussuriana de que o sujeito recebe a língua pronta e não pode modificá-la, pois, segundo Saussure, “um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra: está atada à língua tal qual é” (1971, p.85).

A língua é considerada como um organismo vivo e as mudanças linguísticas estão atadas ao fator histórico, pois “fora do tempo, a realidade linguística não é completa e nenhuma conclusão se faz possível” (Saussure, 1971, p.92). Esse tempo histórico é composto por sujeitos e são eles os responsáveis pelas mudanças da língua.

Para dar lugar ao sujeito nos processos históricos e nas leis universais, Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato*, trava um embate teórico com estudiosos de sua época, ao afirmar

²⁰ O *eu* e o *outro* são sujeitos semióticos que dialogam com o contexto onde estão inseridos via linguagem, logo, essa relação dialógica pode ser composta pelos sujeitos enunciados.

que “as verdades não podem ser consideradas como eternas e o ser como um mero momento” (BAKHTIN, 2010, p.29) e cita como exemplo dessa tese as leis de Newton, que sempre existiram, mas somente passaram a existir, de fato, quando Newton as “descobriu” (explicitou), portanto, o sujeito (Newton) tem papel fundamental nas leis ditas universais (Leis de Newton que, inclusive, levam seu nome).

Amorim (2009) informa-nos que, em *Para uma filosofia do ato*, no original, podemos encontrar duas verdades: *istina*, as chamadas verdades universais; e *pravda*, verdade singular e individual. Essa divisão não deve ser entendida de forma hierárquica, pois “*pravda e istina*, portanto, não se opõe, mas se completam, pois o conhecimento abstrato, dotado apenas de *istina*, é um conhecimento parcial” (p. 25), já que elas convivem numa relação dialético-dialógica, de completude, ou seja, as verdades universais (*istina*) completam e são completadas pelas verdades individuais (*pravda*). Por exemplo, a morte (*istina*) é encarada de maneiras diferentes (*pravda*) pelos sujeitos, dependendo a quem ela afeta: minha mãe, meu vizinho, um ser que desconheço.

A consciência, outra característica do sujeito bakhtiniano, já esteve muitas vezes nas arenas discursivas posta entre inúmeros estudiosos, os quais trataram/tratam-na de maneira biológica ou fisiológica, “no entanto, seus fundamentos não devem ser nem fisiológicos nem biológicos, mas sociológicos” (Bakhtin, 2010, p. 49), pois o material que a organiza e a expressa é o signo, o lugar comum entre sujeitos, sendo que ele, o signo, só tem vida nesse processo de interação. Se ele, social por excelência, é quem organiza a consciência, ela só pode ser entendida socialmente, assim

a consciência constitui um fato socioideológico, não acessível a métodos tomados de empréstimos à fisiologia ou à ciências naturais. É impossível reduzir o funcionamento da consciência a alguns processos que se desenvolvem no interior do campo fechado de um organismo vivo. Os processos que, no essencial determinam o conteúdo do psiquismo, desenvolve-se não no organismo, mas fora dele, ainda que o organismo individual participe dele. (...) O fenômeno psíquico, uma vez compreendido e interpretado, é explicável exclusivamente por fatores sociais, que determinam a vida concreta de um dado indivíduo, nas condições do meio social. (*Idem*)

A consciência, assim como o sujeito, é fruto da língua e da linguagem, pois o “organismo e o mundo se encontram no signo. (...) Eis porque o psiquismo interior não deve ser analisado como uma coisa; ele não pode ser compreendido ou analisado senão como um signo” (*Ibidem*, p.50), além do que,

Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar. [...] Os sujeitos não adquirem sua língua materna; é nela e por meio dela que ocorre o primeiro despertar da consciência. (*apud* GERALDI, 2010, p.285)

A importância do Círculo dada ao sujeito, construído pela e na língua/linguagem, é extrema, pois, ser social, ocupante de um espaço e tempo únicos, o sujeito age conscientemente com responsabilidade, responsividade e ética.

Cabe à nossa pesquisa (sujeito) ir ao encontro do sujeito construído nas obras (também sujeitos) de Pitty e Huxley, investigar sobre sua responsabilidade e responsividade, além de entender como se dá a influência do sistema, por meio, principalmente, da mídia (meio social, extremamente explorado atualmente) sobre sua consciência.

2.2. 2ª faixa: Cronótopo sem máscaras

Tal conceito é aplicado, por Bakhtin, na literatura, especificamente no gênero romanesco, mas podemos estudá-lo, devido à abertura dos conceitos bakhtinianos (à qual temos livre acesso), em outros gêneros, como a canção (a de Pitty, no caso). Afinal, como afirma o filósofo russo (1988, p. 356), “a linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais” e se os textos literários se embebem na vida, podemos concebê-los entre nós, logo, o cronótopo trata

do sujeito situado em um espaço e tempo que, diga-se de passagem, é único em cada sujeito também único.

De maneira dialógica, Bakhtin empresta o conceito Cronótopo de Albert Einstein, sendo que “esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein)” (1988, p.211), porém “não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente)” (*Idem*), isso porque

entre o mundo da natureza e o mundo dos signos existem distinções que marcam diferenças que não podem ser desconsideradas quando se trata de formulação teórico-conceitual. Logo, é preciso considerar que existem distinções marcantes entre o conceito sobre o tempo-espaço formulado por Bakhtin em sua poética-histórica. (MACHADO, 2010, p. 214 e 215).

A aproximação (metáfora), segundo Machado (2010), dá-se porque: a) tanto as formulações de Einstein quanto as de Bakhtin revolucionam a noção de tempo e espaço absoluto; b) é indispensável o contexto que envolve corpos físicos, inclusive, humanos; c) a relatividade não se revela de maneira sistêmica, mas numa dinâmica de relações.

A relação espaço-tempo sempre esteve nas arenas discursivas sobre literatura, em que, de maneira geral, enfatiza-se os espaços no tempo. Porém, Bakhtin, com sua “admirável teoria nova”, inverte a relação ao dar primazia ao tempo. Logo, “Cronotopo é, pois, um conceito para observação do comportamento do tempo como dimensão do espaço na narrativa” (Machado, 2010, p. 214). O espaço é o recipiente onde se derrama o tempo e esse, quando “dimensionado pelo espaço é apreendido tão somente nas temporalidades representativas da cultura” (*Idem*, p. 208). Vemos isso, quando nos voltamos à análise realizada por Bakhtin acerca da obra de Rabelais, em que considera o tempo da idade média ao estudar o carnaval e considera-o o tempo de quebra de hierarquias no espaço da praça pública, com uma série de

ritos que simbolizavam a morte do velho tempo e o nascer de um novo. Assim, a importância da praça pública é medida pelo tempo: o tempo do prazer, da liberação do “baixo estrato corpóreo”, da igualdade, da utopia. Esse, o “cronotopo de Rabelais”.

O tempo se revela de maneira tão peculiar que os gregos o denominaram deus, o *Cronus*. Aliás, o termo cronótopo é composto pela junção entre as palavras gregas *cronus* (tempo) e *topus* (espaço). *Cronus* foi um dos mais importantes filhos de Urano (céu) e Góia (terra), pais de Zeus. Lembremos também dos sábios ditos populares que enunciam: “o tempo resolve”, “só o tempo dirá”. Afinal, “o homem é um ser do tempo, que vive no tempo, durante um tempo” (Machado, 2010, p. 208). Mais:

a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade. O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento, da transformação. (Amorim, 2006, p. 103)

O cronótopo se encontra numa relação dialógica, em que o espaço “se manifesta pela exotopia” (Machado, 2010, p. 208) e o tempo “só pode ser entendido pelas temporalidades plurais e simultâneas que são projetadas neste espaço” (*Idem*), assim:

o cronotopo foi concebido como uma forma de arquitetura da narrativa que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. A pluralidade de que fala Bakhtin só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e das civilizações, quer dizer no espaço. (Machado, 2010, p.215)

Embora haja primazia do tempo sobre o espaço, ambos andam juntos, afinal trata-se de uma “*interligação fundamental* das relações temporais e espaciais” (Bakhtin, 1988, p. 211 - grifo nosso). Além disso, uma das propriedades do tempo-espaço, para Einstein, interiorizada por Bakhtin, é a “indissolubilidade” entre o espaço e o tempo. Podemos entender tal concepção, tomando por exemplo, a cidade de São Paulo: o tempo fez com que muitos

costumes fossem mudados (o trânsito; o convívio de pessoas de várias localidades do país e do mundo), mas o espaço São Paulo, também mudou (os arranha-céus chegam a assustar quem chega, dentre outras coisas). O tempo influencia nas mudanças do espaço que, por sua vez, influencia o tempo, sempre numa via de mão dupla, numa relação dialógica indissolúvel.

O cronótopo também se relaciona com os gêneros do discurso, pois, como afirma Bakhtin, “pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gêneros são determinadas justamente pelo cronótopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronótopo é o tempo” (1988, p. 212).

O filósofo russo estudou inúmeros cronótopos: o do “encontro”, o “cronótopo de Rabelais”, o “cronótopo da estrada”, dentre outros. Deixando-os, de certa forma, como exemplos a serem vivenciados e aplicados em outros gêneros.

Amorim (2006), por exemplo, lança um olhar sobre um cronótopo pós-moderno, ligado ao desenvolvimento e ao capitalismo: o carro, tempo-espaço mais visitado por habitantes das grandes metrópoles, que vivem em meio a um trânsito caótico e enlouquecedor. Segundo ela, o carro é projetado para parecer com nossa casa, para termos intimidade e tudo à mão, para podermos viajar com comodidade e segurança, enfim, como nossa casa (i)móvel em movimento.

Assim como Amorim, pretendemos entrar pelas frestas da teoria, contemplar e dissertar sobre alguns cronótopos pós-modernos, presentes na canção de Pitty, identificados nas diferentes esferas enunciadas. Os imperativos “compre”, “use” “tenha”, “gaste”, por exemplo, referem-se ao cronótopo das compras (lojas, shopping, etc); em “beba” e “gaste” podemos assimilar ao prazer e aos encontros fortuitos, respaldados por ideologias. Ambos a serem estudados, de maneira um tanto introdutória, no próximo momento da pesquisa. Podemos ainda, num outro momento, estudar especificamente o tempo-espaço onde ocorre um baile/show/festa de *rock*, no caso um baile/show/festa de Pitty.

2.3. 3ª faixa: O homem sem lobo - responsabilidade

Não podemos deixar de mencionar, que tais conceitos se cristalizaram em nossa mente de maneira dialógica, por conta do evento, organizado por Maria Teresa de Assunção Freitas (contida em nossa bibliografia), I EEBA- Encontro de Estudos Bakhtinianos, realizado na Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF, o qual teve como fruto um livro com uma série de resumos das mais variadas áreas do conhecimento, intitulado *A Responsividade Bakhtiniana: na Educação, na Estética e na Política*, onde nosso escrito encontra-se sob o título *Debate Político Responsivo Ativo: A plataforma de governo do povo* (p.591).

Bakhtin (1997) afirma que

o diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva. (p. 294).

O conceito de responsividade está atrelado ao conceito de diálogo (assim como os demais conceitos), pois é no diálogo que o sujeito deve assumir uma posição, ou seja, tomar posse, conhecimento de seu lugar único na existência, sendo, a partir dessa posição que o *outro* do discurso pode, também, tomar sua posição de forma responsiva. Portanto, trata-se a responsividade da tomada de posição pelo ato de responder, pois todo enunciado busca incessantemente uma resposta, uma réplica.

Bakhtin, mais uma vez, empresta da física um princípio, o de que toda ação gera uma reação. A réplica é a certeza de que somos ouvidos, além de ser a responsável pelo caráter dialógico e dinâmico do diálogo, pois

os limites de cada enunciado concreto como unidade de comunicação discursiva são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado- da réplica suscinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico- tem, por assim dizer, um princípio absoluto e

um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados de outros; depois de seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. (2003, p.275)

A atitude responsiva pode ser concebida de maneira silenciosa. Trata-se da compreensão. Logo, compreender um enunciado já é respondê-lo, já é dar a ele a devida atenção. Porém, o ato de compreender é seguido por um outro ato, baseado nele. Por exemplo, minha mãe pede para que tome cuidado com determinada situação, ao compreender seu conselho, já exerço o ato de responder, mas de nada adianta eu compreender e não tomar uma atitude responsiva e ativa, com base nessa outra resposta (a compreensão) e, de fato, tomar cuidado com essa situação. Assim, a responsividade caracteriza-se como elemento *sine qua non*, sem o qual se torna impossível viver, pois

a compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: (...) o ouvinte que recebe e compreende a significação de um discurso adota simultaneamente, para com esse discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar”.(Bakhtin, 1992, p.58)

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. (...) Compreender é opor à palavra do locutor uma contra-palavra. (*idem*)

Bakhtin ainda elucida que

o próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores- emanantes dele mesmo ou do outro- aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação. (1992, p. 60)

A responsividade por estar intimamente ligada ao diálogo, aquele responsável pela construção dos sujeitos, deve estar calcada na responsabilidade, porque o ato de completar um “outro” com o meu “eu”, por meio da responsividade dialógica, não deve (e não pode) ser

entendido como um evento fortuito, mas de dever e de responsabilidade, portanto, difere-se de uma ação, mecânica e repetitiva, trata-se de um

ato único, (...) um ato de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação, que é intencional, e que caracteriza a singularidade, o monograma de cada um, em sua unicidade, em seu dever responder, responsavelmente, a partir do lugar que ocupa, sem álibi e sem, exceção. (Bakhtin, 2010, p.10)

Amorim (2009), ao tratar de *Para uma filosofia do ato responsável*, afirma que ato difere-se de ação:

a ação é um comportamento qualquer que pode ser até mecânico ou impensado. O ato é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao outro, o que quer dizer que ele responde por isso. Uma ação pode ser uma impostura: não me responsabilizo por ela e não a assino. Ao contrário, escondo-me nela. O ato é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca por inteiro. (p. 22)

Um termo usado por Sobral (2005) é o de respondibilidade, uma fusão entre responsividade e responsabilidade. Da mesma maneira, Liapunov em sua tradução inglesa, ao invés de usar *responsibility* (responsabilidade) usa *answerability* (responder mais responsabilidade), entendendo-os como indissolúveis. Isso porque

o existir, isolado do centro emotivo-volitivo único da responsabilidade, é somente um esboço ou um rascunho, uma variante possível, não reconhecida, do existir singular; somente através da participação responsável do ato singular pode-se sair das infinitas variantes do rascunho e reescrever a própria vida, de uma vez por todas, na forma de uma versão definitiva. (BAKHTIN, 2010, p.102)

Assim, o ato de pesquisar é, então, questionar e ser respondido, ser questionado e responder, porque é nessa inter-ação dialógica de responsividade e responsabilidade entre sujeitos que se centra a pesquisa. A responsividade é o combustível do diálogo e como tudo que possui sentido e importância é dialógico, este não pode acabar. E então, não cessaremos de dialogar, de interagir, de intervir, de questionar, de responder...de pesquisar!

2.4. 4ª faixa: Diálogo - uma arena de emboscadas

Próximo ao centro deste escrito, encontramos o *diálogo*, a fim de revelar que este é o “conceito-chave” central da teoria de Bakhtin e seu Círculo, em torno do qual gravitam “outros conceitos-chaves”. Na perspectiva bakhtinana, o diálogo é uma “arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios” (1992, p.14). Afinal, grupos distintos, com ideologias diferentes, usam o mesmo sistema linguístico. Isso por conta do caráter da palavra, viajante de livre passagem pelas diferentes rodovias (ideológicas) das classes sociais.

Segundo Bakhtin, “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem” (1992, p. 201) porque “somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o homem no homem para outros ou para si mesmo” (Bakhtin, 1992, p. 254) sendo que “o diálogo por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal” (Bakhtin, 1997, p. 294), logo, como afirma Marchezan (2006), os estudos do diálogo interessam tanto à comunicação quanto à linguagem. Aliás, é o diálogo que caracteriza a linguagem como dialógica, na relação entre o “*eu*” e o “*outro*”, pois “uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (Bakhtin, 1997, p. 254).

Essa relação *eu-outro* se dá de maneira dialético-dialógica, dialética porque está centrada no movimento de “tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese (negação da negação, logo, uma nova afirmação, distinta da primeira)” (Paula, Figueredo, Paula, 2011, p. 58); e dialógica, porque se entende a síntese não como acabamento ou fechamento, mas como um gancho que puxa tantas outras dialéticas. Dessa forma, o diálogo se revela como uma espiral sem fim, isso porque “ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência não pode nem deve terminar” (Bakhtin, 1997, p. 254).

Essa relação dialética-dialógica entre o *eu* e o *outro* não precisa se dar, especificamente, entre sujeitos face a face, pois diante de um espelho, em que se encontra somente meu *eu*, posso ter um *outro* por objetivo, gesticulo e faço poses a fim de me adequar ao *outro* que me contempla e completa, que neste momento é imaginário. Neste, ou sempre!? Afinal, lidamos sempre com a virtualidade do sujeito, isto é, o discurso. E este sempre reflexivo e refratante. Da mesma forma, Bakhtin elucidava que “o próprio monólogo é dialogizado”, afinal, me expressei para alguém, para um *outro*, ainda que ele seja imaginário, virtual. A cerca disso, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin cita como exemplo o “homem do subsolo”, que embora viva sozinho num subsolo, organiza seus discursos a um outro irreal. Desta maneira, chegamos a mesma conclusão de Marchezan (2006, p. 123), onde a palavra diálogo “é bem entendida, no conceito bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’”. Afinal,

toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte* [...]. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra, apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 2010, p. 117)

Para Bakhtin, “tudo na vida é dialógico” (1997, p. 46):

As relações dialógicas - fenômeno bem mais amplo do que as relações entre réplicas do diálogo expresse composicionalmente - são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância (1997, p. 43- 44).

Portanto, o diálogo, visto como uma “arena” discursiva, já que nele se digladiam “valores contraditórios”, na relação entre sujeitos (*eu-outro*) é o responsável pelo nascimento das verdades, pois “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem, ela

nasce entre homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (Bakhtin, 1997, p. 112), sendo que

a verdade sobre o homem na boca dos outros, não dirigida a ele, por diálogo, ou seja, uma verdade a revelia, transforma-se em mentira que o humilha e mortifica, caso esta lhe afete o ‘santuário’, isto é, o ‘homem no homem’ (Bakhtin, 1997, p. 61);

pela formação da consciência, pela formação das ideias e das ideologias, pois

a ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializada na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra (...). A ideia é um acontecimento vivo, que rompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. (Bakhtin, 1997, p. 88).

Aliás, a primeira vez que o ser humano toma consciência de sua existência ao ouvir seu nome, é pelas palavras de um outro.

Tudo o que me concerne chaga à minha consciência, começando pelo meu nome, vindo do mundo exterior através das palavras dos outros (a mãe, etc.), com sua entonação, sua tonalidade emocional e valorativa. Eu me conheço inicialmente através dos outros: deles recebo palavras, formas, tonalidade, para formar uma noção inicial de mim mesmo. (Bakhtin, 2003, p. 360).

O diálogo deve ser pensado de maneira ampla, abarcando o dito e o não-dito, aquilo que está na memória, o que se espera de resposta e o que, de fato, se responde, além de não estar enquadrado num determinado tempo, ou seja, o passado dialoga com o presente, que é futuro; o futuro, que será presente e passado, com o passado e futuro, ascendendo a um grande tempo. Como nos diz Pitty: o futuro é o presente e o presente já passou. O grande tempo da cultura, como afirma Machado, inspirada em Bakhtin. Por (in) conclusão deste item, nas palavras de Bakhtin:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda sua vida: com os olhos, com os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se opõe todo na palavra e esta palavra entra no tecido

dialógico da existência humana, no simpósio universal. Bakhtin (1929 apud Clark e Holquist, 1998, p.13)

Assim, o que propomos aqui é um diálogo entre gêneros do discurso distintos, portanto, um embate dialógico, numa arena onde colocamos, frente a frente, o romance *Admirável Mundo Novo* e a canção *Admirável chip Novo*, entendidos como sujeitos com semelhanças e nuances que, de forma responsiva, responsável e ética questionam, respondem um ao outro. Aliás, esta pesquisa é por excelência dialógica, pois dialogamos com ela própria, com a canção, com o romance, com Bakhtin, com conceitos, com o leitor, com nós mesmo. Dessa forma, ela é construída por meio do diálogo, inclusive orientando/orientadora e orientando/outros orientandos. Afinal compreendemos “a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, não penas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (Bakhtin, 2010, p. 127). Assim este escrito e os outros com os quais dialogamos,

isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior. [...] Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.(Bakhtin, 2010, p. 127 e 128).

Devido à abertura teórica do Círculo, podemos substituir sem causa de efeito, o suporte pelo qual se veicula o romance (o livro) pelo disco, onde se veicula a canção. Dentre os inúmeros diálogos possíveis, separamos dois, dissertados a seguir.

2.4.1. 5ª faixa: Intertextualidade e Interdiscursividade

A intertextualidade e a interdiscursividade são tipos específicos de diálogo. Tais conceitos serão discutidos aqui calcados nas leituras de Fiorin acerca de Bakhtin e seu Círculo. Isso com a pretensão de capturarmos os diálogos que sabemos ser inesgotáveis e que nossa pesquisa, em sua limitação, apontará sumariamente, entre o *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, e o *Admirável Chip Novo*, de Pitty. Lembramos que o álbum de Pitty, o nó central deste “disco”/relatório, estabelece diálogo com inúmeros outros enunciados, como por exemplo a canção “Admirável Gado Novo”, de José Ramalho, uma das canções principais da novela *O Rei do Gado* (1996), ou ainda, com as fotografias e videoclipes que o compõem (temas para uma outra pesquisa).

Os interdiscursos são relações de diálogo reconhecido entre enunciações distintas, enquanto que as intertextualidades são diálogos mais palpáveis e concretos. O diálogo intertextual pode ser identificado como um tipo de interdiscursividade, porém o contrário não ocorre. Em concordância com Fiorin:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. (2006, p. 181)

Ainda de acordo com Fiorin, dois sentidos do conceito diálogo bakhtiniano nos são fundamentais: o diálogo como modo de funcionamento da linguagem, portanto seu princípio constitutivo; e o diálogo como forma particular de composição do discurso.

Bakhtin (1993, p. 32) afirma que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro”, o que significa que o “real” se apresenta para nós, exclusivamente, via semiose, porque a mediadora entre nós e a realidade é a linguagem. Aliás, sem linguagem não há “realidade”, o

que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação dialógica e se apresenta como funcionamento da linguagem. Afirma Bakhtin que

(...) todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo seu aspecto estilístico. (1993, p. 86).

Os termos intertextualidade e interdiscursividade se referem sempre a diálogos presentes na comunicação, porém o primeiro designa o dialogismo presente entre textos, explicitamente referenciados; e o segundo, entre discursos, não necessariamente de maneira evidente. Intertextualidade e Interdiscursividade são modos particulares de diálogo, porém não são os únicos possíveis.

2.5. 6ª faixa: Discurso (A)Temporal

A *priori* há a necessidade de elucidarmos, calcados em Brait (2006), que o Círculo russo nunca propôs formalmente uma teoria analítica do discurso, mas, ainda assim, podemos flagrar em seus escritos uma série de preceitos que motivaram o nascimento de uma análise/teoria do discurso, dita dialógica, uma concepção filosófica considerada linguística e translinguística. Afinal, Bakhtin propôs estudar

o discurso ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por esse motivo nossa análise (...) não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendendo-a como um estudo-ainda não constituído em disciplinas particulares definidas- daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam- de modo absolutamente legítimo- os limites da linguística. (1997, p. 181)

Dialógica porque está no movimento entre sujeitos, entre o *eu* e o *outro*, movimento esse que constrói o sentido do discurso, além de ser responsável pelo nascimento do conhecimento, das verdades, das ideias e das ideologias. Assim o discurso deve ser estudado “em sua integridade concreta e viva”, ou seja, além da linguística, ou seja, nas relações dialógicas de todo tipo. Vale lembrar que embora vá além da linguística “as pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar seus resultados” (Bakhtin, 1997, p. 181). Dessa maneira,

as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem, ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, etc), está impregnada de relações dialógicas. Mas a linguística estuda a linguagem propriamente dita com sua lógica específica na sua generalidade, como algo que torna possível a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas situações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e possui objeto autônomo e metas próprias. (BAKHTIN, 1981, p. 182)

Tal citação revela uma das características dos estudos da linguagem propostos pelo Círculo: a análise não pode estar calcada exclusivamente nos elementos internos e nem somente nos externos, mas sim em ambos, de maneira dialógica, logo, como afirma Brait (2006, p.13) “excluir um dos pólos é destruir o ponto de vista dialógico proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem. É a bivocalidade do ‘diálogo’, situado no objeto e na maneira de enfrentá-lo que caracteriza a novidade da Metalinguística”. Afinal, encontramos o extralinguístico incluído no linguístico. Por isso, de acordo com Brait, o trabalho metodológico, analítico e interpretativo, ocorre por meio da herança da própria linguística de

esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpenetrar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim

com a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa ‘materialidade linguística’, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecida com outros discursos, com outros sujeitos. (2006, p. 13).

Para Melo (2010), os termos discurso, enunciado/enunciação, texto, palavra e signo se equivalem (têm o mesmo valor), isso porque eles só podem existir em uso concreto. Assim, possuem vinculação constitutiva com a realidade, refletindo-a e refratando-a, pois as formas de interação “acham-se muito estreitamente vinculadas às condições de uma situação social dada e reagem de maneira muito sensível a todas as flutuações da atmosfera social” (Bakhtin *apud* Melo, 2010, p. 237), e

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo (*Idem*)

Ao pensar o discurso dessa forma, vivente nas relações dos sujeitos e influenciado pelo contexto, Bakhtin insere, nos estudos acerca do discurso, a história e o sujeito. Por isso, Brait (2006) denomina “teoria dialógica do discurso”, sem uma definição fechada,

a indissolúvel relação existente entre, língua, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida, responsável e não apenas como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes de determinadas épocas. Esse embasamento constitutivo diz respeito a uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados. (2006, p. 10)

Acerca da influência do contexto, ou seja, da vida, no discurso, Bakhtin diz que

a vida (...) não afeta um enunciado de fora, ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que ascunda os falantes e aquela unidade e simultaneidade de juízos de valor social básicos que surgem do fato de eles existirem e sem os quais nenhuma proferição inteligível se torna possível. (2003, p. 10)

O com-texto extraverbal está indissolúvelmente fundido com o verbal. Bakhtin ilustra tal influência, ou melhor, tal amálgama com a seguinte parábola russa:

Duas pessoas estão num quarto, sentadas. Ambas mantêm-se em silêncio. Então uma delas diz: “Bem!” A outra não responde

Para nós que estamos fora do caso, a ‘conversa’ é de todo incompreensível (...). A fim de desvendar a razão e a significação desse colóquio, temos que analisá-lo. Mas o que exatamente podemos submeter à análise? Não importa quanto trabalho nos dermos para elucidar a parte puramente verbal da proferição, por mais sutilmente que definamos os fatores fonéticos, morfológicos e semânticos da palavra bem, não chegaremos um só passo mais perto da compreensão do sentido completo do colóquio.

Suponhamos que a entonação com que a palavra é pronunciada nos seja conhecida: indignação e censura moderadas por certa porção de humor. Tal entonação preenche o vazio semântico do advérbio bem, mas ainda assim não rebela a significação do todo.

O que nos falta, então? O contexto extraverbal que fez do termo bem uma locução significativa para o ouvinte. Esse contexto extraverbal da enunciação compreende três fatores: (1) a visão espacial comum dos interlocutores (a unidade do visível), (conhecimento e entendimento comum da situação e (3) a avaliação comum desta situação.

À hora em que o colóquio ocorreu, os dois interlocutores olharam para a janela e viram que havia começado a cair neve; ambos sabiam que já era o mês de maio e estava na hora de chegar a primavera; finalmente, ambos se sentiam fartos e cansados do inverno prolongado, estavam à espera da estação primaveril e ficaram amargamente desapontados com a nevada tardia. Deste ver conjunto (flocos de neve do lado de fora da janela), deste conhecer conjunto (época do ano) e desta avaliação unânime (fadiga em relação ao inverno e aguardo da primavera)- disso tudo a elocução depende diretamente, tudo isso é tomado com sua especificação ou articulação verbal. Os flocos de neve ficam do lado de fora da janela; a data, na folhinha do calendário; a avaliação, na psique do locutor; e não obstante, tudo isso está pressuposto na palavra bem. (Bakhtin *apud* Clark e Holquist, 1998, p. 225)

O discurso abarca o dito e o não-dito. “Ele não reflete uma situação extraverbal do mesmo modo como um espelho reflete um objeto. Ao contrário, seja na vida, seja na arte, é ativo, produtivo” (Clark e Holquist, 1998, p. 225). Portanto, “o discurso não reflete uma situação; ele é uma situação” (*idem*). Na relação do dito com o não-dito, encontramos como mediadora, a entoação, “social por excelência”, pois ela

estabelece um elo firme entre discurso verbal e o contexto extraverbal- a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras verbais, por assim dizer (...) A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. Na entoação, o discurso entra em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores. (BAKHTIN, 1926, *apud* CLARK e HOLQUIST, 1998 p. 7)

Para Clark e Holquist (1998, p. 227), “a entoação, mais do que qualquer outro aspecto da elocução, costura o material repetível, meramente linguístico, à situação social irrepetível em que é falado”. E mais, “quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social” (Bakhtin, 1926 *apud* Clark e Holquist, 1998, p. 10).

Assim,

a mais pura expressão dos valores pressupostos em qualquer elocução situa-se no nível da entoação. [Ela] claramente registra a presença do outro, criando uma espécie de retrato em som do destinatário a quem locutor imagina estar ela sendo dirigida. Uma ilustração comum da referida tendência apresenta-se quando ouvimos alguém falar ao telefone com outra pessoa cuja identidade desconhecemos, mas cuja relação com o locutor podemos adivinhar a partir dos padrões locutivos de quem fala. (Clark e Holquist, 1998, p. 228)

O contexto atribui características distintas ao discurso na vida e ao discurso na arte, uma vez que os discursos do dia-a-dia, fortuitos, corriqueiros, como no caso da parábola russa, dependem em maior grau do contexto, enquanto que os discursos da arte “podem continuar interagindo com uma multidão de novos ambientes históricos e culturais porque não são, como os outros tipos de enunciações, tão dependentes localmente de qualquer outro contexto” (Clark e Holquist, 1998, p. 229)

Embora equivalentes no sentido de que só podem ser concebidos em uso concreto, texto, discurso e enunciado no esboço teórico do Círculo se diferenciam.

Nas palavras do filósofo (1992, p. 329), o texto “representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção)”. Ele é “um conjunto coerente de signos”, por isso, não é uma entidade exclusivamente verbal, mas presente em todas as linguagens, em todas as semioses. Por isso, para Fiorin (2006, p. 179), “o texto em Bakhtin, é uma unidade da manifestação: manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado”. Cada texto possui em si um sistema compreensível para todos (convencional, dentro de uma dada comunidade): uma língua. Nas palavras de Fiorin (*Idem*), “não há texto que não pressuponha uma língua (...).

Tudo que no texto é repetitivo e reproduzível é da ordem da língua, pois o texto é único, individual e irreproduzível.”.

Na medida em que o texto se torna um enunciado, ele é distinto desse. Segundo Fiorin (2006, p. 180), “o texto pode ser visto como enunciado, mas pode não ser, pois, quando o enunciado é considerado fora da relação dialógica, ele só tem realidade como texto.”. Mais que isso, conforme o estudioso

se o texto é distinto do enunciado e este é um todo de sentido-marcado pelo acabamento (a obra), dado pela possibilidade de admitir uma réplica- cuja natureza específica é dialógica, o texto é a manifestação do enunciado, que é uma ‘postura de sentido’. Por isso, ele é uma realidade imediata dotada de uma materialidade, que advém do fato de ser um ‘conjunto de signos’. O enunciado é da ordem do sentido; o texto é domínio da manifestação. O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas. Sua manifestação é o texto e este pode ser considerado como uma entidade em si. (*Idem*)

Enquanto as palavras e as orações são as unidades da língua, os enunciados são unidades da comunicação real. A primeira característica de um enunciado é ter um autor, alguém que se responsabilize por ele, ao passo que as unidades da língua não pertencem a ninguém. Essa característica desencadeia outra, pois o enunciado, sendo como uma réplica de um diálogo, possui acabamento específico e pode ser respondido, diferente dos elementos da língua. Outra característica é que não é a dimensão que determina um enunciado: ele pode ser desde uma réplica monolexêmica até um romance em vários tomos. (Bakhtin, 2003, p. 305). O que delimita sua fronteira é a alternância dos sujeitos falantes, portanto o dialogismo:

um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são diferentes uns aos outros nem auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhe determinam o caráter. (Bakhtin, 2003, p. 298)

Bakhtin ainda diferencia enunciado de discurso,

pode-se estabelecer um princípio de identidade entre a língua e o discurso, porque no discurso se apagam os limites dialógicos do enunciado, mas jamais se pode confundir língua e comunicação verbal (entendida como comunicação dialógica efetuada mediante enunciados) (1992, p. 335)

O discurso é uma abstração ou, como afirma Fiorin (2006, p. 181),

uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade. O enunciado, sob esse ponto de vista, constitui-se como interdiscurso e não como relações de intradiscursos (discurso, em Bakhtin). O interdiscurso é interior ao intradiscurso, é constitutivo dele. Na comunicação verbal real, o que existem são enunciados, que são constitutivamente dialógicos. O discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele uma identidade essencial. Entretanto, no seu funcionamento real, a linguagem é dialógica.

Como já mencionado e ainda de acordo com Sobral (2008), as relações dialógicas englobam e vão além da relação entre as réplicas de um diálogo real. Os discursos alcançam o plano de um meta-discurso (um discurso sobre o discurso, discurso nos discursos). Tal meta-discurso interliga discursos não em termos de sucessão temporal e de presença num mesmo espaço, mas em termos de sentido.

Assim, para Bakhtin, todo discurso se apresenta constituído por ligamentos com outros discursos, confirmando-os ou refutando-os, com forças centrífugas e centrípetas, ao mesmo tempo. Forças centrífugas porque o discurso direciona o leitor para fora de si, para um outro discurso; e centrípetas, porque carregam discursos exteriores para o interior desse discurso. A energia aplicada por essas forças faz com que nenhum discurso seja compreendido como puro, uma vez que, segundo Bakhtin (*apud* Fiorin, 2006, p. 167) “Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada por outras palavras”. O enunciado é pensado pelo Círculo, então, com uma via de duplo sentido: “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro” (FIORIN, 2006, p. 170). Da mesma maneira que o sujeito se constitui a partir de um(ns) outro(s), o discurso se elabora em vista do(s) outro(s). Em outras palavras, “o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (Fiorin, 1994, p. 29).

2.6. 7ª faixa: Ética e Estética equalizadas na mesma frequência

Arte e Vida não são as mesmas coisas, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.

(Mikhail Bakhtin, *Arte e Responsabilidade*, 2003)

Ética e Estética aparecem “equalizados na mesma frequência”. *Grosso modo*, temos aí a relação (responsável) entre a Vida e a Arte, aliás é no texto de 1919, *Arte e Responsabilidade*, que a flagramos. Vemos neste texto, em concordância com Sobral (2009, p. 169), “insistentemente, a ideia da unidade da ‘responsabilidade’, da obrigação que tem o sujeito de unir vida e arte, arte e vida”, assim

‘Arte e Responsabilidade’ é um texto profundamente filosófico que, ao mesmo tempo, destaca a necessidade de engajamento do artista com a vida e do homem comum com a arte, precisamente na busca da unidade entre os ‘três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida’ (*idem*).

De tal modo, Bakhtin enuncia, indiretamente, sobre o conceito de arquitetura, ou seja, sobre uma totalidade interna e coerente que refute uma relação apenas de superfície, sem sentido, dada de maneira mecânica.

Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas uma às outras. (Bakhtin, 2003, p.).

Bakhtin, portanto, versa sobre a relação dos “três campos da cultura – a ciência, a arte e a vida”, a qual não pode (e não deve) ser fortuita, mas de dever, de responsabilidade, ou

melhor, de responsabilidade, pois “o que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo ? Só a unidade da responsabilidade.” (*idem*), ou seja, a ciência, a arte e a vida “se tocam” e “estão lado a lado” envoltas pela cultura, porém nesta junção “mecânica” e “externa” não há “sentido” e muito menos “coerência”. Sentido e coerência só podem ser conquistados com uma “unidade interna”, o que quer dizer que tais campos da cultura “só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” (*idem*).

Em outras palavras, é do sujeito a responsabilidade, a “obrigação” de unir arte e vida e vida e arte, pois somente ele as pode incorporar de maneira uníssona, dando-lhes “unidade interna de sentido”, refutando qualquer mecanicidade, qualquer “estranheza” entre tais elementos. Assim, por exemplo, a relação entre o artista e o homem não pode ser ingênua e nem, mais uma vez, mecânica, em que “temporariamente o homem sai da ‘agitação do dia-a-dia’ para a criação como para outro mundo ‘de inspiração, sons doces e orações’” (*idem*), pois aí temos uma relação em dicotomia da prosa (vida) *versus* a poesia (arte) – considerada por muito tempo, mais digna e bela, superior à prosa -, isto é, não temos diálogo (tão caro e o nó da teoria bakhtiniana). E, tal diálogo tem de estar fundado (como já se sabe) na responsabilidade, pois “pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com minha vida para que o todo vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos”. (*idem*).

Por isso, a esteta Pitty é totalmente responsável em conceber sua sociedade e suas relações pela arte, sem alibis, tal como seus ouvintes, em escuta ativa, a partir da arte, tem de responder por ela e pela vida. Pois só aí, nessa relação, nesse diálogo de responsabilidades, de responsabilidades pode haver “coerência interna de sentido”, sendo que, segundo Bakhtin (2010), a causa da crise da modernidade advém, exatamente, da falta de sentido. O homem necessita de sentido. Sentido no sentido de direção e sentido no sentido de fazer sentido. Assim, para fazer da relação arte vida um lugar de coerência, o sujeito tem de estar

direcionado, posicionado diante dela. Posicionado, isto é, direcionado (sentido) para responder responsabilmente e sem álibis.

Quando temos a relação apenas externa, mecanicista de arte e vida, abolindo a “unidade de sentido” e o diálogo responsável firmado entre elas, temos, nas palavras de Bakhtin, uma arte “patética”, de “uma presunção excessivamente atrevida”, uma arte incapaz de responder pela vida. Isso porque na própria vida já temos elementos da arte, aliás, se tomarmos por base a divisão não hierárquica dos gêneros em primários e secundários (como bem vimos no item anterior), perceberemos que os gêneros primários, mais próximos da vida, geram os secundários, não tão próximos, mas ainda com elementos da vida, ou seja, notamos com clareza, a relação dialógica. “Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida -, nós temos a prosa do dia-a-dia”.

O teórico vai mais fundo:

No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (...). E nada de citar a ‘inspiração’ para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão, (...), pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. (Bakhtin, p., 2003)

É de obrigação nossa, nesta pesquisa, perceber e descrever a relação entre a arte e a vida, entre o sujeito autor e o sujeito da vida, ou seja, buscamos um encontro com a responsabilidade de Priscila Leonel, sujeito da vida, em unidade com a responsabilidade de Pitty, sujeito da atividade estética. Interessante é pontuar que aqui temos um nome artístico, isto é, um nome diferente dado ao sujeito autor. Da mesma forma, corremos de encontro à unidade de responsabilidade entre Huxley da vida real e Huxley da vida (re)criada. É de nosso

interesse também, a pontuação da responsabilidade que tem o público ouvinte/leitor, que deve unir Vida e Arte.

A ética perpassa muitos dos textos do Círculo, mas a conseguimos flagrar de maneira mais efetiva, em textos como *Para Uma Filosofia do Ato* (2010) e em *Arte e Responsabilidade* (2003). Em consonância com Sobral (2005; 2008) e Amorim (2009), o texto *Para uma Filosofia do Ato* teria sido escrito por Bakhtin entre os anos de 1920 e 1924, integrando um conjunto de manuscritos que Bakhtin havia guardado em um esconderijo em Saransk. Segundo Clark e Holquist (1984) esse seria um período conturbado pós- revolução russa.

Tal texto é perpassado dialogicamente por inúmeros filósofos, como por exemplo, Kant (1724-1804), o qual Bakhtin lia desde os 13 anos no original e também ministrava aulas sobre, bem como Heidegger (1889-1976), “outro autor chave na intertextualidade bakhtiniana” (Amorim, 2009,p. 20), tendo em vista que é de tal filósofo que advém “a ideia de que o diálogo é condição da linguagem” (*idem*).

Segundo Sobral (2005),

no âmbito da teoria do conhecimento é possível, como se sabe, ter três atitudes distintas. A primeira seria privilegiar a natureza ontológica da realidade, correndo paradoxalmente o risco de cair na metafísica de um mundo “concreto idealizado”, porque não constituído pelos seres humanos, mas a eles dado imediatamente, isso foi o que fez, por exemplo, o empirismo, ao descartar as contribuições das categorias do pensamento para a “construção da realidade”. Uma segunda seria privilegiar os processos do conhecimento sobrepondo-os ao mundo concreto, correndo o risco de cair no teoreticismo; isso foi feito, por exemplo, pelo racionalismo, ao assegurar as categorias de apreensão do mundo em detrimento do mundo empírico. A terceira seria buscar uma síntese entre a ontologia do existente, do “que está aí”, o dado, e os processos epistemológicos de apreensão, postulação, do mundo. (p. 13).

A proposta da filosofia do ato de Bakhtin e seu Círculo tem por base a terceira atitude para com o conhecimento, tendo em vista que em Bakhtin, o sujeito (situado) é convocado

(responsavelmente), ou seja, ao *dado* (primeira atitude) o sujeito dá sua marca, dá sua assinatura, impregna o *dado* com seu (único) ponto de vista, fazendo dele um *postulado*. Ou ainda, fazendo do *dado* o *criado*: atividade estética. O que quer dizer que “o ato de pensar é sempre singular e diz respeito a um sujeito único. Somente o ato de pensar pode ser ético, pois é nele que o sujeito é convocado” (Amorim, 2009, p.22).

Deste modo, Bakhtin enfatiza não só o conteúdo do pensamento (*dado*), mas também o ato de pensar (Apreensão do dado. Postulado. Criado), tendo em vista que somente no ato de pensar, determinado pensamento rompe com a abstração e passa a fazer sentido, ou seja, só há sentido com o ato do sujeito de pensar um pensamento. Daí a afirmação de Amorim (idem):

Enquanto abstração, o único dever da teoria é ser verdadeira. Mas o próprio dever de buscar a verdade, aquilo que me obriga a pensar veridicamente o que estou pensando, não decorre do conteúdo do pensamento, mas do ato de pensar. Uma teoria verdadeira, ao virar ato, isto é, a ser pensado por alguém singular e único vira ética.

Desta maneira, o teórico russo vai conceber o ato como único, irreprodutível, irreptível e ético, isso porque pressupõe um sujeito, ativo e situado, que pensa o pensamento, o impregna com sua individualidade, assumindo uma postura perante ele, pela qual responde, já que essa postura só pode ser a dele, pois somente ele habita este espaço e tempo. De outra maneira, um pensamento que não é pensado por mim, pela minha maneira única, não é meu, pois pode ser de qualquer outro, e mais, “um pensamento que não se pensa não é vivo, não é real” (Amorim, 2009, p.24), por isso tenho de pensá-lo, ou seja, assiná-lo com “firma reconhecida”. E, de acordo com Bakhtin, um sujeito que não assume uma postura, é um “impostor”, isto é, possui uma não-postura perante tal pensamento, ou ainda, perante o mundo.

Neste sentido, a professora Marília Amorim atenta pra uma particularidade da palavra *verdade* na língua russa, em que podemos dividi-la em *istina* e *pravda*. Por *istina*, entenderemos as verdades universais que em concordância com nossa reflexão bem pode ser

compreendida como o pensamento, ou, os pensamentos, enquanto que por *pravda*, teremos a ideia, por assim dizer, de verdades individuais, que para nós, equivale ao ato de pensar, o que de fato tem importância e traz sentido e concretude ao pensamento abstrato. Além disso, “a palavra russa *pravda* traz em sua espessura semântica a ideia de *validade* e de *justiça*. Ou seja, o conhecimento pleno é aquele que, além de verdadeiro, é válido porque é justo” (Amorim, 2009, p. 22). Válido e justo porque eu no ato de pensar valido o pensamento, isto é, lhe faço verdadeiro, verdade. Devemos salientar que tais verdades estão posta numa relação dialógica, em que uma não existe sem a outra, pelo contrário, se constituem e se completam.

Por isso, nos diz Bakhtin que “as verdades não podem ser consideradas como eternas e o ser como um mero momento, as leis da gravidade já existiam, mas passaram a existir de fato, quando Newton incorporou e expôs essa verdade” (2010, p.26).

E aqui chegamos à epígrafe que inaugura este trabalho, em que fica claro a gravidade da não relação, do não diálogo entre *pravda* e *istina*, isto é, da separação, da cisão entre o conteúdo do pensamento e do ato de pensar:

(...) O mundo da tecnologia (...) conhece sua própria lei imanente, e se submete a essa lei em seu desenvolvimento impetuoso e irrefreável (...). Assim, os instrumentos são perfeitos de acordo com sua lei interna e como consequência, eles se transformam, a partir do que era inicialmente um meio de defesa racional, numa força terrível, mortal e destrutiva. Tudo que é tecnológico, quando divorciado da unidade única da vida à vontade de sua lei imanente é assustador. (Bakhtin, 2010, p. 25 e 73)

Como exemplo, podemos citar, com ressalvas, nossa Ditadura Militar (1964- 1985) que, inicialmente fora “um meio de defesa racional”, defendendo-nos, supostamente, de um suposto golpe comunista e, que no momento em que as verdades do estado (*istina*) não ouviram as verdades individuais (*pravda*) de muitos, tornou-se uma “força terrível, mortal” e isso literalmente.

Ao pensarmos o ato como único e irreptível, já que ele se encontra intimamente ligado a um sujeito também único, num tempo e espaço único, irreptíveis, temos de fazer, assim, uma distinção entre ato e ação, tendo em vista que por ação bem podemos entender algo que se repete, sempre da mesma maneira, e que, além do mais, pode ser concebido de maneira inconsciente, mecânica, sem uma participação ativa e consciente do sujeito, portanto, no ato temos sempre um sujeito consciente, que pensa ativamente o mundo e o digere, o impregna, dando-lhe sentido com sua marca única e irrevogável. Daí o seu não álubi diante do ato. Em outras palavras, na ação o sujeito se esconde, podendo ter por álubi o ato falho, fruto do inconsciente, enquanto que no ato o sujeito é convocado, conscientemente, isto é, no ato temos o sujeito re-velado.

Por falar em álubi, ou melhor, em não álubi, chegamos aos conceitos de responsabilidade e responsividade, ora, pois, se o ato é único, irreptível, exatamente porque convida o sujeito (único) ativo e consciente, ele tem de ser responsável, tendo em vista que ele revela minha postura única na vida, já que nela não posso ser impostor, e aí, responsabilmente, tenho de responder por tal postura, aliás, o próprio ato, de pensar ou de criar, já é uma resposta ao pensamento, portanto, uma resposta ao mundo. E isso não pode ser fortuito, tem de ser responsável.

Mais do que ser responsável pelo que pensa, o sujeito é, de certo modo, convocado a pensá-lo. O ato de pensar não é fortuito: o sujeito não pensa isto como poderia pensar aquilo. Não é uma mera opinião. Do lugar de onde pensa, do lugar de onde vê, ele somente pode pensar aquele pensamento (Amorim, 2009, p. 23)

Afinal:

O aspecto do sentido abstrato, quando não está relacionado com a unidade real inescapável, tem o caráter de um projeto: é algo como um rascunho grosseiro de uma possível atualização ou um documento não assinado que não obriga ninguém a não fazer nada. O ser que está separado

do único centro de responsabilidade emocional-volitiva é um rascunho grosseiro, uma variante possível não reconhecida do ser único, apenas através da participação responsável efetuado por um único ato ou ação pode alguém sair das infinitas versões rascunhadas e reescrever a própria vida uma vez por todas na forma de uma versão definitiva. (Bakhtin, 2010, p.62)

Portanto, o “aspecto do sentido abstrato”, isto é, os pensamentos ou, ainda, as verdade universais só ganham sentido e libertam o sujeito da grosseria de um rascunho, quando esse se faz participativo, responsabilmente em ato, ou seja, quando em ato pensa tais pensamentos. Vejamos, então, que a filosofia de Bakhtin está centrada no ato, e este responsável, isso porque o ser separado do “único centro de responsabilidade” é um “rascunho grosseiro”, apenas um esboço, apenas “infinitas versões rascunhadas”, ou seja, praticamente inexistente. Só é ser com participação responsável. Só é ser pensando os pensamentos responsabilmente. Só há ser na responsabilidade. Fora daí, apenas rascunhos.

No que tange a assinatura do ato, isto é, o reconhecimento do ato, que exige de mim *responsabilidade e responsividade*, já que o documento assinado obriga uma resposta, que também é responsável para quem e ao que responde, temos de pensar em sujeitos, que se constroem em *diálogo*, em vários atos de fala, em *enunciados, encunci-ato*, que pressupõe *enuncia-ção*. De outra forma, é no ato que o sujeito (eu-outro) se constrói e, então, portanto, a consciência e as verdades (*pravda e istina*) também aí se tecem. Daí a necessidade de *responsabilidade*, bem como de *responsividade*, uma vez que respostas bem podem ser concebidas metaforicamente como combustíveis do diálogo, e “ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência não pode nem deve terminar” (BAKHTIN, 1997, p. 254), logo, a *responsividade*, a *responsabilidade* e o *ato ético* nunca podem cessar!

Assim,

Assinatura não é expressão de uma subjetividade fortuita, e sim de uma posição. Assinar é iluminar e validar o pensamento com aquilo que

somente do meu lugar pode-se ver ou dizer. (...). A assinatura é o compromisso com a singularidade e com a participação no ser. Não se furtar, não se subtrair daquilo que seu lugar único permite ver e pensar. Assinatura é também inscrição na relação de alteridade: é confronto e conflito com outros sujeitos. E por fim, pode-se dizer que a assinatura em Bakhtin é o atestado da passagem do sujeito por um dado espaço-tempo: ser real e concreto que se apropria de seu contexto, assumindo-o em ato. (Amorim, 2009, p. 25).

Por tocar em *sujeito*, aqui Bakhtin dialoga com Kant, pois para ele “é preciso que a lei que regula meu ato seja justificável enquanto norma de conduta universal” (Amorim, 2009, p.26), enquanto que para Bakhtin o ato tem de ser justificável no que diz respeito a *mim*. Logo, em Bakhtin temos sempre um convite ao sujeito participativo, ativo, consciente, ético, responsável, responsável, situado, porque o ato diz respeito a ele, às suas verdades e não às verdades universais, isto é, a “conduta universal”.

Portanto,

A avaliação, como aspecto arquitetônico do ato, e o caráter situado e participativo do sujeito levam Bakhtin a transcender as filosofias da ação e do processo, pois o valor do ato é o valor que este tem para o agente, não um valor absoluto que viria impor-se a este último (...). Assim, a experiência no mundo humano é sempre mediada pelo agir situado e avaliativo do sujeito que lhe confere sentido a partir do mundo dado, o mundo como materialidade concreta. Como mostra a obra de Bakhtin, não se trata porém de propor a relatividade dos valores, mas, pelo contrário, o fato que o valor é sempre valor para sujeitos, entre sujeitos, numa dada situação. (Sobral, 2005, p.22).

Ainda sobre sujeito, o professor Adail Sobral (2005, p.22, 23) toma por *sujeito situado* a tríade *eu-para-mim*, *eu-para-o-outro* e *o outro-para-mim*, ou seja, a relação do *eu* e com o *outro*, já que “a vida conhece dois centros de valores que são fundamental e essencialmente diferentes, embora correlacionados um com o outro: eu e outro, e é em torno desses centros que todos os momentos concretos do ser se distribuem e se arrajam” (Bakhtin, 2010, p.91). O deslocamento da fenomenologia de Bakhtin do *eu* para o *outro* (Ponzio, 2008), ocorre porque “só me torno eu entre outros eus. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao

mesmo tempo o define, é o ‘outro’ do outro: eis o não acabamento constitutivo do Ser, tão rico de ressonâncias filosóficas, discursivas e outras” (Sobral, 2005, p.22).

Assim, a noção de sujeito situado implica

Pensar o contexto complexo que se age, implica considerar tanto o princípio dialógico – que segue a direção do interdiscurso, constitutivo do discurso, mas não se esgota aí -, como os elementos sociais, históricos, etc. que formam o contexto mais amplo do agir, sempre interativo. (...). Nas propostas do Círculo, todos esses elementos estão integrados intrínseca e constitutivamente aos atos humanos, incluindo, naturalmente, os discursivos. (...). Assim, a proposta do Círculo de não considerar os sujeitos apenas como seres biológicos, nem apenas como seres empíricos, implica ter sempre em vista a situação social e histórica concreta do sujeito. (Sobral, 2005, p. 23).

Tratemos do sentido. Para o Círculo a cisão entre os pensamentos e os atos de pensar tem por resultado a crise, a perda de sentido, uma vez que só há sentido num pensamento se eu o pensar. Se eu em ato responsável, ético, em resposta o penso. Nessa cisão reside, pra eles, a crise do mundo moderno. Quem dirá do pós-moderno, flagrado no enunciado de Pitty.

Nos seus fundamentos, a crise contemporânea é a crise do ato contemporâneo. Cavou-se um abismo entre o motivo do ato e seu produto. (...). Devido ao fato de que a teoria desligou-se do ato e que ela se desenvolve segundo sua própria lei interna imanente, o ato tendo deixado escapar a teoria, começa ele próprio a se degradar. (Bakhtin, 2010, p. 86)

Para professora Marília Amorim (2005), a crise é típica da modernidade, porque

nas sociedades tradicionais ou pré-modernas, a existência de cada um já está pensada e significada em uma narrativa mítico-religiosa partilhada por todos de modo inexorável. A verdade mítico-religiosa é absoluta e dada de uma vez por todas. Tudo já está significado. Não há lugar para a dúvida nem pro livre arbítrio. E o indivíduo não sofre o peso e a pressão de ter que decidir a cada instante o rumo e o sentido de sua vida e de seus atos. A modernidade se caracteriza pela ruptura com essa cultura tradicional ao trazer a presença de narrativas múltiplas – religiosas ou não. Pelo fato de serem múltiplas, são objeto de questionamento e de conflito, o que confere ao indivíduo um lugar ao mesmo tempo privilegiado e problemático: ele está sozinho e solto para escolher o que pensar e o que fazer. A cultura moderna instala o princípio da crise como algo constitutivo tanto do social quanto do indivíduo. (p.29).

Sendo assim, reiteramos: para a não crise, o sujeito tem de ser ativo, participativo, responsivo, ao pensar o pensamento responsabilmente pelo seu ponto de vista único, porque de onde ele vê só ele o pode. Temos de encontrar o lugar do sujeito na teoria. Encontrar as verdades dele nas verdades universais. Ele tem de participar concretamente do mundo, do cronotopo que habita e, isso só possível em ato. O sentido só existe na articulação entre sujeito e cultura.

Bakhtin (2010, p. 23) nos diz que o ato pode ser pensado como um jano bifronte, em que o ato possui algo que nunca se repete e algo que pode ser objetivado, isto é, repetido, em outras palavras, dentro de todo ato temos uma ação. Daí a separação de leitores do Círculo em ato e atividade, pois, na atividade temos algo de comum entre todos os atos. Mas, vale salientar que, muito embora tenha algo de comum, ele nunca se repete. É exatamente por isso, por exemplo, que os *gêneros, atos*, nunca são os mesmos, ainda que neles tenhamos, sempre, *conteúdo, forma e estilo*, nunca teremos a mesma *arquitetônica*. Lembremos que, para o círculo, todos os *gêneros* estão diretamente relacionados com as *esferas de atividades*, isto é, a esfera de atos que parecem se repetir, e, por isso são relativamente estáveis. Portanto, quase não há estabilidade entre um ato e outro. São sempre únicos. Irreptíveis.

Ao falar em espaço e tempo, ou seja, em cronotopo – a indissolubilidade entre as categorias de espaço e tempo, que são únicas e diz respeito ao sujeito também único e pelas quais ele responde, somos levados a enunciar sobre a exotopia – exo-topia, que significa, pela própria palavra, estar do lado de fora de determinado espaço, isso porque em relação ao espaço do *outro*, que somente ele ocupa e, que, portanto *eu* não posso habitar, meu *eu* se encontra do lado de fora.

A exotopia é, então, estar para além do espaço do *outro*, isso porque sempre haverá um ponto nele em que eu vejo mais e melhor que ele próprio: sua boca enquanto enuncia, seus gestos, o que está atrás. Assim, a exotopia trata-se de um excedente de visão: minha visão que excede a do *outro*. Sendo nessa relação que se dá a construção interativa (dialógica) dos sujeitos (eu-outro), uma vez que relacionado a tal excedente, sempre haverá limites, ou seja, há uma certa carência, porque o que vejo no outro, só o outro vê em mim mesmo.

Essa tensão entre o excedente e a carência impede a fusão de horizontes, ou seja, a anulação da minha singularidade (do meu excedente) no outro. Ao mesmo tempo, ela nos impele inexoravelmente para a interação: é o excedente de visão dos outros que responde às minhas carências: a alteridade tem um papel constitutivo fundamental – o “eu-para-mim” se constrói a partir do “eu-para-outros”. (Faraco, 2011, p.25)

Esse olhar de fora precisa ser entendido para além do factual entre indivíduos de carne e osso, tendo em vista que a exotopia se dá em relação aos enunciados, aos valores, ao espaço e ao tempo.

Constrói-se, assim, em Bakhtin e seu Círculo, uma filosofia da alteridade, em que o *eu* só pode existir pelo e no *outro*, sendo que esse *outro* também é *eu* e que, portanto, *eu* também o sou *outro* (diferente, em outro espaço e tempo). Em outras palavras, somos carentes do *outro*, porque só nele podemos ter uma visão completa de nós mesmos, saber quem somos, e, inclusive, saber nosso nome, pois, afinal, é pela boca do outro que recebemos um nome que nos representa por toda a vida. Sem o *outro* não há *eu* e sem o *eu* não há *outro*. Dialógico, portanto. Daí, mais uma vez, a emergência da responsabilidade e do não-álibi no existir que é intimado ao sujeito, porque dizer ao outro quem ele é, ou seja, sê-lo espelho não pode e não deve ser qualquer coisa fortuita e desinteressada. Tenho de ter interesse responsável e ético para compor e tecer o outro que, por sua vez, irá me tecer!

Exotopia não significa, porém, harmonia, já que é dialógica – aquela arena discursiva, isso porque está posta no jogo, na relação, nas diferenças e tensões. É nesse lugar que os sujeitos se constroem. Para haver exotopia, então, é preciso que haja dois mundos (pelo menos) que não se fundem, que não sejam iguais, porque “quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos” (Faraco, 2011, p.24).

Se a exotopia está posta na relação interativa entre o *eu* e o *outro*, ela só pode ser dinâmica, por isso, falar em exotopia pressupõe movimento. Movimentar-se entre o *eu* e o *outro*, porque só no movimento dessas forças (eu-outro) há sujeito. O sujeito está, assim, no entre-lugar.

"Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele vê, colocarme no lugar dele e, depois de retornar ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão. Do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2006, p. 23).

Em outras palavras, o *eu* deve ir até o *outro*, vestir-se dele, de seus valores, de seu espaço, de seu tempo, de sua cultura, mirar de onde só ele pode ver e, então, voltar a si, e ver novamente de onde o *eu* pode ver e, a partir, da dialética dialógica desse movimento (ir e vir, retorno), “criar para ele um ambiente concludente”, isto é, esboçar a ele uma moldura.

Acabamento!? Moldura!? Sim. E se a estética pressupõe um acabamento, porque só na arte é possível acabar a vida e suas relações, é na exotopia, que teremos a estética acontecendo na vida, ou seja, a estética acontecendo na ética. Portanto, “é no excedente de visão – em seu sentido, pressupostos e consequências – que vamos encontrar o chão comum para a estética e a ética em Bakhtin.”(*idem*). Ética, porque no excedente de visão, concebido na vida, há a articulação de coordenadas que fundamentam sua filosofia geral: a singularidade

de cada um, a alteridade, a interação e, nessa articulação Bakhtin sustenta toda uma ética, pois já que sou um sujeito único e ocupo um lugar único tenho de responder por tal singularidade.

Ou seja, eu não posso não agir, eu não posso não ser participante da vida real. Na vida, sou insubstituível e isso me obriga a realizar minha singularidade peculiar: tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. Assim, o dever encontra sua possibilidade originária lá onde reconheço a unicidade da minha existência e tal reconhecimento vem do meu próprio interior – lá onde assumo a responsabilidade da minha unicidade. Nesse sentido, nada me obriga, salvo minha unicidade. (Faraco, 2011, p.25)

E estético porque a atividade do esteta, isto é do autor-criador, pressupõe um excedente de visão, porque ele conhece mais que seu herói, vê além dele e, então, pode o isolar e recortar da vida vivida para o conceber na arte, onde é possível dá-lo acabamento. É nesse sentido que Bakhtin afirma que a estética pressupõe duas consciências não coincidentes. (Bakhtin, 1990, p.22). Assim, o olhar de fora é uma das coordenadas fundamentais na estética bakhtiniana.

Outra coordenada que define a estética do Círculo ocorre com o fato dos estudiosos conceber a história, a cultura e o contexto imanente à arte, ou seja, não são apenas panos de fundo, mas parte integrante e constituinte da obra de arte. A vida bombeia de dentro energia ao enunciado. Na arte verbal, composta por signos, então, temos a cultura, a história e as ideologias imanente, exatamente, porque o signo é ideológico, ou, é exatamente tal característica que faz do signo um signo ideológico. Há diálogo, ainda que não sabemos de qual lado da via o fluxo é maior.

De tal forma, Bakhtin se afasta da tradição de estudos que busca conceber a arte estritamente por sua forma, separada dos aspectos históricos, culturais e ideológicos. Daí a constituição de seus gêneros do discurso não apenas com *forma*, mas também com *conteúdo*, uma vez que tal *conteúdo* é o mundo e suas relações refletido e refratado nos signos retirados da vida para significar na arte, sob determinada *forma*. Assim, Medvedev em *Método Formal*

(2012), refutará a dicotomia presente até então nos estudos do objeto estético em que se usava o método formal para o estudo da imanência da arte, apartada e jamais afetada pela história, e o método sociológico para o estudo histórico causal da arte. Mais uma vez, ressoa no pensamento do Círculo, o diálogo. O método bakhtiniano é, assim, dialógico: o método formal e o método sociológico em interação. Há, portanto, em refuta há enunciados que afirmam a não existência de método no *Círculo de Bakhtin*, um método dialógico, tido como orientação e não “camisa de força” que transita entre a forma e o social, histórico e ideológico.

Medvedv estava, segundo Faraco (2011), afinadíssimo com as discussões sobre o fazer estético de sua época. Tal afirmação pode ser vista na parte II do *Método Formal*, em que o discurso teórico sobre a arte passa a assumir seu caráter construtivo, ou seja, ocorre a superação da ideia de arte como mera imitação, representação ou expressão. “Punha-se, então, como tarefa para o estudioso revelar a unidade construtiva da obra e as funções puramente construtivas de cada um de seus elementos” (Faraco, 2011, p.22). Assim, o que temos por empreitada, nesta pesquisa, é, exatamente, examinar, descrever e analisar os elementos que compõem a canção e o álbum de canção, por meio do diálogo. Nosso método é o dialógico.

Assim, Bakhtin vai se ocupar dos elementos estético-formais, refutando as abordagens biográficas e sociológicas da arte que buscam explicá-la ora pelos aspectos da vida do autor, ora pelos elementos históricos, porque a arte consiste, de fato, no jogo, na interação, no diálogo de tais elementos, em menor ou maior grau. É o que reverbera, por exemplo, no texto “O autor e o herói na atividade estética”, em que o teórico vai trazer como elemento central para análise da obra de arte a relação entre autor e herói, que se dá dialogicamente em exotopia. É preciso mencionar que o herói não se confunde com os “heróis” da narrativa, enquanto personagens centrais ou que irão salvar o mundo, mas pode ser o mundo, o tema, o assunto. Então, o autor-criador lida, em exotopia, com o mundo e seus valores (heróis), recortando-os da vida e concebendo-os em outro plano, o da arte. E, por isso seu ato tem de ser responsável. É a ética

na Estética. Pitty tem de ser responsável, ética com sua estética, porque o ato da autora-criadora é selecionar, recortar e conceber esteticamente aspectos da vida real em sua canção, a qual entrará em interação e terá de ser respondida por seus ouvintes em escuta ativa.

Há ainda, na estética do Círculo, para se entender a relação autor e personagem, uma distinção entre autor-pessoa e autor-criador, em que o primeiro é o escritor em carne e osso, é a cantora da vida real, Priscila Leonel e, o segundo, é uma função estético-formal engendradora da obra, “um constituinte do objeto estético, um elemento imanente do todo artístico. Trata-se, mais precisamente, do constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade arquitetônica e a composicional do todo esteticamente consumado” (Faraco, 2011, p.22), é Pitty. Então, Pitty é a autora-criadora criada pela autora-pessoa Priscila Leonel, ou seja, o autor criador é o reflexo e a refração da pessoa da vida real, e, assim, não podemos tomar sua obra por seus aspectos biográficos, uma vez que o autor-pessoa esvazia-se de si mesmo, passando a ser autor-criador para compor a obra. É óbvio que tais “autores”, tais sujeitos dialogam, mas nesse terreno é preciso tomar certo cuidado.

Na relação autor-herói, portanto, há duas consciências que não se co(n)-fundem. É preciso mencionar, inclusive, que mesmo na tessitura de uma narrativa autobiográfica, faz-se necessário um autor-criador com excedente de visão, isso porque o *eu* de ontem não é o *eu* de hoje, ou seja, há duas consciências não coincidentes. São sujeitos distintos, em outro espaço e tempo, em outras relações. Portanto,

a autobiografia não é mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever sua autobiografia, o escritor precisa se deslocar, se posicionar fora dos limites do apenas vivido, se tornar um outro em relação a si mesmo, isto é, precisa olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento. (Faraco, 2011, p.24)

Se são duas consciências que não se confundem, o herói precisa ser pensado, segundo Sobral (2012), como “entidade autônoma”, porque tem ele seu papel próprio a desempenhar na interação com, de um lado, o autor, e de outro, o leitor/ouvinte/auditório. Afinal, nossos enunciados são construídos para um *outro*, ou seja, ao falar em ouvinte, ou leitor, ou ainda auditório, estamos a pensar que a recepção(ativa) possui papel fundamental na construção da obra de arte. É pensar, assim, em concordância com Brait (2002), nas esferas de atividades, que “fabricam” os gêneros discursivos, sendo que aí está implicado as condições de produção, circulação e recepção. E, então, para analisar uma obra de arte, não podemos excluir nenhuma dessas categorias. É preciso mencionar, ainda, que tal ouvinte, assim como o autor não se confunde com o indivíduo de carne e osso, é antes uma “imagem típica do interlocutor de cada autor específico” (Sobral, 2012, p.133). Portanto, trata-se de um elemento também imanente da obra de arte.

Assim, ser autor é assumir, de modo permanentemente negociado, posições que implicam diferentes modalidades de organização dos textos, a partir da relação com o herói e com o ouvinte. A própria seleção de palavras envolve uma orientação na direção do ouvinte e do herói autor e a recepção a essa seleção, advêm do contexto da vida, que impregna as palavras de juízos de valor, impondo pois ao seu significado uma direção específica, podendo mesmo pensar na recepção como uma espécie de co-seleção lexical. Essa operação de seleção envolve a “simpatia”, a concordância com os ouvintes, ou a discordância com relação a eles, remetendo assim à avaliação que o autor faz do herói. (Sobral, 2012, p.133)

O autor se posiciona em relação a seu herói, colocando-se num lugar fora de seu tempo e espaço e estabelece com ele uma relação axiológica, uma das muitas relações que se estabelecem numa determinada época e numa determinada cultura, sendo que é aí, no posicionamento axiológico do autor-criador, que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético. Está posto aqui, a necessidade e a emergência de conceber o *estilo* (único, individual e, ao mesmo tempo, social) nos *gêneros discursivos*, ainda mais tocante nos gêneros dos discursos de cunho estético, dito de segundo grau ou secundários,

porque é através de seu *estilo* e ponto de vista que o autor-criador arquiteta sua obra, sendo que afirma Bakhtin ser o estilo “duas pessoas”: autor e leitor.

É por meio dessa solução que a estética bakhtiniana se livra de deslizar para formulações metafísicas (o estético reduzido a essências abstratas de beleza, ou para formulações psicologizantes (o estético reduzido a processos expressivos puramente mentais e subjetivos), ou para formulações empiricizantes (o estético reduzido à forma do material), ou ainda, para um formalismo desvinculado da história e do sociocultural (o estético reduzido a um em-si absoluto. (Faraco, 2011, p.22).

Desse ponto de vista, o autor não lidará com seu material, no caso da arte verbal, a palavra, levando em conta apenas seus aspectos gramaticais, mas vai arquitetar com as significações e os temas, os sentidos da língua contextualizada histórica e socialmente. Com a língua enquanto enunciado, portanto. Dito de outra maneira, o autor-criador deve conquistar a linguagem e a superar, afinal “toda arte deve sempre superar seu material” (Bakhtin, 2003, p.266), para poder, então, significar, ou seja,

a forma do material da arte literária não é nem apenas a atualização da gramática (mero momento técnico), nem apenas a transcrição pura e simples dos enunciados concretos (mera estenografia da língua viva no evento da vida), mas uma transposição da língua viva (situada) para outro plano axiológico, para o interior de outro enunciado concreto. (Faraco, 2011, p.23)

Assim, vamos analisar aqui, não somente os aspectos gramaticais do texto de Pitty e Huxley, mas sim o signo ideológico, ou seja, a língua viva e situada, presente e embebida da vida e suas relações culturais e ideológicas. Na dialética-dialógica entre o linguístico e o translinguístico. Na intersecção do texto com-texto.

O trabalho da esteta Pitty, portanto, se dá em conquistar a língua, explorar seus aspectos fônicos, morfosintáticos e referencial, e, então, superá-los, embebendo-os de sentido, obtido não do dicionário e da gramática, mas dos enunciados concretos, da boca das pessoas, das palavras “grávidas” das diversas relações, concebendo-os em outro plano, o da arte, dando-

lhes assim, nova vida. Vida admirável. Pitty perpassa de entoação específica e valorativa (axiológica) todas essas faces da língua. É seu *estilo* de selecionar, determinar, construir e dar acabamento (de dar *forma* ao *conteúdo*) a um novo enunciado concreto que materializa um determinado objeto estético.

Com outras palavras, para se analisar, esmiuçar, descrever e interpretar uma obra, é preciso não se deixar seduzir pelo material, isto é, pelo artefato em si. É preciso ir além. É preciso superar tal material, tal como faz o autor-criador, chegando-se ao objeto estético, fruto das múltiplas redes de relações axiológico-culturais. Daí a necessidade de Bakhtin em enunciar sobre a diferença entre o artefato (a obra de arte em sua factualidade) e o objeto estético. Porém, não podemos pensar o objeto estético como algo metafísico. “Ao contrário, trata-se efetivamente de um conjunto de relações axiológicas (...) que se concretiza no artefato” (Faraco, 2011, p23). É, então, uma arquitetura realizada em certa composição: o objeto estético realizado no artefato.

Há, nos escritos do Círculo (2003), a distinção entre forma arquitetônica e forma composicional, em que a forma arquitetônica seria a forma do conteúdo (*grosso modo*, do que se fala), que é determinante da forma composicional – apropriação do material –, ou seja, que serve de aparato técnico para concretizar o *todo* da forma artística. Bakhtin exemplifica tal distinção quando diz que o autor-criador tem a possibilidade de ordenar seu conteúdo por várias formas: de maneira trágica, cômica, lírica, satírica, e buscará a mais adequada forma composicional: romance, conto, poema.

A exotopia também se dá em relação à língua, porque o esteta tem de estar do lado de fora dela, olhar seus valores e suas significações, para então operar com ela e dar-lhe acabamento do plano da arte. E tal ato estético de exotopia tem de ser ético, porque a esteta

Pitty, por exemplo, trabalha e arquiteta com a língua viva, fruto da boca dos falantes, ela lida com inúmeras forças individuais e sociais que perpassam, atravessam a língua, porque

no ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada sempre por diferentes valorações sociais porque a vida se dá numa complexa atmosfera axiológica) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra) – o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. (Faraco, 2011, p.23).

Então, difícil é mencionar o tamanho ou quantas responsabilidades há na estética, na criação de um autor, porque a exotopia – com a cultura, com valores, com a língua, com os sujeitos – já tem de ser responsável, depois, dialogicamente com a primeira responsabilidade, a operação com tais elementos, e ainda, com a repercussão do novo enunciado (artístico), pois, reiteramos: “o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores”. Os ecos da voz de Pitty ressoam sobre verdades e geram novas verdades! Temos de estar certo que não é a existência em si que está transposta na obra de Pitty, mas um recorte, advindo do ponto de vista valorativa dela, ou seja, encontramos um certo horizonte axiológico, portanto, um fundo de realidade. O que queremos dizer é que o enunci-ato de Pitty é um reflexo refratado da realidade, e assim, temos de demandar certo cuidado para lidar com (toda e qualquer) a obra.

Sobre o ponto de vista axiológico do autor-criador diante do mundo, temos de demandar especial atenção, tendo em vista que, para Bakhtin, a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas, postas numa dinâmica de múltiplas interações responsivas. Então, o autor-criado responde, esteticamente, a valores de sua época. Daí nosso interesse em deslumbrar as imagens de nosso tempo no álbum de Pitty: descobrir valores de nossa sociedade (refletidos e refratados). Todo ato cultural, então, assume uma posição valorativa frente a outras posições valorativas.

Assim, o ato estético é um complexo jogo de reflexo e refrações, porque o autor-criador já é um sujeito refratado do autor-pessoa, que por sua vez, já é uma refração do social, e, ainda, a própria arte que é fruto de um viés valorativo, estilístico, de um horizonte, de um ponto de vista exotópico do autor.

O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. (Faraco, 2011, p.24)

Dito com outras palavras, a semiose não é a mera reprodução de um mundo objetivo, mas de um mundo múltiplo e heterogeamemente interpretado. Portanto, o específico do ato estético é re-forma(r)-tar o mundo em outro plano (por um viés valorativo do autor-criador), fazendo desse plano, um novo mundo. Um admirável mundo novo. Nesse novo e admirável mundo é possível, diferente daquele mundo dito real, ter acabamento. Assim, outra característica da arte, além do reflexo e refração, e reformatação do real, é a possibilidade de acabamento. Assim, no fazer estético, elementos da vida real são destacados, isolados e organizados de nova forma, por alguém, que tem a visão de um todo, ou seja, por alguém com excedente de visão, que dará acabamento a esse todo. Esse alguém é o autor-criador. Portanto, ele, o autor-criador, é o elo, a ponte entre a arte (da vida) e a vida (da arte)!!

2.8. 9ª faixa: Signo Ideológico não fica pra semana que vem

A concepção de signo ideológico encontra-se desenvolvida em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, cuja autoria é um tema um tanto polêmico, já que muitos a atribuem a Bakhtin e outros muitos a Volochinov, devido suas raízes marxistas. Não podemos estudar tal conceito, sem convidar para nossa arena teórica, Saussure, o “pai da linguística”, que em seu *Curso de*

Linguística Geral (escrito e publicado postumamente por seus alunos, em 1916) deu-nos sua visão sobre o signo.

Saussure teve como centro de suas discussões teóricas, o objetivo e a necessidade de transformar os estudos da linguagem numa ciência, a linguística. Preocupação justificada por seu contexto histórico, o do positivismo (escola calcada nas bases da necessidade burguesa de dominar a natureza, colocando-a a serviço da produção, somente possível com o progresso científico), já que até então a “ciência que se constitui em torno dos fatos da língua” (Saussure, 1971, p.16) estava desprovida de qualquer “visão científica”. Na primeira parte de seu *Curso*, em “Princípios gerais”, nos é revelado que “o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (Saussure, 1971, p.80). Entendemos por conceito, o significado abstrato; e por imagem acústica, “a impressão (empreite) psíquica desse som” (*Idem* p. 82) chamado de significante. Os signos linguísticos exibem algumas propriedades primordiais, dentre elas: a arbitrariedade e a linearidade.

A arbitrariedade equivale a algo imotivado, “queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade” (Saussure, 1971, p.83). A linearidade do signo relaciona-se ao fato de que “o significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha*” (Saussure, 1971, p.84). Em outras palavras, por mais que pensemos em muitas palavras ao mesmo tempo, só podemos pronunciá-las, de forma clara, uma após a outra, de maneira linear.

Saussure assinala a dicotomia mutabilidade/imutabilidade do signo. A mutabilidade está relacionada com a *parole* (a fala), que adere a características diferentes dependendo do sujeito; e a imutabilidade relaciona-se com a *langue* (a língua), sistêmica. Ambas estão condicionadas ao tempo: a imutabilidade porque “um dado estado da língua é sempre o

produto de fatores históricos e são esses fatores que explicam porque o signo é imutável, vale dizer, porque resiste a toda substituição” (Saussure, 1971, p. 86), isso pelo fato de recebermos a língua convencionada por outras gerações; e a mutabilidade porque esse mesmo tempo pode “alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos” (*Idem*, p. 89). De acordo com a imutabilidade, “Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra: está atada à língua tal qual é”. (*Ibidem*, p. 85).

A língua, do ponto de vista saussureano, revela-se como uma imposição, pois os sujeitos não têm poder algum sobre ela, a qual é mutável não “conforme o arbítrio dos interessados, é a ação do tempo que se combina com a força social; fora do tempo, a realidade linguística não é completa e nenhuma conclusão se faz possível” (Saussure, 1971, p. 92). Tal visão ocorre por transferência de convenções científicas embasadas em Darwin, pois a língua equipara-se às espécies: um organismo que nasce, cresce, reproduz-se e morre. “Assim como o homem era submetido a determinações mecânicas, também as línguas evoluíam de acordo com leis que não admitiam exceção” (Fiorin, 1990, p.61). O que não condiz com o pensamento de Bakhtin.

Torna-se indiscutivelmente necessário, neste momento, discutirmos brevemente o conceito de ideologia, tão importante para os nossos teóricos (encontrado, enfaticamente, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e em *Problemas da Poética de Dostoiévski*), para que, unido ao conceito saussuriano de signo, possamos entender o signo ideológico apresentado pelo Círculo.

Para Marx e Engels, numa formação social, temos dois níveis de realidade: um de essência e um outro de aparência, o que produz a “falsa consciência”. Para contextualizarmos essa tese em nossa sociedade, basta pensarmos na questão da sustentabilidade, elemento indispensável para que o mundo continue a ser sustentado pela natureza (aparência). Porém,

por entre tais panos, de maneira obscura, encontramos fios de “falsa consciência” quando países desenvolvidos usam o discurso da sustentabilidade para frear os países emergentes (exemplo: o Protocolo de Kyoto, assinado para a diminuição do lançamento de gases que contribuem para o aquecimento global, um dos tópicos da sustentabilidade, que não conta com assinaturas dos Estados Unidos, a maior potência, detentora de grande conhecimento científico, o que faz com que saibam acerca da emissão de tais gases. Inclusive, há documentários que classificam o aquecimento global como uma grande farsa), ou quando empresas o usam para construir uma imagem de engajamento ambiental para seus consumidores; ou ainda quando supermercados o usam, retirando sacolas plásticas de circulação, ato que “coincidentemente” gera uma grande economia a esses estabelecimentos.

Fiorin (1990) nos alerta que precisamos demandar cuidado para com a expressão “falsa consciência”, já que, em concordância com Bakhtin, a consciência não é a habitação exclusiva da ideologia, pois esta encontra-se contida no social. Aliás, a própria consciência é um inquilino do social, logo, tal expressão “indica apenas que as ideias dominantes são elaboradas a partir de formas fenomênicas da realidade, não apreendendo, portanto, as relações sociais mais profundas” (Fiorin, 1990, p. 29).

Segundo Miotello (2005), o conceito marxista de ideologia apresentado como “falsa consciência” é um mascaramento da realidade, usado pelos legitimadores do poder para continuarem no poder. Na verdade, segundo esse estudioso, o Círculo aceita tal concepção marxista, mas a reformula e a estende para todas as esferas de atividade ao pensar a ideologia inculcada no signo. Daí tem-se ideologia oficial e ideologia não-oficial (vemos, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*, a preocupação de Bakhtin em revelar as ideologias oficiais e não oficiais, a sala de jantar *versus* a praça pública), portanto

etc (a ideologia oficial), e também os diferentes substratos da consciência individual, desde os que coincidem com a 'ideologia oficial' aos da ideologia não-oficial. (Ponzio, 2009, p. 112).

Por ideologia oficial, entendemos aquela instituída pela classe do poder, a classe dominante, do ponto de vista marxista, a ideologia das superestruturas (o direito, a arte, a religião, etc), logo, é aquela que dita as “regras do jogo”, que consiste nosso viver (o modo de vestir, falar, o que consumir etc); e, por ideologia não-oficial, aquela vivente nas relações fortuitas do cotidiano, portanto, a classe dita dominada (infra-estrutura).

Podemos entender melhor essa divisão, com a dissertação de Bakhtin sobre a obra de Rabelais. Tal escritor, vivente na França da Idade Média, foi severamente negligenciado nos estudos literários por apresentar em sua obra uma linguagem vista como vulgar, além de traços não condizentes com a época e com o contexto em que foi concebida. Bakhtin demonstrou que sua literatura, dita vulgar e obscena, estava intimamente ligada à ideologia não-oficial da Idade Média, ideologia vivente na praça pública, onde todos podiam ser iguais, ter voz e poder. A massa estava cansada do fardo posto pela ideologia oficial, a da Igreja Católica, que pregava seriedade, segregação, desigualdade e conformidade, além de instituir, como elemento purificador dos pecadores, os hereges, e do mundo, a fogueira, convocada para selecionar os que aceitavam dos que repudiavam aquela forma de governo. Então, durante o carnaval, instituem sua própria ideologia, a do riso (patrimônio do povo), da igualdade e da liberação daquela parte ligada à terra, os “baixos estratos corpóreos”, os orifícios (por onde o homem entra no mundo e o mundo entra no homem) em oposição ao alto, a cabeça, a parte ligada aos céus, a Deus, portanto à Igreja, e, com isso, rompe com a maneira de agir, vestir e falar impostos pela ideologia oficial.

Marx e Engels pouco falaram sobre as relações entre infra e superestruturas, afirmaram apenas que, por causalidade, a infra-estrutura deságua na superestrutura, sendo exatamente nesse ponto que debruça-se Bakhtin e seu Círculo, ao afirmar que as infra-estruturas mantém

relações dialético-dialógicas com as superestruturas, numa via de mão-dupla, ou seja, uma influencia a outra. Dessa maneira, a ideologia oficial é bombardeada pela ideologia não-oficial, o que leva Miotello (2005, p. 174) a afirmar que “a durabilidade da ideologia oficial não é maior que o tempo de duração da ideologia do cotidiano” e essa relação só se torna possível pelo signo, que, por isso, é ideológico. Ainda de acordo com Miotello (2005), a ideologia é semelhante à ideia, a qual, fora de um processo dialógico, morre, pois ela

não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializada na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra[...]. A ideia é um acontecimento vivo, que rompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. (Bakhtin, 1997, p. 88)

Parafraseando Bakhtin, podemos afirmar que a ideologia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideologias dos outros que a ideologia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas ideologias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideologia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializada na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra[...]. A ideologia é um acontecimento vivo, que rompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências.

Portanto, para o Círculo, a concepção de ideologia transpassa a ideia de “falsa consciência” e não pode ser entendida como um “pacote pronto” (idealista) e muito menos vivente exclusivamente na consciência (subjetiva). Bakhtin/Volochinov, com a intenção de estudar a filosofia da linguagem com bases no marxismo, logo no primeiro capítulo de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992) afirma:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. (2010, p. 31)

Isso porque Bakhtin/Volochinov retira o signo saussureano do laboratório (metáfora e metonímia do positivismo), rompe com suas amarras mortíferas e o concebe na sociedade, ou seja, devolve-o às suas raízes, levando em conta a outra ponta do triângulo proposto por Ogden e Richards, o referente extraverbal, a saber: a realidade. Porque só na realidade se leva em consideração os sujeitos com outros sujeitos, os quais atribuem valor ao signo e lhe dão sentido, logo, sem sujeitos e sem história, o signo não possui sentido, uma vez que, segundo o/s autor/es,

Os signos só podem aparecer num terreno interindividual. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de ‘natural’ no sentido usual da palavra: não basta colocar face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se” (Bakhtin/Volochinov, 2010, p. 35)

Segundo Ponzio (2008), signo difere-se de sinal, porque o sinal é algo pré-fixado, que se repete sempre da mesma maneira, enquanto que o signo possui pluralidade, renova-se, adere novos sentidos e significações em cada contexto, exatamente por seu caráter ideológico, que revela a posição de cada sujeito. Qualquer sinal pode ser identificado com facilidade, vejamos o conjunto de sinais “b-o-m”, ele sempre será composto pelos sinais “b”, “o”, “m”, porém, como signo, ao usarmos uma entoação alegre, “bom” soará como algo bom: “tenha um bom dia!”. Uma entoação irônica fará soar algo não tão bom assim “realmente ele é muito bom”. E ainda ao entoar com arrogância, poderá dar ideia de ordem ou conclusão “bom, aqueles que não se satisfazem, podem retirar-se”. Assim “O signo não requer uma mera identificação, já que estabelece uma relação dialógica que comporta uma tomada de posição,

uma atitude responsiva” (Ponzio, 2008, p. 90). Mais uma vez é invocada a responsividade, pois apenas por meio dela consegue-se entender o signo em suas variadas esferas de significações, de acordo com cada contexto que a contém.

Para Bakhtin (2010), em relação aos estudos das ideologias, a palavra deve ser posta em primeiro plano. Isso por conta da “excepcional nitidez de sua estrutura semiótica” (p. 36), além de que é por meio dela que se revelam as formas ideológicas da comunicação, “mas a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo neutro” (p.37), não se trata de uma contradição, já que uma palavra jamais é neutra, ela é sempre ideológica, aqui o que queremos dizer é que ela se reveste de diferentes ideologias, “pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa” (p.38) Por exemplo, a palavra trabalho: o sentido do termo “trabalho” para um assalariado difere-se do termo para um patrão. Para um pode ser algo fadigoso, penoso e de injusta recompensa; enquanto que para outro, pode ser fonte de renda, *status* e ostentação. Isso significa que a mesma palavra conota sentidos diferentes, reveste-se de ideologias distintas a cada nova enunciação de um determinado sujeito. Dizemos ainda que é a palavra que organiza o discurso interior, portanto a consciência, fruto da interação verbal, pois ela

não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material. A palavra é, por assim dizer, utilizável como signo interior; pode funcionar como signo sem expressão externa (Bakhtin/Volochinov, 2010, p. 37)

Salientamos que

não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical (*Idem*, p. 38)

Assim, concluímos que as características que revelam a importância do estudo da palavra para o estudo das ideologias são: sua característica semiótica, sua neutralidade ideológica, sua implicação na comunicação humana ordinária, sua possibilidade de interiorização e sua presença obrigatória como fenômeno acompanhante de todo ato consciente. Afinal, segundo Ponzio,

Verbalmente o signo é uma enunciação completa, não isolada do contexto social e nem do terreno ideológico ao qual pertence desde o princípio; é uma enunciação que responde a um diálogo, parte constitutiva de uma relação de interação verbal, é texto vivo, e não texto coisificado, uma expressão monológica isolada, que tenha que ser interpretada. Simplesmente na base da pura relação entre as unidades linguísticas que a compõem e a língua, entendida como sistema fechado, como código definido (2008, p. 120)

Esta pesquisa se achega aos signos, revestidos de ideologia, que compõem, constroem e perpassam as obras, a fim de capturar seu sentido.



3ª Parte – Gravação e Mixagem

Neste momento crucial deste “disco” atentar-nos-emos a três categorias de análise, a saber: o sujeito, o tempo e o espaço, flagrados nos signos ideológicos.

3.1 Os gêneros em diálogo: do romance à canção e da canção ao romance

Como proposto aqui, cabe a nossa pesquisa a busca pelos ecos e reverberações dos discursos em diálogo, na forma de intertextos e interdiscursos, que digladiam nos gêneros, que organizam estes discursos, romance e canção, ou o álbum de canção.

Como visto, o diálogo não é entendido desta perspectiva como algo harmonioso e que necessariamente precise de pessoas face a face para ocorrer, muito embora seja essa a forma mais sensível de perceber suas astúcias, mas sim da enunciação de um sujeito (semiótico, produtor de discursos, significações e tema) em dado contexto, ou seja, o diálogo pode se firmar entre enunciados-enunciados, enunciados-sujeitos, e sujeitos-sujeitos, talvez devemos enquadrá-los todos em sujeitos-sujeitos, já que os enunciados também são sujeitos.

Os enunciados aqui anunciados são o romance de Huxley e a canção de Pitty, frutos de sujeitos contextualizados que enunciam, constroem sentido e interagem, isso porque não é a dimensão que determina um enunciado: ele pode ser desde uma réplica monolexemática até um romance em vários tomos. (BAKHTIN, 2003, p. 305). O que delimita sua fronteira é a alternância dos sujeitos “falantes”, portanto o dialogismo:

um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos

falantes. Os enunciados não são diferentes uns aos outros nem auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhe determinam o caráter. (BAKHTIN, 2003, p. 298)

A alternância é palpável pela resposta, aquela que é ativa e se direciona para compreender um enunciado. Assim, o sujeito *Admirável Mundo Novo* e o sujeito *Admirável Chip Novo*, ambos *eu* e *outro*, alternam-se em diálogo, concordam e discordam, respondendo um ao outro. A voz de Pitty é a réplica da voz de Huxley e vice-versa. O diálogo está para além do tempo.

Da relação enunciado e texto (nosso material de análise), fala Bakhtin (1992, p. 329), que o texto “representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção)”. Ele é “um conjunto coerente de signos”, por isso, não é uma entidade exclusivamente verbal, mas presente em todas as linguagens, em todas as semioses. Por isso, para Fiorin (2006, p. 179), “o texto em Bakhtin, é uma unidade da manifestação: manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado”. Cada texto possui em si um sistema compreensível para todos (convencional, dentro de uma dada comunidade): uma língua. Nas palavras de Fiorin (*Idem*), “não há texto que não pressuponha uma língua (...). Tudo que no texto é repetitivo e reproduzível é da ordem da língua, pois o texto é único, individual e irreproduzível.”.

Na medida em que o texto se torna um enunciado, ele é distinto desse. Segundo Fiorin (2006, p. 180), “o texto pode ser visto como enunciado, mas pode não ser, pois, quando o enunciado é considerado fora da relação dialógica, ele só tem realidade como texto.”. Mais que isso, conforme o estudioso

se o texto é distinto do enunciado e este é um todo de sentido-marcado pelo acabamento (a obra), dado pela possibilidade de admitir uma réplica- cuja natureza específica é dialógica, o texto é a manifestação do enunciado, que é uma ‘postura de sentido’. Por isso, ele é uma realidade imediata dotada de uma materialidade, que advém do fato de ser um ‘conjunto de signos’. O enunciado é da ordem do sentido; o texto é domínio da manifestação. O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas. Sua manifestação é o texto e este pode ser considerado como uma entidade em si. (*Idem*)

Como já mencionado e ainda de acordo com Sobral (2008), as relações dialógicas englobam e vão além da relação entre as réplicas de um diálogo real. Os discursos alcançam o plano de um meta-discurso (um discurso sobre o discurso, discurso nos discursos). Tal meta-discurso interliga discursos não em termos de sucessão temporal e de presença num mesmo espaço, mas em termos de sentido, é por isso que mesmo não tendo as obras supracitadas e analisadas face a face (o que, é claro, seria impossível), e ainda, mesmo não estando numa sucessão temporal, é possível dialogá-las, isto é, dialogá-las em termos de sentido. Mesmo que o álbum de Pitty venha a público 71 anos depois da obra de Huxley e que esta obra fora construída sem “saber” da existência daquela, é possível dialogá-las.

Assim, para Bakhtin, todo discurso se apresenta constituído por ligamentos com outros discursos, confirmando-os ou refutando-os, com forças centrífugas e centrípetas, ao mesmo tempo. Forças centrífugas porque o discurso direciona o leitor para fora de si, para um outro discurso; e centrípetas, porque carregam discursos exteriores para o interior desse discurso. A energia aplicada por essas forças faz com que nenhum discurso seja compreendido como puro, uma vez que, segundo Bakhtin (*apud* FIORIN, 2006, p. 167) “Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada por outras palavras”. O enunciado é pensado pelo Círculo, então, com uma via de duplo sentido: “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro” (FIORIN, 2006, p. 170). Da mesma maneira que o sujeito se constitui a partir de um(ns) outro(s), o discurso se elabora em vista do(s) outro(s). Em outras palavras, “o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (Fiorin, 1994, p. 29).

Com nosso *corpus* é possível perceber tal dialogismo, a constituição nata do discurso por vários outros discursos, de maneira clara e plena, tendo em vista que da voz de Pitty tem-se muito da de Huxley e, que se ele escreveu uma ficção científica, ou seja, se ele arquitetou

no futuro algo que ainda não existia, mas que tinha potencialidade para, e, que de certa forma, Pitty ao refletir e refratar pela forma canção aspectos sócio-culturais de sua época que muito se parecem com a arquitetura futurista por ele projetada, o que faz dele, nas palavras de Pitty em seu encarte, um profeta, seu enunciado estava apontado para o por vir, o que quer dizer, que aguardava (ansiosamente) por respostas. Trata-se da memória de futuro, que nos versa Miotello, porque ao construirmos qualquer enunciado que seja já o fazemos imbuídos do outro e de sua (pressuposta) resposta, com nossa ação medimos, ainda que não exatamente, uma reação e, então, nos preparamos com antecedência a ela. E isso em responsabilidade e sem álibis.

Como também discorrido há pouco, esses discursos são sempre organizados por gêneros, que não devem ser pensados como "camisa de força", na qual os enunciados estão solidamente arrojados e dos quais jamais se libertará. Não. Daí a relativa estabilidade dos mesmo que nos adverte Bakhtin, já que um enunciado pertencente temporariamente a determinado gênero, pode ser englobado e transformado em outro.

Tal organização (os gêneros) tem por elementos o *conteúdo*, a *forma* e o *estilo*. O romance de Huxley e a canção de Pitty aqui estão postos em diálogos, como já bem se sabe, logo, há entre eles diferenças e similaridades. As semelhanças estão postas no plano do *conteúdo*, como se verá adiante, isso porque ambas as obras versam acerca de um sujeito assujeitado, de um sujeito que possui parafusos no lugar de articulação, e que portanto, seu ir e vir são determinados. Versam da manipulação do sistema e sua atividade de construir "laboratorialmente" os personagens, viventes debaixo de máscaras, que encenam seu espetáculo. Ambos os enunciados, então, solicitam um sujeito ativo, tanto no ato de leitura e escuta como em suas atitudes diante da sociedade em que se inserem.

As diferenças podem ser contempladas no plano da *forma* e, é claro, no *estilo*, uma vez que cada autor ao compor e tecer determinada obra possui *estilo* único, ainda que (sempre) esse sofra influência e seja resultado de vários outros. Enquanto Huxley descortina seu *conteúdo* (semelhante, mas não igual ao de Pitty) sob a forma romance, Pitty o faz pela *forma* canção. Um lida e narra com a palavra escrita, o outro com a palavra entoada, sendo que a palavra escrita demanda mais de nosso tempo em relação à palavra cantada. Inclusive, se lemos um romance nada mais o fazemos, enquanto que podemos ouvir canção e executar inúmeras outras atividades: limpar a casa, correr, estar no carro, no metrô ou no ônibus a caminho do trabalho, e até mesmo, ler. É o dinamismo que tanto nos cobra o capitalismo.

Desta forma, se o homem de 1932 teria tempo para se deslumbrar com um romance de (em média) duzentas páginas, o homem do século XXI, ligado aos tempos modernos e líquidos, não. Por isso, Pitty concebe, trans-forma o similar conteúdo sob a forma canção, que anseia por uma escuta ativa em três minutos e quarenta e dois segundos. Tal (nova) forma, então, também reflete e refrata o tempo em que se insere. Não só pela questão (da velocidade) do tempo, mas também por tratar-se de outra sociedade e cultura, tendo em vista que a cultura brasileira é marcada pelo apreço da canção, enquanto que a inglesa (a do romance de Huxley) muito mais pelo romance. Basta pensarmos que é daí que advém o hábito dos livros de bolso.

Além disso, a palavra (en)cantada traz consigo o conhecimento da voz de quem a canta, e conseguinte, reconhecemos alguém ligado a tal voz, ou seja, tal voz tem um corpo. É aí, que se encontra o valor e o delírio diante da cantora em performance, tendo em vista que é nessa instância que sua voz ganha (maior) materialidade, ganha um corpo que dança e pula reverberando de outra maneira, em outra linguagem, o conteúdo apresentado nas canções.

Quanto ao estilo, o de Pitty é bem próximo ao de Huxley, uma vez que ambos prezam pelo exagero: Huxley, ao escolher uma ficção científica pra descortinar seu conteúdo; e Pitty,

ao utilizar solos frenéticos de guitarra e de bateria que acompanham seus gritos na prosódia das palavras!

3.2. Na trilha dialógica das canções

Aqui, pensaremos a ordem das canções que se (re) a-presentam no álbum *Admirável Chip Novo* (2003), isso porque para a constituição do mesmo, muitos elementos são necessários e cruciais, os quais compõe a estética da cantora e compositora Pitty e de seu grupo de trabalho. Tais elementos (as canções e sua ordem, os títulos das mesmas, os acordes, as imagens do encarte, os videoclipes, e, até mesmo, a performance) são concebidos de maneira dialógica e não mecânica, muito menos fortuita, o que equivale dizer que todos eles corroboram para a construção do(s) sentido(s), pois “chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra na unidade do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem em si mesmas são estranhas umas as outras.” (Bakhtin, 2003, p.11).

As canções do disco seguem a seguinte ordem: 1. Teto de Vidro; 2. Admirável Chip Novo; 3. Máscara; 4. Equalize; 5. O lobo; 6. Emboscada; 7. Do mesmo lado; 8. Temporal; 9. Só de Passagem; 10. I wanna be; 11. Semana que vem. Em palavras, o álbum, metaforicamente, quebra o “teto de vidro” do ouvinte e o insere em uma nova realidade, a do “Admirável Chip Novo”, cantado e reverberado em todo o álbum. Nessa canção, Pitty grita ao seu público que rejeite as máscaras manipuladoras e hegemônicas do sistema advinda das informações de um chip, que tirem, inclusive, suas próprias, ao deixar sua hipocrisia de lado e revelar-se, o que reverbera na terceira canção “Máscara”: “diga/quem você é, me diga/me fale sobre sua estrada/me conte sobre a sua vida/tira a máscara que cobre o seu rosto/ se mostre e eu descubro se eu gosto do seu verdadeiro jeito de ser”.

Em seu primeiro contato (dialógico, portanto, ativo) conosco, na canção “Teto de Vidro”, Pitty enuncia sobre nossa e sua vulnerabilidade diante do sistema, porque “quem não tem teto de vidro/que atire a primeira pedra”, ou seja, quem não pode ser alvo, almejado e despedaçado que julgue e jogue o outro. Tão verdade é, acerca de sua própria vulnerabilidade, que no videoclipe da canção seguinte, “Admirável Chip Novo”, Pitty que canta num estúdio, seu lócus de trabalho (e trabalho esse que busca a desamarra dos sujeitos diante de um sistema), também é desligada. Sua própria “revolução” é programada, então. Todos somos vulneráveis e Pitty se encontra do nosso lado. “Do mesmo lado”. Aliás, a intérprete em seu casulo (estúdio) enuncia e (des)constrói verdades: “mas não tem nada, eu tava mesmo errada/ cada um em seu *casulo*, em sua direção/vendo de *camarote* a novela da vida alheia/ sugerindo soluções, discutindo relações/ bem certo de que a *verdade cabe na palma das mãos*.” Logo, o conteúdo de tal disco diz a respeito a nós todos.

Na quarta canção, “Equalize”, a ênfase se volta à relação entre sujeitos, em que a manipulação vertical advinda do contato com o “sistema” (“Pane no sistema/alguém me desconfigurou”) passa a ser horizontal. Manipulação pelo dizer, pelo olhar, por gestos, pelo movimentar do corpo: “e enquanto você conversa e me beija/ ao mesmo tempo eu vejo/ as suas cores no seu olho, tão de perto/ me balanço devagar, como quando você me embala/ o ritmo rola fácil, parece que foi ensaiado”, “adoro essa sua cara de sono/ e o timbre da sua voz/ que fica me dizendo coisas tão malucas”, “até parece que você já tinha meu manual de instruções”. Aqui, o sujeito imbuído das verdades do sistema que, de acordo com a segunda canção, o concebe como máquina, isto é, como objeto, passa agora a se ver como tal, uma vez que diz possuir um manual de instruções, ou seja, afirma ser uma máquina pronta a ser manuseada e manipulada, que ao mesmo tempo, é claro, manipula, e tamanho é seu poder (discursivo) sobre o outro que pretende o equalizar (semiotizar): “eu vou equalizar você/numa frequência que só a gente sabe/eu te transformei nessa canção/ pra poder te gravar em mim”.

“O lobo” permanece na horizontalidade ao re-afirmar o homem como lobo do próprio homem, pois “não houve um tempo em que o homem/ por sobre a Terra viveu em paz/desde sempre tudo é motivo para jorrar sangue cada vez mais/o homem é o lobo do homem/ o homem é o lobo do homem”, sendo que tal sentido reverbera na sexta canção, “Emboscada”, pois, aqui, temos um sujeito que prepara “emboscadas, armadilhas” a um outro, ou seja, temos um homem-lobo. No “o lobo” a cantora usa o termo “homem”, especificando uma generalização: a raça humana, mostrando-se, ao mesmo tempo que integrada nesse “homem”, um tanto distante, isso porque enuncia na terceira pessoa (ele, o homem), enquanto que em “Emboscada”, a compositora se mostra como (eu) loba: “ e *eu*, cada vez mais perto, esse jogo é *meu*/ e então é xeque-mate, rapaz/então, fim de festa pra você/se ainda não percebeu, isso é uma/emboscada, armadilha/emboscada, armadilha”.

Em “Do mesmo lado”, vemos um movimento exotópico do eu que se coloca no lugar do outro, e, então, percebe-se em “pé de igualdade”, “do mesmo lado” que seu outro, ou seja, numa mesma situação de manipulamento e manipulação. Inclusive, como dito, a própria intérprete (eu) coloca-se ao lado do público que a ouve (outro), e isso desde a primeira canção, porém aqui tal relação (eu-outro) aparece mais palpável, tendo em vista que a cantora nos convoca a ouvir e, mais que isso, viver a música: “e eu tô do mesmo lado que você/ e eu tô do mesmo lado que você / então pensa/ouve e vive a música”.

A mecanicidade e fluidez dos nossos tempos, o por assim dizer “tempos líquidos” aparece ainda mais forte em “Temporal”, em que os relacionamentos são assim designados metaforicamente (“parecia que ia durar”), devido a intensidade desse conjunto de ventos e chuvas que mesmo ao avassalar por onde passa, dura poucos minutos. De fato, em vias de generalizações, como os relacionamentos modernos: intensos, porém, nada duradouros.

“Só de passagem” vem nos enunciar sobre nossa (rápida, simples e singela) passagem pela vida, trata, portanto, da efemeridade da vida e propaga, com base nisso, o desapego, o

“carpe diem” e o não acúmulo/consumo de capital, a fim de que o sujeito apenas possua e não seja possuído, que não seja mercadoria sobre a posse de outras mercadorias que, nesse contexto capitalista, passam a ser os verdadeiros sujeitos. Trata-se da coisificação do humano e da humanização da coisa que nos fala Marx. “Eu possuo muitas coisas/e nada disso me possui.” E, assim, a cantora entoa sobre a co(n)-fusão entre homem e mercadoria, em que o valor do humano passa a ser dimensionado pelo ter, em outras palavras, a atual ordem de nossa sociedade onde o ter vale mais que o ser: “eu não sou o meu carro/não tenho cor nem cheiro/eu não sou a minha casa”, isso porque tais mercadorias representam o status e, portanto, a posição social e o poder aquisitivo de determinado sujeito.

O descontentamento é ainda mais brusco quando o sujeito da próxima canção pede que o interne no paraíso, “I wanna be”, para ele ser e estar (to be) bem longe dos moldes da contemporaneidade: “alguém me interne no paraíso/preciso urgente dar um tempo por lá”. Aquele robô-fantoches da segunda canção “Admirável Chip Novo” ecoa novamente, uma vez que o “louco” que suplica por internação diz não mais querer fantoches ao seu lado: “Não quero mais fantoches ao redor”, sendo que caminha por aqui também o tema da terceira canção, “Máscara”, tendo em vista que o surto desse sujeito se dá por conta da hipocrisia flagrante e massacrante (mascarante) de sua sociedade: “sorrisos plásticos/cumprindo seu papel/enfeitando um rosto de pedra/se a regra é ser tão simpático/mesmo que seja só/ pra convencer toda a plateia/ pra ganhar bônus e somar pontos/à sua carteirinha de hipócrita oficial”, ou seja, tais sujeitos se enquadram e vivem segundo as ordens de um chip, refutando suas próprias identidades, suas próprias bizarrices ao viver sob máscaras como fantoches de um admirável (sombrio e frio, como nos revela o tom cinzento do encarte) espetáculo. Há ainda perpassando tal canção a ideia de plateia, de camarote, de visão privilegiada que o *outro* tem do *eu*, presente na primeira canção “Teto de Vidro”, em que estamos sempre à mira de observações para que saibam se estamos na “linha”, se não desviamos dos admiráveis moldes

(não tão) novos de nossa sociedade: “mesmo que seja só/prá convencer toda a plateia/flashes capturam a melhor fachada”.

O disco se encerra com “Semana que vem”, que se configura como um “recado” ao ouvinte: “não deixe nada pra semana que vem/porque semana que vem pode nem chegar”. Esse tema pode ser visto como um “lema” típico da contemporaneidade. Momento em que corremos contra o tempo, sem saber pra onde, deixando o que importa sempre pra “semana que vem”: “amanhã eu vou revelar/depois eu penso em aprender/daqui uns dias eu vou dizer/no mês que vem tudo vai melhorar/só mais uns anos e o mundo vai mudar/ainda temos tempo até tudo explodir/ a partir de amanhã eu vou discutir/da próxima vez eu vou questionar/na segunda eu começo a agir/ só mais duas horas pra eu decidir”. O recado então é que pensemos agora, que ajamos agora, que façamos já, que mudamos o mundo neste momento, porque “esse mundo já faz muito tempo”, afinal “quem sabe quanto tempo vai dura” ?. “Esse pode ser o ultimo dia de nossas vidas/ultima chance de ter feito tudo ter valido a pena/diga sempre o que precisa dizer/se arrisque mais para não se arrepender/nós não temos todo o tempo do mundo/ e esse mundo já faz muito tempo/o futuro é o presente e o presente já passou”!

3.3. A (des)configuração do admirável Sujeito Novo

Pane no sistema, alguém me desconfigurou / Aonde estão meus olhos de robô? / Eu não sabia, eu não tinha percebido / Eu sempre achei que era vivo / Parafuso e fluído em lugar de articulação / Até achava que aqui batia um coração / Nada é orgânico, é tudo programado / E eu achando que tinha me libertado... / Mas lá vêm eles novamente e eu sei o que vão fazer: / Reinstalar o sistema / Pense, fale, compre, beba / Leia, vote, não se esqueça / Use, seja, ouça, diga / Tenha, more, gaste, viva / Não sinhô, sim sinhô, não sinhô, sim sinhô (PITTY, faixa 2, 2003)

Tal canção é tida por nós como uma canção-tema, isso porque ela nomeia o álbum do qual constitui e é o eixo central do mesmo. Assim sendo, nós a relacionaremos com as outras dez canções do disco, bem como com o romance de Huxley.

O sujeito flagrado, nesta canção, encontra-se sob o poder de um “sistema”, o “sistema integrado miniaturizado”, ou seja, o “chip²¹”. Este é posto em cheque devido a uma “pane” (“pane no sistema”), causada por um alguém indeterminado, que desconfigura e manipula o objeto digital ao retirar o chip que o governa (“alguém me desconfigurou”). Diante do vocábulo “alguém”, podemos afirmar que é do *outro* (ou dos vários *outros*) a responsabilidade de nos “desconfigurar”. Isso porque, enclausurados, não podemos, muitas das vezes, perceber as algemas, os fios hegemônicos, os chips que nos escravizam.

Além disso, de certa forma, “chip”, devidamente contextualizado, trará a ideia, que inclusive perpassará toda a canção, de produção em série, bem como de padronização, uma vez que os chips são produzidos aos milhares sob a mesma forma (padrão). Assim, bem podemos afirmar que os sujeitos guiados por chips passaram eles mesmos a serem chips: produzidos em série, padronizados e descartáveis. Trata-se da objetivação humana.

Após a “pane”, ocasionada pelo ato responsável de um *outro*, o sujeito agora sabe e percebe (em contraposição a “eu não sabia, eu não tinha percebido”) que, embora acreditasse que era vivo (“eu sempre achei que era vivo”), na verdade, era um robô²² (“olhos de robô”, “parafuso e fluido no lugar de articulação”), sem liberdade (“e eu achando que tinha me libertado”), governado por um sistema em seu ser e ter (marcado pelo refrão imperativo) e, em seu ir e vir, já que, no lugar das articulações que possibilitam nosso movimentar (ir e vir), encontra-se parafuso e fluido, por isso “nada é orgânico é tudo programado”, como se o sujeito fosse produzido numa indústria Fordista, o Cristo (salvador, messias) do *Admirável Mundo Novo*, “Graças a Ford!” (HUXLEY, 1982, p. 106), tendo seu destino, seus caminhos aí forjados.

Ford, nós somos doze e um queremos ser,
Qual múltiplas gotas do Rio Social,
Bem juntos assim fazei-nos correr

²¹ Como dito em Contextúdio, uma metáfora que nos leva a outro sistema integrado, o capitalista.

²² A palavra “robô” vem de “*robot*”, de origem Tcheca e com o sentido de “servo”.

Nesse sujeito-produto, produzido e condicionado fisiológica e biologicamente nem mesmo suas emoções são suas, também são programadas, o que fica visível no trecho “até achava que aqui batia um coração”, pois nem há coração, metaforicamente, o centro das emoções, mas sim um chip, que produz emoções programadas, além de, biologicamente, ser ele (o chip enquanto coração) o responsável pelo bombeamento do sangue, ou seja, da vida. O chip é um sistema que bombeia vida e determina a maneira de se viver (“Pense, fale, compre, beba/Leia, vote, não se esqueça / Use, seja, ouça, diga / Tenha, more, gaste, viva”). Logo, a vida do *Admirável Chip Novo* é artificial, construída não pela natureza, mas por outros indivíduos, tal como no *Admirável Mundo Novo*, “Fê-los provar o rico sangue artificial de que ele (o embrião que gera o humano) se alimenta” (HUXLEY, 1982, p. 33).

(...) - Estas - mostrou com um movimento do braço - são as incubadoras. Abrindo uma porta de separação mostrou-lhes pranchas e prateleiras de tubos de ensaio numerados. - O suprimento de óvulos para a semana. Mantido à temperatura do sangue; explicou, enquanto os gametas masculinos - e então abriu outra porta - devem ser conservados a trinta e cinco graus em vez de trinta e sete. (HUXLEY, 1982, p. 25).

(...) um ovo Bokanovskizado tem a propriedade de germinar, proliferar, dividir-se. (...) Fazem-se noventa e seis seres humanos crescerem onde somente um crescia antes. Progresso. (*Idem*, p. 26).

O que nos leva, afinal, continuou o Sr. Foster, para fora do domínio da mera imitação servil da natureza e em direção a um trabalho muito mais interessante da invenção humana. Esfregou as mãos. (*Ibidem*, p. 34).

- Sim, agora todos são felizes - repetiu Lenina. Eles ouviram essas palavras repetidas cento e cinquenta vezes por noite durante doze anos. (*Idem Ibidem*, p. 102).

Ele riu: - Sim, agora todos são felizes. Começamos a dar isso às crianças de cinco. (*Ibidem Ibidem*, p. 119).

O tom cinzento, semelhante à primeira imagem do álbum de Pitty, revela, de antemão, nas primeiras linhas do romance de Huxley, um lugar afastado das emoções e dos sentimentos humanos. Isso porque tais sentimentos são responsáveis pelos desequilíbrios, geradores de gastos de energia (desnecessários), que bem poderia ser canalizada à produção nas indústrias. Por isso, toda emoção, nessa sociedade, é sanada com “Soma”. Também devido ao

desperdício de energia é aí proibida a monogamia e o romantismo das relações, semelhante aos primeiros movimentos capitalistas da idade moderna, que buscaram levar o sexo ao quarto íntimo do casal, longe da sociedade, do público, já que agora, com a ajuda da mudança de discurso via panfletos, cartilhas e propagandas, o sexo passa a ser dito e visto como algo ruim, o motivo da queda do homem no gênesis bíblico, mascarando o verdadeiro desejo da nova sociedade capitalista: evitar gastos desnecessários de energia.

Mesmo em estado de consciência (com uma consciência humana e não robótica, fruto de um sistema), ocasionado por “alguém” que o faz conhecer sua condição de máquina²³, o sujeito busca pela “falsa-consciência” (consciência no sentido de saber), o que é flagrado no trecho “aonde estão meus olhos de robô?”, como se o sujeito procurasse (“aonde”) pelos olhos de robô (ora só procura quem quer encontrar!), que possui um ponto de vista manipulado, construído, de onde não se pode ver a cruel e manipuladora realidade, mas somente a realidade construída pelo chip. Aqui, revela-se um sujeito contraditório (humano) que ora busca o conhecer e ora busca a alienação, que vive, de maneira dialógica, entre a consciência e a alienação.

O caráter de máquina inerente ao ser humano ocorre porque com o advento da indústria (que tem seu ápice na chamada I Revolução Industrial, em 1750, responsável por inúmeras e profundas mudanças históricas, ideológicas, sociais e, geográficas), o artesão, antes, responsável por todo o processo de produção de bens manufaturados, passa a ser responsável por uma parte nesse processo. Exemplo: Adam Smith - a produção de um alfinete, antes feita por um único indivíduo, passa a ser realizada nesses “tempos modernos” pela intervenção de vários, de maneira fordista (um puxa o arame, o outro corta, outro poli, um outro faz a cabeça

²³ Pós Revolução Industrial (1750), o homem, antes tido como servo, numa relação humana com seu senhor, passa a ser tratado como “braço”, “força”, “máquina”, numa relação econômica com o detentor dos meios de produção, passando agora a ser um proletário, que vende sua “força de trabalho” em troca de um salário. O cronotopo da indústria se caracteriza como lugar da servidão, já que os proletários passam a trabalhar num tempo de 17 horas diárias. Aliás, esse tempo deixa de ser o das estações (natural) para ser o marcado pelo relógio (máquina). Na indústria, só temos engrenagens, ou seja, homens, mulheres e crianças reificam-se ao se tornarem engrenagens em meio às engrenagens.

do alfinete, outro poli esse cabeça, um outro junta a cabeça ao corpo e, assim, produz-se dezenas de alfinetes num único dia).

Dessa maneira, mecânica e robotizada, sem usufruir de sua cognição, é que o sujeito da canção, vive via chip-refrão-imperativo, dentro e fora das fábricas²⁴.

Mesmo que esse sistema, nalgum momento, entre em “pane”, não por falha em si, mas pela intervenção de “alguém”, sempre será “reinstalado” (“mas lá vem eles novamente e eu sei o que vão fazer:/Reinstalar o sistema”), revelando o quão grande é a vigilância e a punição àqueles que não vivem aos moldes capitalistas. Nas palavras de Zé Ramalho, em “Admirável Gado Novo” (1976): “a vigilância cuida do normal”. Isto é, o sistema está disposto a calar qualquer sinal de rebeldia (o que também se encontra presente no encarte do disco de Pitty aqui analisado, em suas fotografias), isso porque “alguns homens são quase rinocerontes; não reagem adequadamente ao condicionamento. Pobres diabos!” (HUXLEY, 1982, p. 116).

O sujeito encontra-se manipulado em todas suas faces (no pensamento, na fala, nas compras, comida, leitura, voto, enfim, em tudo, nas mais variadas facetas e esferas sociais). Tal como o faz nosso “sistema”, ao estipular uma norma padrão de fala (“fale”) que elege um “bem falar” e apaga a heterogeneidade e a pluralidade de atos de fala.

Esta eleição “re-instala”, reitera uma classe como superior às demais e lança aos subúrbios desse “sistema” aqueles que nele não se enquadram, o que pode se perceber com as recorrentes piadas (preconceituosas) acerca dos caipiras, nordestinos e dos “manos e minas” no que tange as suas maneiras de falar.

Sendo a língua a “arquiteta” do pensamento, fica imbuído nessa forma padrão de falar, normas que padronizam o pensar (“pense”): o que é belo, o que é correto, o que confere *status*, o que deve ser seguido e o que deve ser abandonado etc. Isso se alarga ao o que ouvir

²⁴ Logicamente, as fábricas atuais. Aliás, esse é um vocábulo em desuso. Se há, contudo, muitos aspectos diferentes das primeiras existentes na Revolução, há muitas semelhanças: divisão entre proletário e patrão, rotina, disciplina, marcação pelo tempo do relógio, entre muitas outras. Inclusive, outrora, de maneira não muito aprofundada, pretendemos especificar algumas diferenças entre o capitalismo de 1932 e o de 2003 (os contextos extraverbais das obras).

(“ouça) e o que dizer (“diga”), já que, primeiro ouvimos, depois pensamos e, então, falamos, sendo que tal ciclo não pode (e não deve) ser mecânico e fortuito, porque assim colocamos em xeque nossa responsabilidade e responsividade (tão caras à Bakhtin, Huxley e Pitty). Assim, a consciência do sujeito é determinada e condicionada pelo sistema, segundo Huxley

A mente que julga, deseja e decide – construída com essas sugestões. Mas todas essas sugestões são nossas! O diretor quase se pôs a gritar em seu triunfo – Sugestões do Estado²⁵. – Bateu na mesa mais próxima. – Portanto daí resulta... (1982, p.52)

Os imperativos²⁶ “compre”, “use”, “seja”, “tenha”, “more”, “gaste” bem podem ser compreendidos no campo da moda. Ela é a responsável por dizer quais as “tendências” de cada estação e de cada época, estipulando o que é belo, o que deve ser usado e como deve ser usado, além de dizer também quais as melhores “marcas”, as quais vêm acompanhadas de grande valorização monetária.

A moda estende-se desde o vestir até utensílios, aparelhos eletrodomésticos, carros e casas, que revelam o *status* e a posição social de cada indivíduo ou a posição almejada por tal indivíduo, já que quase todos aguardam por ser a classe dominante, o que pode ser percebido nas réplicas, para não dizer cópias falsas, de marcas famosas ou ainda os prêmios de loterias, que alimentam os sonhos (construídos) de enriquecer e fazer parte da camada que impera. A moda está estritamente ligada ao capitalismo. Isso porque as “tendências” nunca estão ligadas à saúde e ao bem-estar, mas ao “vender”, ao “lucrar”. Por exemplo, a variação da moda de saltos em, ora salto fino ora salto grosso, que não visa a saúde da mulher, mas sim fazer com que, a cada novo ano ou estação, ela renove seu guarda-roupa ou que compre novos até tal moda voltar e passar a ser denominada “retro”, “chique”. Todos esses vocábulos são

²⁵ Huxley ao descrever um Estado, antecipa e muito nossos dias de globalização, pela ideia e necessidade de fazer do mundo uma aldeia, pois descreve um Estado Global, ou seja, um único estado com sua única ideologia, único ponto de vista governando todo o mundo sob o lema: Comunidade, Identidade e Estabilidade, o que parodia o lema da Revolução Francesa (1789): Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

²⁶ Todos os verbos do refrão aparecem em sua forma imperativa, apontando para a vontade da classe dominante que “impera” sobre a classe dominada.

ideológicos, pois inculcados de valores considerados por determinados grupos como positivos ou negativos.

O consumo desenfreado é semelhante ao flagrado no *Admirável Mundo Novo*, onde o lema é: “acabar é melhor do que remendar. Quanto mais se remenda, menos se enriquece” (1983, p. 74), o qual revela o grande ideal das indústrias produtoras de bens de consumo: o uso imediato e o rápido destino ao lixo, pois assim se compra, gasta, produz e dá lucro novamente, o que, por sua vez, gera o acúmulo de lixos e, daí, a necessidade de políticas que busquem um país “sustentável”. Talvez possamos compreender o verbo “remendar”, substituindo-o por “reciclar”.

O verso “não sinhô, sim sinhô, não sinhô, sim sinhô” revela, na alternância do “sim” e do “não”, a já citada contradição humana, que ora necessita de esclarecimento e ora de alienação. Mais que isso, o verso reverbera a obediência calada e sem questionamentos ao sistema, porque só se pode responder com “sim” ou “não”. Trata-se daquela resposta mecânica e repetitiva (sim, não, sim, não, sim, não..) ao “só responda quando eu lhe solicitar”. Além disso, a repetição de “sim” e “não”, de maneira obediente, sem questionamentos, mecânica e repetitiva diz respeito aos robôs que, em sua grade maioria, não possuem um sistema simbólico e representativo de signos. Não conseguem responder além do “sim” e do “não”. É a representação dos homens que não falam e, que portanto, não agem no e sobre o mundo, e então, não são ouvidos, nem vistos e, muitos menos levados em conta. Essa marginalização, inclusive, aparece reiterada pelo uso do registro não formal (“sinhô”) no lugar do formal (“senhor”) pela cantora, porque Pitty ao semiotizar esse registro faz menção aos sujeitos que a utilizam, que podemos afirmar se tratar daqueles que não dominam o uso padrão (padronização, mais uma vez) da língua: os operários, por exemplo.

Assim, a ideia de sistema aparece figuratizada por “sinhô”. Na verdade, a palavra “sinhô” fala-nos muito mais de um diálogo (arena; entre classes; entre posições; entre

ideologias) entre o sinhô e seu escravo/operário/robô, exatamente por trazer um registro de fala, bem como um signo (ideológico) típico de tais relações de poder. De fato, a palavra sempre comporta, pelo menos, dois centros de valores, re-velando-os. O vocábulo “sinhô” nos remete ainda uma classe “superior” que imperou no Brasil em períodos colonialistas, aliás, que ainda impera, melhor, remete-nos, como dito, a relação entre sinhôs e escravos, e aí, podemos afirmar que a canção enuncia que o sistema cria escravos: sem direitos, sem liberdade (“ e eu achando que tinha me libertado...), apenas mão de obra.

O “eu achando que tinha me libertado” nos leva àquela concepção marxista de ideologia como “falsa consciência”, ou seja, trata-se a liberdade de uma ilusão, arquitetada e disseminada por um sistema. Assim, temos a falsa consciência de sermos livres, mas na verdade não o somos, exatamente porque estamos sob o domínio dos mais diversos padrões nas mais diversas esferas de atividades humanas. Tal como acontecera com os escravos diante de sua “libertação” em 1889, porque embora, agora, fossem livres do sistema escravista, estavam ainda mais presos ao admirável sistema novo do capitalismo que só agora começava a se consolidar no Brasil, isso porque uma das características capitalistas é exatamente a venda de mão de obra aos detentores dos meios de produção, o que quer dizer, trabalho assalariado. De outra forma, os escravos estavam livres do sistema escravista, mas tal liberdade tratar-se-ia de uma falsa consciência, porque, discretamente, estavam envolvidos e dominados pelo sistema capitalista, vendendo sua mão-de-obra a baixos custos, habitando em cortiços sem o mínimo de condições higiênicas, etc. Estavam ainda mais marginalizados! Ainda estão, aliás. Da mesma forma, posteriormente, com o fim da ditadura, achamos que tínhamos nos libertado com a aurora de uma democracia. Será!?

Assim, o sujeito ao enunciar “e eu achando que tinha me libertado” revela-nos refuta à “falsa consciência” (“eu não sabia, eu não tinha percebido”) para o nascer de sua consciência, troca a alienação pelo esclarecimento. Aquelas teias de poder quase invisíveis, tal como nos

mostra os “fios de nylon” que envolvem Pitty em seu encarte, são agora vistas. Mas, também como revela o encarte (como já dito), neste admirável chip novo, a rebeldia também é fruto do sistema, é determinada e programada: “mas lá vêm eles novamente e eu sei o que vão fazer: reinstalar o sistema”. O sistema é sempre reinstalado! O fato da rebeldia calada bem nos pode ser palpável ao olharmos que todos aqueles movimentos rebeldes, tal como o rock’n’roll, o hippie e o punk, calcados em forte refuta aos valores padrões, foram, de alguma forma, reformados, remoldados, “reinstalados”, ou seja, instalados de uma outra forma, pelo capitalismo, isso porque os elementos que caracterizavam rebeldia passaram a ser elementos de consumo, de lucro: as roupas, os piercings, os discos, etc. Em outras palavras, a rebeldia passou a ser vendida e disseminada pelo próprio sistema. De tal forma, a rebeldia tornou-se ela mesmo um padrão, porque era preciso se vestir e se portar tal como os roqueiros, por exemplo, e assim, cada banda de rock, aquelas que geralmente criticavam o capitalismo e seus valores, passaram a ser ‘produtos’, encabeçando grandes jogos de marketing. Aliás, a partir da venda de imagem, de discos, de videoclipes, tais bandas passaram a ser milionárias! Mas “quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”. Da mesma forma, as roupas do movimento hippie, que naquele momento refutavam o padrão de vestimentas da moda, hoje são moda, e moda cara. Mais rebeldia padronizada e vendida. Mais rebeldia calada! Rebeldia similar a de Matrix.

Inclusive, em 2012, a banda SKANK e Pitty encabeçaram a propaganda “as curvas da estrada de santos”, com canção homônima composta para a linha Etios da Toyota.²⁷ Estão do nosso lado. “Do mesmo lado”. “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”

²⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=DGusrpLzS-M>



Para esse sistema, então, só pode existir vida, caso exista consumo (“gaste e viva”), ou seja, nessa admirável sociedade nova, vale mais /ter/ do que /ser/. Aliás, o /ter/ determina o /ser/. As pessoas possuem valor não pelo que são, mas pelo que têm. Daí a afirmação do sujeito da nona canção do álbum de Pitty, “Só de passagem”:

Eu não sou o meu carro / Eu não sou meu cabelo / Esse nome não sou eu/ Muito menos esse corpo / Não tenho cor nem cheiro / Não pertencço a lugar algum / Eu posso ir e vir como eu quero / Nada me toca nem aprisiona / Vou pairando leve, leve.... / Acima da carne e do metal / Eu possuo muitas coisas / E nada disso me possui / Eu não sou a comida que eu como / Não sou a roupa que eu visto / Não espere por uma resposta / Porque eu não tenho explicação / Eu não sou a minha casa / Não faço parte da minha rua / Vou pairando leve, leve.... / Acima da carne e do metal / Eu possuo muitas coisas / E nada disso me possui / Espíritos são livres, / Espíritos passeiam por aqui / Espíritos são livres, / Espíritos só passam por aqui. (2003)

O grito de Pitty rompe com as cadeias que aprisionam esse sujeito (“Eu posso ir e vir”), contrapondo-se, como ocorrerá em outras canções, ao sujeito da canção-tema, isso porque “espíritos são livres”, ou seja, nada os aprisionam, os enquadram, os detêm. Esse sujeito se encontra acima da carne e do metal, ou seja, está acima das convenções, dos padrões, dos paradigmas que dominam seu corpo (carne) e que o fazem mecânico, irreal, manipulado, robotizado (metal). O vocábulo “metal” também pode ser entendido como metais preciosos,

como o ouro, por exemplo, o que metáforiza os valores das moedas e das mercadorias. Assim, o sujeito se encontra acima de todo e qualquer valor. “Metal” também pode funcionar como metonímia em relação às máquinas, ou seja, o sujeito está acima de toda máquina, de todo metal, possuindo mais valor que qualquer máquina que nos cerca. Logo, na canção, o que fica evidente é o valor do sujeito mediante os vários valores da sociedade.

Nessa canção, Pitty descortina uma das formas de prisões do “sistema”. A prisão via mercadoria, pois flagra um mundo onde é impossível viver sem /ter/: “Eu possuo muitas coisas e nada disso me possui”. É flagrável também que de nada vale o acúmulo de mercadorias, pois estamos “só de passagem” pela vida, uma vez que “espíritos só passam por aqui”. Cabe-nos uma reflexão relacionada ao homem barroco, contraditório em sua essência, logo, parecido com o homem pós-moderno, pois, se estamos de passagem, não é bom que aproveitemos tudo ao invés de acumularmos cada vez mais!?

Ao estipular paradigmas (via refrão imperativo), o sistema hegemôniza, padroniza, dá “máscaras” que igualam os sujeitos que, dessa forma, passam a viver no mundo como vivem nas fábricas, uniformizados: “homens e mulheres padronizados em turmas uniformizadas. Todo o pessoal de uma pequena fábrica fornecido pelo produto de um só ovo bokanovskizado.” (HUXLEY, p. 28, 1982). Isto é, o sistema fabril que produz homens “uniformizados” é semelhante ao sistema capitalista que, segundo o refrão imperativo, também uniformiza os sujeitos. É por isso que, a terceira canção, “Máscara”, que segue “Admirável Chip Novo”, enuncia sobre a individualidade do sujeito, valorizando cada ponto de vista, cada maneira de ser e de viver:

Diga / Quem você é, me diga / Me fale sobre a sua estrada / Me conte sobre a sua vida / Tira/ A máscara que cobre o seu rosto / Se mostre e eu descubro se eu gosto / Do seu verdadeiro jeito de ser / Ninguém merece ser só mais um bonitinho / Nem transparecer...consciente ou inconsequente / Sem se preocupar em ser adulto ou criança / O importante é ser você / Mesmo que seja estranho, seja você / Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro / Meu cabelo não é igual / A sua roupa não é igual / Ao meu tamanho, não é igual / Ao seu caráter, não é igual / Não é igual, Não é igual... (PITTY, 2003)

“Ninguém merece ser só mais um bonitinho”, ninguém merece ser apenas mais um, com a mesma maneira de se vestir de todos, com o mesmo corte e cor de cabelo de todos, com as mesmas ideias e pontos de vista de todos, com os mesmos desejos de todos, ninguém merece estar sempre preocupado em agradar a todos, a todas as leis que nem sentido fazem, ao não ser alimentarem o capitalismo, mostrando, provando, “transparecendo” a todos sermos “conscientes” do código de conduta da sociedade ou, “inconsequentes”, caso não respeitemos os padrões.

O sujeito aqui flagrado tem de “transparecer”, de mostrar, de provar a sociedade que o vigia²⁸ (“vendo de camarote a novela da vida alheia” – 1ª faixa), já que seu “teto” é de “vidro”, ou seja, transparente, dentro dos padrões, que ele conhece as leis e as respeita, uma vez que, caso não o faça, será punido.

Ao valorizar a individualidade e, de certa forma, a rebeldia ao *modus vivendi*, o que é percebido, além das canções, nas imagens que compõem o álbum, nos solos de guitarra e bateria e nas performances da cantora, Pitty se achega à juventude (essa canção foi tema de *Malhação*, seriado de grande sucesso em meio à juventude, que está no ar na *TV Globo* há mais de 10 anos), o que é percebido, também, com a expressão “ninguém merece”, um jargão bem presente entre adolescentes e jovens, quando contrariados, inclusive mencionada no livro *Que rock é esse?* (2008), de Picolli, na seção “algumas gírias” dos anos 2000, presentes no *rock*.

Mais uma vez, se é levada em consideração a responsividade e a responsabilidade do sujeito, isso porque é ele que deve tirar suas máscaras, contar sobre suas estradas, sobre sua vida, mostrar-se, arriscar-se, ser verdadeiro, enfrentar os padrões, ainda que isso o faça ser

²⁸ Tal “vigiar” é descrito no romance de George Orwell (1984), em que um sistema vigia e controla seus trabalhadores. Aliás, inspirada nele foi pensada a expressão *Big Brother, reality show* norte americano que ganhou inúmeras adaptações ao redor do mundo, inclusive no Brasil. Programa televisivo em que as pessoas são “vigiadas” e os telespectadores, vendo a “novela da vida real”, discutem como se fossem “donos da verdade”, uma vez que decidem o ganhador. Essa vigilância também é flagrada em “Admirável Gado Novo”, de Zé Ramalho (“a vigilância cuida do normal”). Tal diálogo com a obra de Orwell é fundamental, uma vez que nos “Agradecimentos” do disco, Pitty agradece ao “profeta George Orwell”.

“bizarro”, “estranho”, ainda que tal atitude o taxe negativamente. E isso ele não faz só. Faz a um outro que o ouve e vê, que, aliás, em exotopia, vê mais que ele, e então, que pode (e deve) ajudá-lo a despir-se, a encontrar sua(s) identidade(s), firmando sua consciência, memória e “narrativa do eu”. Sempre *eu* e *outro*. Inclusive, os imperativos “diga” e “tira”, por exemplo, indica ordem e, então, mostra-nos duas posições: a de quem ordena e a de quem acata. Palavra bivocal, ou seja, com, ao menos, duas vozes, duas ideologias, duas consciências, enfim, dois centros de valores.

Tal canção revela, assim, aquela já citada característica que diz respeito à empatia do grupo jovem pelo rock’n’roll, uma vez que versa da identidade, algo tão em crise na juventude, aliás, durante toda a vida, principalmente em nossa pós-modernidade. Isso porque é de fato na juventude que entramos em contato com o mundo e com nós mesmos, e daí faz-se necessário saber quem somos, bem como reafirmar tal conhecimento de si, sendo que a definição de identidade para este vocábulo no dicionário é exatamente de “consciência de si”. A identidade traz como carga semântica o idêntico, porque idêntico a mim só eu mesmo, daí a ideia única e individual de identidade. Mas o homem é ontem, hoje e amanhã idêntico a si mesmo!? Não, porque como já nos disse a filosofia grega quando o homem entra pela segunda vez num rio, nem ele nem o rio são os mesmos, não são idênticos. Em outras palavras, o *eu* de ontem já é um *outro* para o homem de hoje. De tal modo, a identidade não pode ser pensada como fixa e fechada em si mesma, mas bem aos moldes bakhtinianos, como algo do devir, o vi-a-ser, porque o sujeito está posto na dialética-dialógica com seus *eus* e *outros*, portanto, em processo de contínua transformação. O homem é aberto e não fechado. Assim, a identidade também está no entre, aquele comum lugar entre os já citados centros de valores que a vida conhece.

A identidade, portanto, está para o sujeito, o qual para nossa perspectiva teórica é sempre “eu/outro”, e, sempre perpassado pelas coordenadas do espaço e do tempo, assim, o

conceito de identidade também nunca se fixou, porque esteve em constantes mudanças de acordo com o tempo, o espaço e os valores. Segundo Gregolim (2008), citando Hall (2002), assim se faz a identidade diacronicamente:

- Sujeito do iluminismo: centrado, unificado, dotado de razão, consciência e ação.

Concepção individualista e essencialmente masculina.

- Sujeito da modernidade: concepção interativa, ou seja, identidade de um ponto de vista dialógico, em que a identidade preencheria o espaço entre o interior e o exterior, entre o pessoal e público. Tal concepção está bem mais próxima das concepções de sujeito do Círculo.

- sujeito da pós-modernidade: fragmentado, composto de várias identidades, às vezes contraditórias e não resolvidas.

Portanto, a identidade é, em nossos tempos pós-modernos, ainda mais complexa, porque além de estar posta na interação subjetiva, ela é pluri e multifacetada. É contraditória também. O homem pós-moderno não mais é o homem determinado de uma vez por todas, de maneira rígida, fixa e terminada, pelos mitos gregos, porque tal homem escolhe sua(s) narrativa(s) e a(s) narra(m). Porém a “narrativa do eu” como contínua, fixa e idêntica a si mesma é uma ilusão. Tal narrativa é incompleta, aberta e descontínua!

A identidade seria, assim, na concepção de Bauman, líquida, tal como toda a pós-modernidade, porque neste novo tempo não há mais um centro de poder unificado, há vários centros de poderes. Em outras palavras, não há apenas um sistema, há vários, cada qual com seu chip normativo (pense, fale, seja, viva..), e, portanto, com seu modelo de identidade.

Em *Manifesto comunista*, Marx, já nos narra acerca da liquidez da modernidade, porque nada se solidifica, tudo se escorre e evapora, à medida que os centros de poderes se deslocam e se descentram. Na mesma direção caminha a identidade. Nunca fixa. Sempre líquida e em processo de evaporação. Este deslocamento e descentralização dos centros de poderes bem

estão ligados à globalização e, assim, como o conceito de identidade também traz como carga semântica a ideia de identificação e de pertencimento, muitos são os lugares para se identificar e pertencer, porque muitos são os grupos acessíveis num mundo-aldeia, sem grandes problemas com as limitações espaço-temporais, o que se acelera, é claro, com a tecnologia, principalmente com a internet.

Identidade é um efeito de pertencimento que tem em sua raiz o paradoxo da instabilidade: os lugares contemporâneos são deslocados pelas máquinas de informação, por isso, é impossível fixar-se em um único lugar. (Gregolim, p. 90, 2008)

Aliás, é nessa inter-net que posso adquirir inúmeras identidades. Posso utilizar a que mais me agrada. Para Bauman, a grande sedução da internet é “descartabilidade”, porque se não mais gosto de um amigo, se não mais me identifico com ele, se não mais pertencço a determinado grupo, posso excluí-los, e isso, sem grandes perdas emocionais.

Assim, essas muitas identidades podem ser deslumbradas na infinitude dos gêneros do discurso, porque aí como já bem ressaltado, tenho posto meu estilo: minhas maneiras de ser, de pensar. Minhas identidades. Então, os gêneros para o Círculo de Bakhtin, ou as modalidades de enunciação para a AD de linha francesa, revelam a dispersão do sujeito. Trata-se do sujeito multifacetado, pluri, refratado. São as várias faces e os vários personagens.

A contradição da identidade é palpável na revolução de Freud em afirmar que a psiquê humana é composta de consciente e inconsciente, os quais estão em constante combate para a tomada do homem. Em outras palavras, Freud afirma que o sujeito vive uma ilusão de unicidade, porque, na verdade, é dividido, repartido e contraditório.

Diante das astúcias mercadológicas, as identidades estão à venda. São muitas e você pode comprar uma hoje e outra amanhã, hoje pode pertencer a um grupo e amanhã a outro.

A identidade é uma forma do capitalismo agir, porque esse poder contra o qual os sujeitos se digladiam em micro-lutas cotidianas, classifica os indivíduos em categorias, designa-os pela individualidade, liga-os a uma pretensa identidade, impõe-lhe uma lei de verdade que é necessário reconhecer e que o outros devem reconhecer nele. (Gregolim, p.94, 2008)

Mas a venda de identidade via unicidade é uma ilusão, porque na verdade este mercado busca vender várias identidades ao mesmo sujeito. De tal modo, vende-se também a identidade rockeira, para a qual, em certa medida, Pitty é a garota propaganda. Mais uma vez fica-nos evidente seu “teto de vidro”, porque embora cante e milite contra tal sistema, via discurso estético, também dele é funcionária e marionete. Por isso, também desligada pelo sistema ao fim do videoclipe de “Admirável Chip Novo”.

Portanto,

essas funções sociais das práticas identitárias são asseguradas pela ampla oferta de modelos difundidas por processos de imitação e formas ritualizadas. Socialmente úteis, as matrizes identitárias estabelecem paradigmas, estereótipos, maneiras de agir e pensar que simbolicamente inserem os sujeitos em uma comunidade imaginada. A sofisticação técnica produz uma verdadeira saturação identitária através da circulação incessante de imagens que têm o objetivo de generalizar os modelos. A proliferação dessas imagens age como um dispositivo de etiquetagem e de disciplinamento do corpo social. (Gregolim, p.96, 2008).

Pitty também reafirma, através da canção, uma identidade nacional de rock ao cantar rock em português (e de vestido), porque sempre se imitou (covers) o estilo norte-americano de compor, cantar e agir sobre o mundo e em performance, uma vez que na canção de Máscara, aparece um trecho em inglês (I had enough of it/But I don't care/I had enough of it/But I don't care) em que ela afirma estar cansada, mas não se preocupa, Pitty, então, está cansada das máscaras, das falsas identidades e quer instaurar uma identidade nacional de rock!

Quando o sujeito, diante dos imperativos de um sistema, busca incessantemente estar nos padrões, dentro do código de conduta social, ele entra em pane, em transe, fadiga-se, pune-se, o que fica visível na performance de Pitty que, ao cantar o refrão do chip imperativo,

corre pelo palco, perde o fôlego, se cansa, fadiga, grita como que enclausurada e, acaba por desafinar. Metaforicamente, ao buscarmos desenfreadamente atingir os padrões do sistema, perdemos o fôlego e desafinamos.

Assim sendo, os padrões nos mascaram, nos “enfrascam”, nos enclausuram.

Na sala de **enfrascamento** tudo era agitação harmoniosa e atividade organizada. Placas de peritônio fresco de porca, cortadas no tamanho adequado, subiam continuamente em pequenos elevadores do Depósito de órgãos no subsolo. Bzzz e depois clique! Os elevadores abriam as portas; o forrador de frascos só precisava esticar a mão, pegar a placa, inseri-la, analisar as extremidades, e antes que o frasco preenchido tivesse tempo de percorrer toda a faixa rolante sem fim, Bzzz, clique! Outra camada de peritônio surgia das profundezas, pronta a ser introduzida em outro frasco, o seguinte dessa lenta e interminável procissão na faixa rolante. Depois dos Forradores vinham os Matriculadores. A procissão avançava; um a um; os ovos eram transferidos dos tubos de ensaio para recipientes maiores; o conteúdo de peritônio era habilmente inciso; a mórula colocada no lugar, a solução salina decantada.... e então seguia o frasco, dando a vez aos **rotuladores. Herança, data da fecundação, ligações com o Grupo Bokanovsky** – todos os pormenores eram transferidos do tudo de ensaio para o frasco. Identificada, não mais anônima, a procissão seguia lentamente; penetrava uma abertura na parede, sem pressa, rumo à **Sala de Predestinação Social**. [grifo nosso] (HUXLEY, 1982, p.30)

De acordo com esse excerto, o sujeito passa por uma sala de “enfrascamento”, lugar não habitável pelo ser humano possuinte de liberdade. Num frasco, um ambiente claustrofóbico, o ser humano perde sua liberdade de ir e vir e, também de pensar e falar, uma vez que, num frasco, não podemos ouvir e sermos ouvidos, não temos voz.

Tais frascos passam pelo processo de “rotulação”, ou seja, o sujeito é rotulado, taxado, enquadrado pelo seu modo de falar, de vestir, de se comportar, o que inscreve nesse rótulo sua posição social (“herança”), sua idade (“data de fecundação”) e a camada hierárquica a que pertence (“ligação com o Grupo Bokanovsky”, ou seja, ligação com o sistema). Após esse processo, o sistema “predestina” o sujeito às camadas sociais ou os enfrascam, imobilizam a certas camadas, impossibilitando acesso ao conhecimento e à riqueza da nação. “Nada como o racionamento de oxigênio para manter um embrião abaixo do normal. Quanto mais baixa a casta (...) menor é a quantidade de oxigênio. O primeiro órgão afetado é o cérebro. Depois dele, o esqueleto”. (HUXLEY, 1982, p. 35). Se pensarmos no conhecimento como oxigênio,

já que ambos nos aliviam da fadiga, na pressão, no cronótopo claustrofóbico, também podemos pensar no papel da atual educação de nosso país que, de maneira geral, nega conhecimento, oxigênio, alívio, liberdade às crianças, jovens e, adultos, semelhante ao *Admirável Mundo Novo*, onde os sujeitos não possuem acesso a nenhuma forma de conhecimento, inclusive o advindo com a literatura:

- Sim - dizia Mustafá Mond -, esse é outro item do preço da estabilidade. Não é a arte a única incompatível com a felicidade; a ciência também o é. A ciência é perigosa; temos de mantê-la cuidadosamente acorrentada e amordaçada. (HUXLEY, 1982, p. 274)

Os imperativos do sistema geram um mecanismo recorrente no ser humano, a hipocrisia, uma “mascarização” da realidade e uma “rotulação” de si. Dessa maneira, a metáfora da terceira canção do álbum, a “Máscara”, é ambivalente, pois comporta em si a ideia de máscaras posta por um sistema que hegemoniza e padroniza e de máscaras posta pelo próprio indivíduo, para que ele pareça estar nos padrões e não sofra nenhuma penalidade, fazendo com que os *flashes* que o vigiam capturem “a melhor fachada”, fachada essa com “sorrisos plásticos cumprindo seu papel, enfeitando um rosto de pedra”. A hipocrisia encontra-se contemplada no caráter de Bernard Marx,

Os dias se passaram. O sucesso subiu à cabeça de Bernard e nessa operação conciliou-o completamente (como devia fazer um bom intoxicante) com um mundo que até então ele julgava muito insatisfatório. Enquanto fosse considerado importante, a ordem das coisas pareciam-lhes boas. Ademais, acreditava francamente que havia coisas a serem criticadas. (Ao mesmo tempo, agradava-lhe sinceramente ter sucesso e possuir todas as mulheres que quisesse.) (HUXLEY, 1982, p.195).

A educação, no romance, se dá através da hipnopédia, ou seja, pelo sono. Enquanto crianças e adultos dormem, momento esse onde se desfazem de todo e qualquer pensamento crítico, passando a simplesmente, duma maneira mecanizada, repetir o que aprendem durante o sono,

Um menino deitado sobre o lado direito, o braço direito de fora, a mão direita distendida tocando a cabeceira. Provindo de um orifício circular ao lado de uma caixa, uma voz falava suavemente: “O Nilo é o rio mais longo da África e o segundo em comprimento de todos os rios do globo. Embora não atinja o comprimento do Mississipi-Missuri, o Nilo está à frente de todos os rios pela importância de sua bacia, que se estende a 35 graus de latitude...”

No dia seguinte, no café da manhã: - Tommy - pergunta alguém - você sabe qual o rio mais longo da África? - Ele balançava a cabeça como negativa. Mas você não lembra de alguma coisa que começa: O Nilo é o...

- O - Nilo - é - o - rio - mais - longo - da - África - e - o - segundo - em - comprimento - de - todos - os - rios - do - globo.... As palavras brotavam rapidamente. - Embora - não - atinja - o - comprimento - do

- Bem, e agora, qual é o rio mais longo da África?

Os olhos pareciam inexpressivos. - Não sei.

- Pois é o Nilo, Tommy.

- O - Nilo - é - o - rio - mais - longo - da - África - e - o - segundo -

- Então, qual é o rio mais longo, Tommy?

Tommy explodiu em pranto. - Não sei - lamentou-se. (HUXLEY, 1982, p. 48)

Diante disso, da hipocrisia, o sujeito da décima canção *I wanna be* pede que “alguém” o interne no paraíso, talvez, no paraíso de Adão e Eva, lugar do mito da queda do homem, lugar do princípio, longe de selvas de pedra, do capitalismo, de padrões, de códigos, de leis e de fachadas:

Alguém me interne no paraíso / Preciso urgente dar um tempo por lá / O dia passa em quanto eu perco o juízo / Quem foi que inventou que era assim? / Sorrisos plásticos / Cumprindo seu papel / Enfeitando um rosto de pedra / Se a regra é ser tão simpático / Mesmo que seja só / Pra convencer toda a plateia / I wanna be away from here / Quando essa bomba explodir / Abraços vazios, olhares de gelo / Tão descartáveis quanto cascas no chão / Flashes capturam a melhor fachada / Mas quem vê foto, não vê coração / Não quero mais fantoches ao redor / Agindo sempre assim / Só quando for conveniente / Pra ganhar bônus e somar pontos / À sua carteirinha de hipócrita oficial / I wanna be away from here / Quando essa bomba explodir. (PITTY, faixa 10, 2003).

Ou melhor, em concordância com a tradição rockeira já aqui esboçada, ao paraíso do LSD. O lugar utópico só acessível pela expansão da mente. Trata-se do entorpecimento rockeiro. A única maneira possível de transcender a si mesmo, bem como aos valores, aos padrões, aos moldes, às identidades fixas e aos chips normativos.²⁹

O LSD trata-se do ácido lisérgico, um tipo de anestésico em que você pode ouvir a luz e ver o som, além do desligamento do corpo, ou seja, há total ruptura e superação do mundo real para o advir de um paraíso!

Demos ênfase ao vocábulo “interne”, uma vez que ninguém é internado no paraíso, mas sim em clínicas de reabilitação, em hospícios, manicômios, logo, o sujeito quer ser internado, talvez por ser tido como louco, já que a rebeldia é tratada por muitos como loucura, ou seja, todos aqueles que dizem “não sinhô” ao sistema, que se rebela contra seu *modus vivendi*, são tidos, taxados e rotulados como loucos. O sujeito dessa canção prefere assim ser que estar de acordo com os valores cristalizados dessa sociedade, considerando a clínica, o manicômio, a loucura, a rebeldia, como paraíso.

Vale ressaltar que o paraíso, via LSD com sua expansão da mente ou via rebeldia e loucura, sempre esteve na conduta do ser rockeiro, bem como em sua produção estética.

Na canção, o sujeito é flagrado, espreitado, vigiado por uma “plateia”, por um “camarote”, o qual procura por escape (“alguém me interne no paraíso”), seja ele a loucura ou a rebeldia, diante do fardo de viver numa sociedade de “fachadas”, que pinta o melhor quadro, mas não real de si, por isso “quem vê foto, não vê coração”. O sujeito não quer mais “fantoques” ao redor, “máquinas” produzidas por um sistema, por um “ovo”, vivendo não por si, mas por “padrões”, por fios hegemônicos que o conduzem o pensar, falar, ouvir, dizer, ser,

²⁹ Sobre isso, assistir os documentários “Tempos de rebeldia: as origens da rebeldia cultural”, “Tempos de rebeldia: contracultura e psicodelia”, “Tempos de rebeldia: o ambientalismo radical” e “Tempos de rebeldia: o movimento punk”, disponíveis no site da TV Escola - <http://tvescola.mec.gov.br/>.

agindo sempre da mesma maneira, “quando for conveniente, pra ganhar bônus e somar pontos à sua carteirinha de hipócrita oficial”.

Uma das grandes “fachadas” desses tempos modernos, trata-se do *facebook*, um lugar exotópico por excelência, de múltiplas relações, em que indivíduos de grande parte do mundo “atualizam” informações sobre sua vida, que demonstram sua “cara”, seu “estilo”, seu modo de ser. Trata-se de um instrumento virtual, uma máscara da realidade, a começar pela foto de *profile*, que se trata da melhor fachada, do melhor sorriso (“plástico”), tirada nem sempre em momentos de felicidade. Todas as fotos que compõe o “*book*” são selecionadas e mostram o lado belo, sorridente, feliz, sexy do sujeito³⁰. No *facebook*, há duas maneiras de visualizar fotos: aquelas postadas pelo próprio indivíduo e aquelas postadas por amigos, que o marcam com seu nome de *profile*. Aqui é possível notar certa discrepância entre as imagens, exatamente pelo fato de que aquelas postadas pelo próprio indivíduo são a melhor “fachada” do mesmo (ao menos, assim consideradas por eles), construídas e não serem frutos de momentos despojados; enquanto, com os amigos, muitas vezes são exatamente os momentos fortuitos aqueles selecionados. Isso, é claro, de maneira genérica.

A relação estabelecida entre sujeito e sistema é semelhante a que ocorre entre sujeito e sujeito. Por exemplo: o mascaramento da realidade, pois o sistema mascara sua realidade e seus sujeitos da mesma maneira que o faz o próprio sujeito, via hipocrisia. Isso no faz retornar à concepção de que a ideologia oficial encontra-se numa relação dialético-dialógica com a ideologia do cotidiano. Aliás como diz Miotello (2005, p. 174), “a durabilidade da ideologia oficial não é maior que o tempo de duração da ideologia do cotidiano”, ou seja, o poder da ideologia oficial se insere nas micros relações dos sujeitos que, por sua vez, determina também a ideologia oficial. Forte exemplo disso é a situação política de nosso país, onde a corrupção prolifera por todas as brechas e é alvo de constantes apedrejos dos eleitores. Mas,

³⁰ Podemos afirmar que o *facebook* se caracteriza como uma grande “vitrine”, onde vendemos nossa melhor “fachada”, nossa melhor imagem, semelhante a manequins, dentro dos padrões.

tal corrupção encontra-se somente no poder da ideologia oficial? Certo que não. Isso porque se trata da mesma corrupção vivida em atitudes cotidianas - é o mesmo desrespeito do “furar” vila, do sonegar, do em tudo ter vantagens sobre um outro.

Na relação entre sujeitos na infra- estrutura é que se pauta, em maior escala, as canções de Pitty, talvez trazendo à “arena” a responsabilidade e responsividade dos sujeitos, uma vez que são eles o alicerce da sociedade - a mudança nasce daí, para então se proliferar e viver, dinamicamente e dialogicamente, entre infra e superestruturas.

Por reconhecer que a mudança encontra-se no ventre dos sujeitos, via responsabilidade ética, a quinta canção enuncia que “o homem é o lobo do homem”, ou seja, ele é o predador de si e de outros, primeiro pela competição desenfreada e, depois, por não buscar mudança para um bem social.

A competição é, em grande parte, nos dias atuais, fruto do refrão imperativo (da canção “Admirável Chip Novo”), que gera indivíduos de *status*, pois ele (o *status*) eleva uma determinada classe, a qual compete cada vez mais por ele, sem contar a classe rebaixada, que também o compete, ou seja, ele é o prêmio da corrida da vida (em moldes capitalistas). O discurso é o de que a competição é inerente ao ser humano.

A barbárie, tão criticada por nossa sociedade, dita civilizada, encontra-se sob várias faces, institucionalizada em nossa sociedade, muitas das vezes, literalmente, sob faces mascaradas e, assim, pelo termo “jorrar sangue” podemos entender a criminalidade de nosso país, fruto de um capitalismo selvagem que gera, cada vez mais desigualdades e competição desenfreada. Trata-se da resignificação do conceito de “caça” (mudança de alvo, de instrumentos, de técnicas) noutra cronótopo (se antes o da selva de vegetais e animais, hoje o da selva de pedra e outros animais).

Houve um tempo em que os homens / Em suas tribos eram iguais / Veio a fome e, então, a guerra / Para alimentá-los como animais / Não houve em tempo em que o homem / Por sobre a Terra viveu em paz / Desde sempre tudo é motivo para jorrar sangue cada vez mais / O homem é o lobo do homem / O homem é o lobo do

homem / Sempre em busca do próprio gozo / E todo o zelo ficou pra trás / Nunca cede e nem esquece / O que aprendeu com seus ancestrais / Não perdoa e nem releva / Nunca vê que já é demais / O homem é o lobo do homem / O homem é o lobo do homem (PITTY, faixa 5, 2003)

A primeira estrofe dessa canção pode ser compreendida como uma retomada histórica da relação do sujeito de maneira predatória com outros sujeitos, ou seja, um momento em que a fome e, depois, a guerra alimenta o homem como um animal. Pitty enuncia, por duas vezes, para frisar, ao término deste trecho, que “o homem é o lobo do homem”. A segunda estrofe traz esse indivíduo para um cronótopo contemporâneo, mas fundado nos mesmos princípios do cronótopo antigo: a selvageria, a competição, o jorrar sangue, pois esse homem atual nunca “esquece o que aprendeu com os seus ancestrais, não perdoa e não releva” e continua a ser o lobo de si e de outros sujeitos.

Pitty caminha entre o antigo e o moderno, entre o Éden e a grande cidade, entre a selva e a cidade de São Paulo (presente nos videoclipes), a fim de revelar, dialogicamente, que, mesmo diante da modernidade, o homem é o “mesmo”, no sentido de que ainda é selvagem, bárbaro, competitivo: “o lobo do homem”. Como canta Caetano, “sejamos o lobo do lobo do homem”, lobo que é cada um de nós.

A sexta canção, “Emboscada”, dá continuidade ao tema da quinta canção “O Lobo”, isso porque trata de um sujeito que prepara “armadilhas, emboscadas”, ou seja, de um sujeito que preda outro e que, portanto, é lobo. Tal canção é uma das quatro que não ecoam, que não repetem por várias vezes a melodia antes da palavra cantada, o que se configura como continuação da canção que a antecede: “Pra quê me dizer, se não é capaz? / Te pego na saída e vamo vê quem vai ficar / Pra que me dizer, se não é capaz? / Te pego na saída e vamo ver quem vai ganhar / Quem vai ganhar?”

Nesta canção, encontramos um jogo amoroso entre um homem e uma mulher, isso porque a voz do enunciatário é feminina (a de Pitty), que se refere a um rapaz (“vê se se cuida, rapaz”). Há algo que não a agrada, então ela reage a isso porque “cada ação traz junto

uma reação” e, então, planeja uma “armadilha”, vigia o outro em cada esquina (“em cada esquina você pode vacilar”) que, embora dela se esconda (“ainda assim se escondeu”), está cada vez mais perto, devido à sua astúcia em armar (“E eu, cada vez mais perto, esse jogo é meu”). Ganha o jogo quando chega ao “xeque-mate” e “desmascara” sua vítima (“E então é xeque-mate, rapaz, então, fim de festa pra você, se ainda não percebeu, isso é uma emboscada, armadilha, emboscada, armadilha”)

Devido à pluralidade de significação das palavras, podemos ainda analisar a canção de outras maneiras. Em “te pego na saída”, notamos referência às frequentes “brigas de saída” correntes nas escolas, brigas essas que, atualmente, levam à morte diante dos olhos da “plateia” que vê, de seus “camarotes”, e nada faz, já que o que vale é o espetáculo, por isso “reze suas preces e não conte com ninguém”. Assim, Pitty se aproxima ainda mais à adolescência e à juventude, o que também se nota pela oralidade de “vamo”, além de revelar que a competição (“vamo vê quem vai ficar”, “vamo vê quem vai ganhar”) cerceia o indivíduo desde sua formação escolar.

Além disso, tal canção ao trazer uma voz feminina que predada seu outro masculino, reverbera certo feminismo, uma vez que, geralmente, tais brigas se dão entre homens, afinal, culturalmente a-firmado, homens são o símbolo da ação, da competição, da liderança, enquanto as mulheres não brigam, porque não são de ação, são de inércia e de passividade. Trata-se da potencialidade que faz a cultura das distinções biológicas entre homens e mulheres, em que os homens se encontram mais perto da razão, por isso equilibrados e líderes, e as mulheres aptas ao emocionalismo, daí seu desequilíbrio e não aptidão para os negócios, por exemplo. Tal sexismo é bem palpável, por exemplo, nas propagandas publicitárias, em que teremos homens sempre ligados a verbos, indicando ação, e mulheres ligadas a adjetivos – mãe, mulher, doce, meiga, indicando passividade e inércia, já que seu locus é o lar, longe das decisões da vida pública. Como ocorre, por exemplo, em propagandas

de carros, em que são sempre homens que dirigem, agem sobre o mundo e aventuram-se, afinal, mulher nem sabe dirigir, são todas “barbeiras”.

As “emboscadas” e “armadilhas” passam a espreitar o sujeito em todos seus espaços (“mas em cada esquina você pode vacilar, e então vê se se cuida, rapaz”), ainda que pareça “um dia tão normal”, já que “a vigilância cuida do normal”. Assim sendo, podemos entender “emboscadas” e “armadilhas” como a vigilância do sistema e sua sociedade sobre o cumprimento do código de conduta, já que em cada esquina os indivíduos podem vacilar, ou seja, saírem do caminho, agirem fora das regras e, então serem apanhados, punidos e, muitas das vezes, perderem sua liberdade, tal como ocorre com um animal quando numa “armadilha”.

“Armadilha” e “emboscada” são ferramentas de caça, logo, metáforas de determinada ação humana; ferramentas para o homem preda outros homens, ou seja, ser lobo e ver quem vai ganhar, a caça ou o caçador. Assim como as “máscaras”, as “armadilhas” e as “emboscadas” são usadas na relação sistema/sujeito e sujeito/sujeito, até porque tal sistema é uma composição de sujeitos, ou seja, são sempre sujeitos que manipulam, espreitam e vigiam outros sujeitos. Daí o trecho “e lá vem *eles* novamente e eu sei o que vão fazer”. Eles sujeitos.

Essa competição é perceptível também no fato de que esse “jogo” pertence a um indivíduo (“esse jogo é meu”) que arma “emboscadas” para chegar ao seu objetivo, o de “xeque-mate”, ou seja, vitória sobre o outro, o que lhe confere *status* e lugar de rei, uma vez que, nas guerras entre reinos, o rei que perdia, perdia seus bens, escravos, mulheres, crianças, enfim, seu reino e seu *status* em favor do vitorioso. Na canção “emboscada” trata-se, ainda, da guerra dos sexos, fruto do sexismo exacerbado de nossa cultura.

Tal “jogo” pode ocorrer em qualquer relação, em diferentes esferas: entre marido e mulher, pai e filho, empregado e patrão que, como gladiadores numa arena, defendem seus pontos de vistas, muitas das vezes, sem aceitar, de forma alguma, outras perspectivas e, que

para convencer o “mundo” de que o seu é o correto manipulam, armam “armadilhas” e “emboscadas” discursivas que, em geral, estão estritamente ligadas à posição social e econômica daquele que enuncia.

Em “Equalize” também notamos esse jogo de manipulações, armadilhas e emboscada, nos trechos: “tenta me convencer (manipular, fazer crer) que eu só fiquei aqui, porque nós dois somos iguais”; “até parece que você já tinha meu Manual de Instruções” (é a partir de um manual de instruções que temos condições de, da melhor maneira, manipular um objeto. Nesse trecho o sujeito se reconhece como objeto de manipulação, inclusive, como se fosse produzido numa fábrica, já que humanos não possuem manuais de instruções); “eu vou equalizar você numa frequência que só a gente sabe, eu te transformei nessa canção, pra poder te gravar em mim” - o sujeito “equaliza”, paralisa, manipula, de acordo com seu desejo, o sujeito-objeto.

Em “Equalize”, encontramos um sujeito embalado pelo amor (“e me balanço devagar, como quando você me embala e o ritmo rola solto parece que foi ensaiado”), que precisa se vigiar para não perder-se no amor e viver apenas em função de seus desejos (“se eu não me vigio um instante, me transporto pra perto de você, já vi que não posso ficar tão solta”). Aqui, mais uma vez, fica claro a relação dialógica entre infra e superestrutura, uma vez que é o sujeito que se “vigia” - a vigilância do sistema penetra e invade as microrrelações, incluindo as amorosas, e as que se dão internamente, por isso o sujeito vigiado por outros, passa também a vigiar a si mesmo.

O jogo de sedução é palpável na canção, já que se encontra posta entre sujeitos que, quase como num jogo de braço, competem e aguardam por quem dará o “braço a torcer” primeiro e, entregar-se-á ao encanto daquele que o vence. Nessa luta, vale tudo, o cheiro³¹ (“que vem logo aquele cheiro que passa de você pra mim num fluxo perfeito”); a encenação,

³¹ Lembrando que os cheiros de modo geral marcam e eternizam pessoas em nossa memória, daí a fabricação de uma gama imensurável de perfumes que se adequam ao estilo de cada sujeito.

que bem pode ser entendida como um “espetáculo” que sujeitos armam para conquistar (“parece que foi ensaiado”), onde cada gesto (“adoro essa sua cara de sono”), olhar (“ao mesmo tempo eu vejo as suas cores no seu olho tão de perto”) e dizer (“e o timbre da sua voz que fica me dizendo coisas tão malucas, e que quase me mata de rir quando tenta me convencer que eu só fiquei aqui porque nós dois somos iguais”) é pensado e ensaiado, muitas das vezes sob o olhar atento de um espelho.

Uma hipótese para o desejo do enunciador em “equalizar” o outro é a de que isso ocorra por conta dos relacionamentos líquidos de nossa sociedade, onde pessoas se tratam como mercadorias de uso imediato, descartáveis, sem emoções, manipuláveis. Tal conclusão se reitera em “Temporal”, onde é descrito um relacionamento que “chega simples como um temporal, parecia que ia durar”, mas não dura.

Por fim, na última canção, marcada por signos que remetem ao futuro - o lugar do “devir”, utópico, onde todos os padrões do “sistema” são possíveis (“amanhã”; “depois”; “daqui a uns dias”; “no mês que vem”; “só mais alguns anos”; “a partir de amanhã”; “da próxima vez”; “na segunda eu começo a agir”), Pitty, em meio a gritos, pede-nos freneticamente que não deixemos nada pra “semana que vem”, para que, a partir de tudo que ouvimos, sentimos, pensamos e refletimos nesse álbum, façamo-nos admiráveis sujeitos novos, únicos, ainda que bizarros, que embora tenhamos um “teto de vidro” e que sejamos vigiados e punidos, que possamos combater as amarras desse sistema e, sejamos, verdadeiramente, livres.

A busca pelo futuro como um lugar seguro ou uma utopia é fruto da busca da pós-modernidade, que anda freneticamente em busca de. Segundo Bauman, se na idade moderna, o homem buscava pela razão, encontrando nela seu refúgio; na pós-modernidade, o homem busca pelo vazio, pelo líquido, ou seja, pelo não-concreto, por aquilo que se acaba ou por aquilo que ainda nem existe, como o futuro. O homem pós-moderno está sempre correndo em

busca de algo que nem o sabe bem o que é e, se parar, afunda, pois é semelhante ao homem que esquia por uma fina camada de gelo. É nas utopias do futuro que se encontram o “padrão”, o “ideal”, a máscara de perfeição de tão difícil acesso ao sujeito real. Somente no futuro podemos ser quem não somos (Exemplo: “Amanhã eu vou emagrecer”. “Depois”, eu vou fazer isso ou aquilo. “Semana que vem”, vou comprar determinada roupa que fará de mim um cidadão mais bem visto. Só “depois” eu serei feliz!)

A batida da bateria junto à guitarra e à voz de Pitty nessa canção, segue num ritmo acelerado, semelhante à correria de nosso mundo atual, além de dar a sensação de estarmos vivendo uma contagem regressiva para a explosão deste, refutando o discurso desse sujeito de futuro: “ainda temos tempo até tudo explodir”. Não. Não temos mais tempo: “Nós não temos todo o tempo do mundo e esse mundo já faz muito tempo”. Tal “explosão” marca intertextualidade/interdiscursividade com o escrito de Huxley sobre o seu romance de 32, quinze anos depois de publicá-lo:

Tudo considerado, parece que a Utopia está muito mais próxima de nós do que alguém poderia imaginar há apenas 15 anos atrás. Naquela ocasião, projetei-a a seiscentos anos no futuro. Hoje parece que o horror nos alcance dentro de apenas um século. Isto é, se não explodirmos em pedacinho nesse meio-tempo.(HUXLEY, 1982, p.21)

Precisamos mudar agora e não “semana que vem”. Temos de revelar agora (“amanhã eu vou revelar”) quem somos, ainda que sejamos “bizarros. Aprender já (“depois eu penso em aprender”), ou seja, ter conhecimento sobre os fios invisíveis que nos direcionam em busca de nem sabemos o quê. Necessitamos dizer (“daqui a uns dias eu vou dizer”), discutir (“a partir de manhã eu vou discutir”), questionar (“da próxima vez eu vou questionar”), enfim, dialogar, chocar com o mundo agora, nesse instante, não na “semana que vem”, para então agirmos (“na segunda eu começo a agir”) e decidirmos (“só mais duas horas pra eu decidir”) sobre nós

mesmos, usando nossa real liberdade, não aquela construída pelo sistema, que faz o sujeito da canção-tema refletir “e eu achando que tinha me libertado”. Então,

Não deixe nada pra depois, não deixe o tempo passar / Não deixe nada pra semana que vem / Porque semana que vem pode nem chegar / Esse pode ser o ultimo dia de nossas vidas / Última chance de fazer tudo ter valido a pena / Diga sempre o que precisa dizer / Arrisque mais pra não se arrepender / Nós não temos todo o tempo do mundo / E esse mundo já faz muito tempo / O futuro é o presente, e o presente já passou. (PITTY, 11ª faixa, 2003)

3.4. O *cronus* fóbico e *topus* claustro

Um dos cronótopos, o mais flagrante, que perpassa o álbum de Pitty, refere-se ao espaço de confinamento, gerador de momentos (tempo) fóbicos, por isso o chamamos, metaforicamente, de claustrofóbico, ou seja, um *cronus* (tempo) fóbico, gerado a partir de um *topus* (lugar) claustro³². A claustrofobia é o medo exagerado de locais fechados e apertados, tais como carros, elevadores e todo ambiente de espaço pequeno (cronótopos esses recorrentes na sociedade contemporânea). Ela, a claustrofobia, também pode se apresentar diante de uma grande multidão, algo mais que recorrente nas grandes cidades (como São Paulo, deslumbrada nos videoclipes do álbum *Admirável Chip Novo*).

Na verdade, a claustrofobia não é uma doença, mas um sintoma geralmente acompanhado de um distúrbio conhecido como agorafobia (o medo de estar em lugar público, com dificuldades de saída, caso se passe mal), sendo que a maioria dos claustrofóbicos descrevem seu receio mais relacionado com a não possibilidade de saída do que de pequenos lugares em si, ou seja, a claustrofobia se caracteriza como a percepção do aprisionamento, da pressão e da tensão.

As imagens narradas por Pitty em suas canções apresentam, de maneira recorrente, lugares fechados, espaços espreitados por multidões. Na primeira canção, “Teto de Vidro”,

³² Claustro vem do latim “*claudere*” e tem o sentido de fechamento.

por exemplo, o sujeito encontra-se vigiado diante de uma multidão que o espreita (“Ouvi milhares de vozes gritando...”), pois seu teto é de vidro, logo, transparente, possibilitando que multidões, semelhantes às aquelas que buscavam apedrejar a adúltera Maria Madalena, possam ver “de camarote a novela da vida alheia” e discutir “soluções”, “bem certos que a verdade cabe na palma da mão”.

A não possibilidade de fuga do sujeito diante de uma feroz multidão que o observa e pode julgar e condenar seus erros, o faz gritar e afrontar que “atire a primeira pedra aquele que não tem pecado” (“Eu quero ver quem é capaz de fechar os olhos e descansar em paz”), aquele que não possua também a vulnerabilidade de um “teto de vidro”, frágil (“Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”). O ritmo do refrão é frenético, acelerado, enfatizado por solos de guitarra e bateria que embalam os “gritos” da roqueira, o que se assemelha aos sintomas da claustrofobia: frequência cardíaca elevada, rapidez na respiração e um mal-estar perceptível.

Há também, nessa canção, a questão do casulo (“cada um em seu casulo”), em que cada um enclausura-se por vontade própria como forma de proteção, com suas máscaras. Esse ato de encapsulamento gera aversão em Pitty, uma vez que ela denuncia a hipocrisia de pessoas que apontam outras, atiram-lhes pedras, usando-as como bodes expiatórios, a fim de encobrir seus atos e vulnerabilidades. Por isso a intérprete repete: “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”.

No *Admirável Mundo Novo* tais gritos não são permitidos, primeiro porque o sistema, literalmente, os cala, “‘Silêncio, silêncio’, sussurrou um alto-falante, quando eles saíram do elevador” (HUXLEY, 1982, p. 49) e; depois, porque o “Soma” é o escape - escape esse sem efeitos colaterais.

Tal interpretação se confirma diante das imagens que compõe o videoclipe “Teto de Vidro”, onde Pitty está por andar numa grande cidade, passando por uma multidão (“Andei

por tantas ruas e lugares, passei observando quase tudo”), em sentido contrário aos seus movimentos performático (caminha para trás). Os cidadãos têm seus rostos censurados, ou melhor, apagados, levando-nos a crer que suas opiniões, seus julgamentos e seus apedrejamentos não interferem na vida do outro e que o fato de estarem no sentido inverso (“andando pra trás”) revela-os como retrógrados, incapazes de mirar novos horizontes, simplesmente presos em seus casulos.

No videoclipe, Pitty costura uma boneca, que mais se parece com um fantoche (“Não quero mais fantoches ao redor” – 10ª faixa), revelando-nos as condições dos atuais sujeitos diante do sistema: fantoches construídos, enquadrados, enclausurados em padrões que não combinam com suas individualidades, rostos mascarados, rostos apagados que andam na direção contrária, na verdade, andam praticamente sem direção, já que um sistema determina seu ir e vir (“parafusos e fluidos em lugar de articulação” – 2ª faixa). Junto ao seu caminhar, Pitty desenrola um tricô para, à maneira de João e Maria, não correr o risco de se perder e saber encontrar o caminho de volta para a casa, o que podemos ver na imagem que se segue.



O cronótopo claustrofóbico, além de revelado na multidão, revela-se também quando Pitty canta dentro do estúdio, num lugar fechado que se encontra cruzado por raios infravermelhos que espreitam a cantora, esperando por um passo fora da linha para fulminá-la, tal como o faz a multidão que atira pedras diante de qualquer falha³³.

A partir dos videoclipes é que percebemos, de maneira mais nítida, esse cronótopo em outras canções. Em “Admirável Chip Novo”, por exemplo, Pitty continua no estúdio, fechada, olhada por um diretor que também é mirado por um telespectador, que desliga a todos, após desligar um aparelho televisivo. Interessante que em seu site pessoal³⁴, a cantora, ao falar das gravações do trabalho de 2010, afirma que estava na fase de “imersão” no estúdio e intitula esse escrito de “Casulo”:

Entrei naquele modo estranho em que tudo parece envolvido por uma penumbra fina, o mundo real tomado por um aspecto leitoso. A partir de hoje intensifica-se o processo para a gravação do DVD dia 18/12 no Circo Voador, e eu já estou completamente absorta. Imersão, imersão, imersão.

Significa: nada de festas ou eventos, sem tempo para ler twitter e afins, nada além de acordar e estar com corpo e mente totalmente direcionados para a criação. Significa ensaios, decisões, escolhas, detalhes, títulos, repertório, composição. Antenas armadas e captando tudo. Foco.

Eu não precisei determinar que isso aconteceria. Simplesmente percebi que já começou durante essa noite; quando no meio dela e sem conseguir dormir, levantei-me, peguei papel e caneta e me pus a desenhar o que seria um esboço de um figurino e elementos cênicos. Óbvio, não sei desenhar e isso não importa.

Importa que esse é o estalo que me mostrou que a partir de hoje o mundo lá fora não existe, até o dia dezoito de dezembro de dois mil e dez.

Emboscadas e armadilhas também se referem a ambientes fechados, que enclausuram e amedontram suas presas. No videoclipe de “Semana que vem”, Pitty envelhece a bordo de um carro, um cronótopo também fechado, arquitetado para parecer com nossas casas, pois nossas casas sobre rodas - isso porque, numa grande cidade, é nesse espaço que muitas pessoas

³³ Todas as imagens foram retiradas dos videoclipes.

³⁴ <http://www.pitty.com.br/boteco/?p=188>.

passam horas e horas de suas vidas. Uma pesquisa revela que brasileiros passam um mês de cada ano dentro do carro³⁵.



Assim, por meio de uma metáfora com o distúrbio de claustrofobia, sem, de maneira alguma, querer banalizá-lo, procuramos apontar que o sujeito do álbum *Admirável Chip Novo* encontra-se quase sempre num espaço de multidões que, num determinado tempo, atacam-no, julgam, apedrejam, o que gera desconforto e medo ao gerar a sensação de impossibilidade de fuga. Em meio a gritos, marcados pelo compasso da bateria e embalados pela guitarra, a cantora atua no palco correndo, fugindo, gritando “alguém me interne no paraíso”!

³⁵ <http://transportehumano.wordpress.com/2008/06/29/por-ano-brasileiro-passa-um-mes-inteiro-no-carro/>.



Considerações (quase) Finais

Com as análises pautadas em Bakhtin e seu Círculo, provamos a tese de que todo enunciado responde a outro e que, assim, “todo enunciado possui ecos de outros enunciados”, ou seja, fica claro, diante da análise do *corpus*, o diálogo entre obras que, como afirmou Fiorin, dá-se de maneira intertextual e interdiscursiva.

Importante ressaltar, que não dialogamos as obras de maneira mecânica, pois Pitty, à sua maneira, estritamente ligada a sua cultura e, portanto, a sua brasilidade, responde à obra de Huxley (outra obra, construída num outro contexto, pertencente a outro gênero e a outra cultura) com sua estética ética, única e sem álibis. Se Huxley traz o *conteúdo* da robotização humana via (*forma*) romance, Pitty o faz por meio da canção, possível por certo acabamento estético distinto do do romance.

E ainda, faz-se perceptível que na voz de Pitty há infinitas vozes outras, ou seja, que em seu enunciato (ético e responsável) há, além do *Admirável Mundo Novo*, ecos e reverberações de enunciados outros. Primeiro, porque a voz da autora-criadora Pitty (fruto da pessoa Priscila Leonel) é uma voz social, portanto, representante e rerepresentante de determinado grupo. Depois, pela influência de outros autores, como é o caso de Orwell (autor do cânone 1984 e de *Revolução dos Bichos*) e por Asimov (o autor de *Eu, robô*, 2004); isso para citar influências mais palpáveis, já que em seu encarte a cantora, em *Agradecimentos*, agradece “aos profetas Asimov, Aldous Huxley e George Orwell”, uma vez que, sem sombra de dúvidas, há outras reverberações mais rarefeitas.

Assim, o estilo de Pitty é ao mesmo tempo seu e de sua sociedade. Dito de outra forma, seu estilo é individual e social. Afinal, o individual só o é em relação a outras individualidades, e muitas individualidades formam uma sociedade. Isso porque a voz de

Pitty, enquanto autora-criadora é uma voz social, representativa e cultural. Re(a)presenta determinados indivíduos e para determinados indivíduos. Além disso, seu estilo é compartilhado, revive o passado, possui elo com o presente e abre possibilidades ao futuro. Ao escolher determinada forma para expressar um conteúdo, o autor-criador lida, ao mesmo tempo, com seu estilo, mas também com o estilo de seu gênero. Aliás, a escolha de tal gênero já diz respeito ao seu estilo de ser e viver no mundo. Conteúdo, forma e estilo são, em efeito, indissociáveis. Assim, Pitty, enquanto cantora de rock'n'roll, deve respaldo ao estilo do rock'n'roll de cantar, de enunciar, de guerrear e de agir no mundo. Pitty, então, via seu próprio estilo, vive o estilo de seu gênero. Daí, como visto, a justificativa de nossa escrita de uma história de rock: flagrar o estilo rock'n'roll, portanto, de Pitty, de viver e cantar o mundo

A mudança de *forma* já muito tem a dizer sobre o tempo-espaço em que foram produzidas as obras aqui postas em diálogo, pois, se o sujeito de 32 teria tempo pra ler um romance, o do novo milênio (2003), em meio à correria cotidiana cada vez mais exigente e turbulenta, não o teria. Assim, uma canção, além do vínculo com o brasileiro (segundo Tatit, o que define o Brasil culturalmente é a canção), pode ser contemplada de maneira mais rápida (como na ida ao trabalho, por exemplo, com *Mp3*, *Mp4*, *Iphone* e tudo mais que a nano tecnologia, com sua portabilidade, tem, cada vez mais, proporcionado; no carro, no metrô, no ônibus, em qualquer local) e, em simultaneidade com outras atividades: correr, ler, limpar a casa, ir ao trabalho, etc. Trata-se de um gênero que se adéqua ao dinamismo que tanto nos é exigido nesse Admirável Mundo Novo. Assim, o contexto bombeia vida ao enunciado de dentro, ou seja, o próprio contexto de produção é passível de ser deslumbrado na *forma* (de ser) do gênero (canção).

Concluimos também que tudo no álbum (imagens, canções e a ordem em que aparecem, performance, cores, videoclipes, etc), corrobora para a construção de sentido(s) e, que o fato da canção “Admirável Chip Novo” nomear o disco não se faz fortuita, uma vez que as onze

canções presentes no *CD* possuem diálogos entre si e com ela, agem, de tal forma, como as várias fotografias que formam uma película, as várias cenas que compõe um filme ou os vários capítulos que constituem um livro.

Assim, conseguimos escutar (e isso, em partes, literalmente) e auscultar os ecos e as reverberações que tecem o discurso em curso, dis-curso, como semiose, isto é, re-(a)presentação do homem e seu mundo via reflexo e refração, por meio do estudo dos elementos linguísticos e daqueles que os transcendem e os compõem: os mecanismos translinguísticos.

Em outras palavras, por meio de signos podemos percorrer as imagens cronotópicas, de espaço e de tempo da nossa atual sociedade, que se re-velam no extraverbal do signo, o qual é, portanto, desse ponto de vista, sempre ideológico, porque imerso numa sociedade e em suas relações. E, então, podemos perceber a amplitude do diálogo: diálogo do linguístico com o translinguístico – o contexto que bombeia vida ao enunciado de dentro e não de fora, ou seja, como constituinte e não apenas pano de fundo, portanto, do diálogo entre texto e seu contexto. Con-texto. Do diálogo entre a arte e a vida. Da canção e da vida. Da canção e do romance. Da canção e da cultura. Da canção e do pesquisador... infinitamente, diálogos! Canção como semiose dialógica da vida!

Acreditamos que o empenho em demonstrar a importância do estudo e da análise dos gêneros canção e romance, com o intuito de compreender o mais profundamente possível sua constituição e abrangência, por meio da busca dos elementos linguísticos e translinguísticos que compõem a sua tessitura textual e discursiva, permitiu que contribuíssemos com os estudos dos gêneros e sua relação com a compreensão da construção de imagens sociais, exemplificadas pelo objeto aqui elencado.

Configurações – Referências

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV) *O método formal nos estudos literários: crítica a uma poética sociológica*; tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997a.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

_____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BRAIT, B. “Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana”. In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São

Paulo: Vozes, 2007.

CARVALHO, M. V. de. *A música e a luta ideológica*. Portugal: Estampa, 1976.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *Cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DISCINI, N. "Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva". In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). "Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável". Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010, p. 115-128.

DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Em busca dos sentidos – Estudos Discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Linguagem e Ideologia*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll: Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GRANDE, S. V. de L. *O impacto do rock no comportamento do jovem*. Tese de doutoramento. Araraquara: UNESP, 2006 (Mimeo).

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

HUXLEY, A. L. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LIMA, A. M. *Marcas estilísticas da temática do pensamento crítico na música "Admirável chip novo", de Pitty*. FUCAMP. Mimeo sem referências. Disponível em:

<http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/13%C2%AA-ADRIANO->

[MASCARENHAS.pdf](#). Acesso realizado em 20 de dezembro de 2011, às 18h15.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARX, K; ENGELS, F. *O Manifesto Comunista*. Rio de Janeiro: Boitempo, 1998.

_____. *A ideologia alemã*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura, Arte e Literatura – textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, K. *O Capital*. Todos os livros e volumes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2004.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).

_____. *Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso*. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.

_____. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

_____. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.

PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PICCOLI, E. *Que rock é esse? – A história do rock brasileiro*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

PITTY. “Admirável Chip Novo”. *Admirável Chip Novo*. São Paulo: DECKdisc, 2003.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RODRIGUES, N. *Histórias perdidas do rock brasileiro*. V. 1. São Paulo: NITPRESS, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1971.

SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).

TATIT, L. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê, 2008.

WHITAKER, D. C. A. “Ideologia e Cultura no Brasil: sugestões para uma análise do nosso processo cultural, à luz da teoria crítica da sociedade” *In Perspectivas*. São Paulo: Revista de Sociologia da UNESP, 1982. No. 5, p. 05-14.

<http://www.pitty.com.br/boteco/?p=188>.

Todas as imagens de Pitty encontram-se disponíveis no Blog: <http://www.pittystop.com/>.,
acessado 27 de Dezembro de 2012 às 03:24.

Extras – Anexos

Os anexo seguem em “Outros Documentos” no Sage, isso porque a capacidade deste último é de 5MB, sendo que tais anexo tratam-se das atividades desenvolvidas neste período: participação em evento, apresentação de trabalho e publicação de capítulo de livro.



Pitty

admirável
admirável chip novo
chip novo



Anexos

Seguem em anexo as atividades realizadas na vigência da Bolsa:

1-Participação em eventos como ouvinte:

- XXX Semana de História *Memórias, Imagens e Narrativas*;
- Ciclo de Estudos *Compreensão e análise crítica da Mídia: palestra Mídia e publicidade: a produção da verdade na perspectiva Foucaultiana*;
- Conferência *Fronteiras e temporalidades na historia*;
- Áfricas possíveis: do real ao televisionado;
- Palestra de Pragmática
- IV CONALI: Congresso Nacional de Linguagens em Interação: Múltiplos olhares;
- 61° GEL: Seminário do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos da USP;
- II Ciclo de Estudos Discursivos;
- IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas;
- III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras;
- III Colóquio Vertentes do Fantástico;
- XXV CIC- Congresso de Iniciação Científica da UNESP

2- Participação em Evento com Apresentação de Trabalho:

- IV CONALI Congresso Nacional de Linguagens em Interação: Múltiplos olhares;
- 61° GEL: Seminário do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos da USP
- III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras;

- XXV CIC- Congresso de Iniciação Científica da UNESP.

3- Participação em Evento como Monitor:

-III Colóquio Vertentes do Fantástico;

-III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras;

- II Ciclo de Estudos Discursivos;

4 – Os resumos das apresentações.

5- Minicursos:

- Como elaborar projeto de pesquisa;

- Compreendendo a revolução de Bakhtin e seus amigos;

- Diálogos entre gêneros – constituição interativa;

- As análises de discursos, seus métodos de pesquisa.

6- Artigo aceito como capítulo de Livro no II EEBA – Encontro de Estudos Bakhtinianos.

1-Participação em eventos como ouvinte¹:

Conferência Fronteiras e temporalidades na historia.



¹ Os eventos - XXX Semana de História *Memórias, Imagens e Narrativas*; Ciclo de Estudos *Compreensão e análise crítica da Mídia: palestra Mídia e publicidade: a produção da verdade na perspectiva Foucaultiana*; II Ciclo de Estudos Discursivos; III Colóquio *Vertentes do Fantástico* – não possuem certificados devido tramites burocráticos.

Áfricas possíveis: do real ao televisionado.

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA



Certificado

Certificamos que **DANYLLO FERREIRA LEITE BASSO** participou como OUVINTE do evento *Áfricas Possíveis: do real ao televisionado*, realizada no dia 23 de Maio de 2013, com carga horária de 8 horas.

Expedido: 03/09/2013

Lucia Helena Oliveira Silva
Coordenadora do Evento

Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS

Av. Dom Antônio, 2190 CEP 19.806-000 - Assis - SP - Brasil Tel +55 16 3302.5800

**IV CONALI: Congresso Nacional de Linguagens em Interação:
Múltiplos olhares.**



**ESTADO DO PARANÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ**

UEM/DLE

CERTIFICADO

Certificamos que **DANYLLO FERREIRA LEITE BASSO** participou do **IV CONALI – Congresso Nacional de Linguagens em Interação: Múltiplos Olhares** (Processo nº 1554/2012), realizado pela **Universidade Estadual de Maringá**, nos dias **05, 06 e 07 de junho de 2013**, com a **comunicação: ADMIRÁVEL CLAUSTROFÓBICO NOVO: O SUJEITO E O CRONÓTOPO ADMIRÁVEL CHIP NOVO, DE PITY.**

Carga horária do evento: 40 horas.

Maringá-PR, 07 de junho de 2013

Prof. Dra. Roselene de Fatima Coito

Coordenadora do IV CONALI

Prof. Dr. Manoel M. A. da Silva

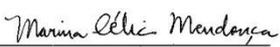
Chefe de departamento

IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas.

Certificado

Certificamos que **DANYLLO FERREIRA LEITE BASSO** participou como ouvinte do minicurso **DISCURSOS DE IMPRENSA: MODELOS DE ANÁLISES**, com carga-horária de 8h, durante o **IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, realizado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, no período de 14 a 17 de agosto de 2013.

Araraquara, SP, 17 de agosto de 2013


Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Presidente da Comissão Organizadora do IV EAD


Profa. Dra. Rosane de Andrade Berlinck
Coordenadora do PPG em Linguística e Língua Portuguesa

III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras.



Certificado

Certificamos que **DANYLO FERREIRA LEITE BASSO** apresentou a comunicação *Diálogos entre culturas: o ensino de língua estrangeira numa perspectiva Bakhtiniana* III Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras, realizado nos dias 13 e 14 de junho de 2013.

Carga Horária: 10 horas


Daniela Nogueira de Moraes Garcia
Coordenadora do Evento


Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

XXV CIC- Congresso de Iniciação Científica da UNESP.



XXV Congresso de Iniciação
Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certifico que **Danyllo Ferreira Leite Basso** participou do minicurso *As análises de discursos, seus métodos e objetos de pesquisa*, ministrado pela Dra. Luciane de Paula, durante a realização da 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, nesta Faculdade, no dia 18/09/2013, num total de 4 (quatro) horas.

Assis, 18 de setembro de 2013.

unesp
Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Comissão Permanente de Pesquisa


Regildo Márcio Gonçalves da Silva
Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa

2- Participação em Evento com Apresentação de Trabalho:

**IV CONALI Congresso Nacional de Linguagens em Interação:
Múltiplos olhares.**



ESTADO DO PARANÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

UEM/DLE

CERTIFICADO

Certificamos que DANYLLO FERREIRA LEITE BASSO participou do IV CONALI – Congresso Nacional de Linguagens em Interação: *Múltiplos Olhares* (Processo nº 1554/2012), realizado pela Universidade Estadual de Maringá, nos dias 05, 06 e 07 de junho de 2013, com a comunicação: ADMIRÁVEL CLAUSTROFÓBICO NOVO: O SUJEITO E O CRONÓTOPO ADMIRÁVEL CHIP NOVO, DE PITY.

Carga horária do evento: 40 horas.

Maringá-PR, 07 de junho de 2013

Prof.ª. Dra. Roselene de Fatima Coito

Coordenadora do IV CONALI

Prof. Dr. Manoel M. A. da Silva

Chefe de departamento

III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras



Certificado

Certificamos que **DANYLLO FERREIRA LEITE BASSO** participou como Monitor no **III Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras**, realizado nos dias 13 e 14 de junho de 2013.

Carga Horária: 10 horas



Daniela Nogueira de Moraes Garcia
Coordenadora do Evento



Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

XXV CIC- Congresso de Iniciação Científica da UNESP.



XXV Congresso de Iniciação
Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certifico que **Danylo Ferreira Leite Basso** participou do minicurso *As análises de discursos, seus métodos e objetos de pesquisa*, ministrado pela Dra. Luciane de Paula, durante a realização da 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, nesta Faculdade, no dia 18/09/2013, num total de 4 (quatro) horas.

Assis, 18 de setembro de 2013.

unesp
Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Comissão Permanente de Pesquisa


Regildo Márcio Gonçalves da Silva
Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa

3- Participação em Evento como Monitor²:

III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras.



² Como dito, os certificados do II Ciclo de Estudos Discursivos, bem como o III Colóquio de Vertentes Do Fantástico, encontram-se em tramites burocráticos.

4 – Os resumos das apresentações.

IV CONALI – Congresso Nacional de Linguagens em Interação: múltiplos olhares. Comunicação oral: *Admirável Claustrofóbico Novo: o Cronotopo e o Sujeito do Admirável Chip Novo*, de Pitty.

O que se propõe aqui é fruto de uma pesquisa maior, em que debruçados sobre a dialógica teoria de *Bakhtin e seu Círculo*, propomos-nos correr em direção aos ecos, isto é, em direção ao diálogo firmado entre o romance *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley e o álbum *Admirável Chip Novo* (2003), de Pitty, isso porque, nas palavras de Bakhtin, “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p.316), o que é flagrante nos títulos das obras, em que, de maneira reflexiva, troca-se o termo “mundo” por “chip” e mantém-se o adjetivo “admirável”, bem como o adjetivo “novo”. Importante ressaltar que, com o desenrolar das obras, a primeira significação encontrada no dicionário do adjetivo “admirável” é desconstruída, ou seja, a noção de uma bela e incrível nova sociedade será, paulatinamente, substituída pela ideia duma sociedade assustadora que manipula e condiciona seus indivíduos/robôs emocional, física, ideológica e, socialmente. A escolha pela teoria bakhtiniana como base para esta pesquisa ocorre pela constituição filosófica de seus estudos, que se debruçaram sobre a linguagem de maneira “viva”, ao buscarem desvendar mecanismos linguísticos e translinguísticos que compõem o discurso como semiose dialógica da vida. Nesta comunicação debruçar-nos-emos sobre as fundamentais categorias de análise – o sujeito, o tempo (*cronus*) e o espaço (*topus*). Afinal, como afirma o filósofo russo (1988, p. 356), “a linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais”, assim, através dos signos que compõem as canções, enfrentado pelo *Círculo* como composto por significante (forma), significado (conteúdo), sujeito e história, de maneira a devolver a estes o seu lugar de direito nos estudos da linguagem, buscaremos a relação tempo, espaço e sujeito. Esta é a proposta de análise aqui apresentada e sua importância é refletir sobre e contribuir com os estudos dos gêneros discursivos, especialmente, os estéticos (em particular, o cancionero e o romanesco) e sua relação com o espaço e o tempo.

Palavras-chaves: *Bakhtin e seu Círculo*; Sujeito; Cronótopo.

61° GEL – Grupo de Estudos Linguísticos. Comunicação em forma de painel: *O Cronus Fóbico e o Topus Claustro, o Cronótopo do Admirável Chip Novo, de Pitt*

O que se tece aqui é fruto de uma pesquisa maior, em que se propõe uma análise do álbum *Admirável Chip Novo* (2003), de Pitty, em diálogo com o romance *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley, explicitamente marcado nos títulos do disco, da canção e do romance. A base que fundamenta este estudo é a concepção dialógica do Círculo de Bakhtin na qual todo enunciado responde a um outro. A escolha pela teoria bakhtiniana como base para esta pesquisa ocorre pela história de constituição filosófica de seus estudos, que se debruçaram sobre a linguagem de maneira “viva”, ao buscarem desvendar mecanismos linguísticos e translinguísticos que compõem o discurso como semiose dialógica da vida; e também por se centrarem no signo ideológico, composto por significante (forma), significado (conteúdo), sujeito e história, de maneira a devolver a estes o seu lugar de direito nos estudos da linguagem. Aqui, propomos, com mais profundidade, identificar o espaço e tempo, isto é, o Cronótopo ou Cronotopo do álbum, sendo que tal conceito é aplicado, por Bakhtin, na literatura, especificamente no gênero romanesco, mas podemos estudá-lo, devido à ampla margem dos conceitos bakhtinianos (à qual temos livre acesso), em outros gêneros, como o disco (o de Pitty, no caso). Afinal, como afirma o filósofo russo (1988, p. 356), “a linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais”. A hipótese, a ser comprovada na apresentação do painel, é a de que um dos cronotopos, o mais flagrante, que perpassa o álbum de Pitty, refere-se ao espaço de confinamento, gerador de momentos (tempo) fóbicos, por isso o chamamos, metaforicamente, de claustrofóbico, ou seja, um *cronus* (tempo) fóbico, gerado a partir de um *topus* (lugar) claustro. Esta é a proposta de análise aqui apresentada e sua importância é refletir sobre e contribuir com os estudos dos gêneros discursivos, especialmente, os estéticos (em particular, o cancionero e o romanesco) e sua relação com o espaço e o tempo.

III SELES: Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras

O que se tece e se propõe aqui é fruto, em partes, de leituras do *Círculo de Bakhtin* e, também, da prática em sala de aula, mais especificamente, no ensino de Língua Francesa. A escolha pelo embasamento teórico se justifica pela constituição filosófica de tal *Círculo*, que entende o discurso como instância formada a partir de elementos linguísticos e translínguísticos, visto que a base das relações humanas, possíveis pela e na linguagem, é o diálogo, ou ainda, dialogismo, o que bem pode ser entendido como alteridade. O diálogo está posto como ponte entre o *Eu e Outro: Eu e Outro Sujeito; Eu e Outro Língua; Eu e Outro Cultura*, ou seja, trata-se de um ato que está para além do face a face. Ao conhecermos uma língua outra, concomitantemente, entramos em contato com uma outra cultura, sendo que tal olhar (extraposto) para a cultura do *outro*, nos faz maiores conhecedores de nossa própria. Portanto, o aprendizado de outra língua, imbuída de elementos da cultura, nos faz conhecer *o outro*, mas também, *nós mesmos*, ou seja, a relação se dá numa via de mão dupla. Em diálogo. Assim, o objeto da pesquisa tratar-se-á da relação dialógica Língua/Cultura e, os objetivos centram-se em flagrar tal relação, bem como a necessidade de tais critérios durante o ensino/aprendizagem em sala de aula.

Palavras-chave: Ensino de Língua Estrangeira. Prática docente. *Círculo de Bakhtin*. Diálogo. Cultura. Olhar Extraposto.

5- Minicursos³:

Compreendendo a revolução de Bakhtin e seus amigos

IV ENCONTRO EM ANÁLISE DO DISCURSO

Fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas.

Certificado

Certificamos que **DANYLLO FERREIRA LEITE BASSO** participou como ouvinte do minicurso **COMPREENENDO A REVOLUÇÃO DE BAKHTIN E SEUS AMIGOS**, com carga horária de 8h, durante o **IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, realizado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, no período de 14 a 17 de agosto de 2013.

Araraquara, SP, 17 de agosto de 2013.



Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Presidente da Comissão Organizadora do IV EAD



Profa. Dra. Rosane de Andrade Berlinck
Coordenadora do PPG em Linguística e Língua Portuguesa

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

³ Os minicursos *Como elaborar projeto de pesquisa* e *Diálogos entre gêneros – constituição interativa*, encontram-se, também, em tramites burocráticos.

As análises de discursos, seus métodos de pesquisa.



XXV Congresso de Iniciação
Científica da Unesp

CERTIFICADO

Certifico que **Danyllo Ferreira Leite Basso** participou do minicurso *As análises de discursos, seus métodos e objetos de pesquisa*, ministrado pela Dra. Luciane de Paula, durante a realização da 1ª fase do XXV Congresso de Iniciação Científica da Unesp, nesta Faculdade, no dia 18/09/2013, num total de 4 (quatro) horas.

Assis, 18 de setembro de 2013.

unesp
Faculdade de Ciências e Letras de Assis
Comissão Permanente de Pesquisa


Regildo Márcio Gonçalves da Silva
Presidente da Comissão Permanente de Pesquisa

6- Admirável Chip Novo: o en-un(c) i-ato cultural responsivo, responsável e ético de Pitty

Eixo: O outro e as esferas culturais

Introdução

A escrita que se tece aqui possui fios advindos de uma pesquisa em que buscamos desvendar os mecanismos linguísticos e translinguísticos do discurso, por meio do método bakhtiniano, o dialético-dialógico, no qual olhamos os discursos sempre com os olhos dos gêneros que os organizam. O *corpus* elencado é o álbum da canção *Admirável Chip Novo* (2003), de título homônimo, da cantora e compositora Pitty; bem como o romance “Admirável Mundo Novo” (1932), de Huxley; postos em diálogo, como arena, para que possamos escutar e auscultar suas semelhanças e distanciamentos genéricos, nas suas respectivas esferas de atividades. O que nos move é flagrar o homem, a mulher e sua cultura, que se re-vela no gênero discursivo, sempre refletido e refratado de maneira semiotizada.

1- O homem, a cultura e os gêneros do discurso

É por meio dos gêneros discursivos que enxergamos o homem. Este situado em seus cronotopos, inclusive de gêneros (masculino e feminino), ou seja, em espaço-tempo único e irrevogável. Tempo e espaço aqui não são pensados como categorias absolutas e/ou universais, mas como categorias individuais e relativas, sociais e culturais.

A relação espaço-tempo sempre esteve nas arenas discursivas sobre literatura, onde, de maneira geral, enfatiza-se os espaços nos tempos. Porém, Bakhtin, com, em diálogo metafórico com o *corpus* pesquisado por nós, o que podemos chamar, em licença poética, de sua “admirável teoria nova”, inverte tal relação ao dar primazia ao tempo sobre o espaço. Afinal, como nos explica Machado, “Cronotopo é, pois, um conceito para observação do comportamento do tempo como dimensão do espaço na narrativa” (2010, p. 214). O espaço é o recipiente onde se derrama o tempo e esse, quando “dimensionado pelo espaço é apreendido tão somente nas temporalidades

representativas da cultura” (*Idem*, p. 208). Vemos isso quando nos voltamos à análise realizada por Bakhtin acerca da obra de Rabelais, em que considera o tempo da idade média ao estudar o carnaval e considera-o como tempo de quebra de hierarquias no espaço da praça pública, com uma série de ritos que simbolizavam a morte do velho tempo e o nascer de um novo. Assim, a importância da praça pública é medida pelo tempo: o tempo do prazer, da liberação do “baixo estrato corpóreo”.

O tempo se revela de maneira tão peculiar que os gregos o denominaram deus, o *Cronus*, que foi um dos mais importantes filhos de Urano (céu) e Gaia (terra), pais de Zeus. *Cronus* é representado, como ocorre, por exemplo, na obra de Goya, com uma foice à mão. Ele é o senhor que nos ceifa, rouba, leva, termina e acaba, não apenas com sua foice, mas também com navalhadas que riscam nossas faces a cada dia. E quem nunca ouviu os ditados “o tempo resolve”, “só o tempo dirá”? Afinal, “o homem é um ser do tempo, que vive no tempo, durante um tempo” (MACHADO, 2010, p. 208). Mais:

a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade. O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento, da transformação. (AMORIM, 2006, p. 103)

Embora haja primazia do tempo sobre o espaço na concepção de cronotopo bakhtiniana, ambos andam juntos, pois trata-se de uma “*interligação fundamental das relações temporais e espaciais*” (BAKHTIN, 1988, p. 211 - grifo nosso). Afinal, uma das propriedades do tempo-espaço, para Einstein, interiorizada por Bakhtin, é a “indissolubilidade” entre o espaço e o tempo. Trata-se de uma categoria *sine qua non* aos gêneros do discurso, pois, como afirma Bakhtin, “pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gêneros são determinadas justamente pelo cronótopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronótopo é o tempo” (1988, p. 212). Sobre esse aspecto é que nos debruçaremos para compreender o “Admirável” mundo do chip “novo”, de Pitty e Huxley. Mais, nosso próprio tempo-espaço cultural contemporâneo.

2- Do gênero romance ao gênero canção: o tempo diluído

Em primeira instância é necessário dizer que concebemos o álbum de canção como gênero. Isso porque ele possui um acabamento próprio. Nele os elementos

(canção, encarte, imagens e letras) estão postos não de maneira mecânica, mas arquitetonicamente, de maneira dialogada, tecem sentido(s). Em outras palavras, nada do álbum de canção é fortuito (a disposição das canções e das imagens, a concepção do disco, a coloração etc). Ao contrário. Tudo corrobora para a construção dos sentidos. O álbum de Pitty ao qual nos referimos e sobre o qual estudamos é composto por três imagens (na seguinte ordem):



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Aqui, só analisaremos a primeira, já que ela se caracteriza como “hall de entrada”. Nela temos a imagem de Pitty como sujeito discursivo com um olhar opaco a espreitar que está fora do encarte, num ato que identifica os sujeitos (eu-outro; sendo o eu semiotizado e o outro real, em movimento dialógico de troca, em que voz e audição falam e se re-velam) e revela a opacidade do tempo, em que tudo é metálico (cores predominantes na imagem), robotizado, fixo, sem vida. Essa foto congela o tempo e imobiliza o sujeito que nada constrói. Pelo contrário, derriba, finda. Não há grande profundidade da imagem. Impera o primeiro plano, ainda que haja uma tentativa de liquidez e fruição, com os arabescos que mimetizam o movimento do vento, num tempo que, concomitantemente, fixa-se e se vai – o que é ratificado pela letra e pelo andamento melódico da canção de título homônimo ao disco.

Ao mesmo tempo em que tudo parece ralo e superficial, há profundidade espaço-temporal. O que mais fica à vista, o rosto de Pitty, do lado esquerdo de quem vê, em primeiro plano, perde-se tamanha a proximidade. Chama a atenção e toma o centro da cena o nome da cantora grafado no plano central da imagem, num azul quase roxo, quase que sublinhado pelo título do álbum. Este, grafado em branco e preto, de maneira “embaralhada”, metaforizando um borrão, algo meio grafitado, fresco – em que a tinta negra escorre, feito sangue/óleo de homens-máquinas, o que vai ao encontro da expressão vidrada do olhar hipnótico da imagem da cantora-compositora, envolta por fios de nylon encorpados como arames, mas translúcidos, como as cadeias microscópicas dos poderes que nos cerceiam e nos dão a impressão de liberdade em

nosso aprisionamento digital – tema de todo o disco, em diálogo explícito (interdiscursivo/intertextual) semiotizado já no título do álbum, da canção com nome homônimo e nas temáticas que permeiam e dão unidade à obra.

Apesar do olhar congelado, da cor metálica e da “prisão” praticamente invisível, alguns elementos de rebeldia podem ser flagrados na imagem de Pitty, pois o sujeito possui um *piercing* no nariz, seus olhos estão sombreados, rodeados pelo lápis e sombra negros.

De fato são tempos de colapsos encontrados no álbum e já flagrados tanto no título quanto na imagem da capa do encarte do disco. O “Admirável” é assustador. E o “novo” choca. A face de Pitty remete a alguém paralisado, ao mesmo tempo, em estado de alerta e robotizado diante de algo tenebroso diante de si – não podemos saber o que o sujeito vê (se é que vê algo, pois parece uma máquina sem vida), mas podemos vislumbrar que em nada a paisagem agrada, em nada é confortável ou animadora.

O olhar da imagem do sujeito do encarte do disco de Pitty é semelhante ao do sujeito da capa da 22ª edição (editora Globo) do “Admirável Mundo Novo”, de Huxley. Ambos, chocados, vidrados, robotizados e espantados com o admirável mundo novo que se descortina aos seus olhos:

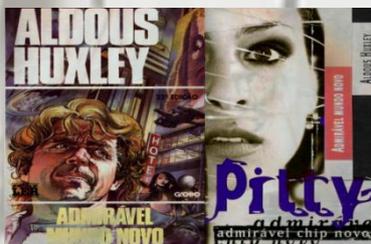


Figura 4

As cores metálicas, tanto a do tom de azul quanto ao do cinza, também referem-se à mecanicidade dos sujeitos. O tom frio leva-nos ao inverno das relações desumanizadas, distantes e em colapso, seja entre as pessoas seja entre as pessoas e o mundo. Esse tom nos remete ao do romance de Huxley, em que a descrição acerca do “mundo novo” é precisa: “o aspecto de inverno correspondia ao frio (...) a luz era gelada, morta, fantástica”, (1984 p. 23).

As canções do disco seguem a seguinte ordem: 1. Teto de Vidro; 2. Máscara; 3. Equalize; 4. O lobo; 5. Emboscada; 6. Do mesmo lado; 7. Temporal; 8. Só de

Passagem; 9. I wanna be; 10. Semana que vem. Pensamos em tal ordem, metaforicamente, como vários capítulos de um livro, assim como as várias imagens do encarte ao construir um filme. Todas as canções e as imagens corroboram para a composição da unidade do disco, enfatizada, simbolicamente, de maneira mais específica, na segunda canção “Admirável Chip Novo” do álbum, que o nomeia inclusive e dialoga com o romance de 32 de Huxley. E outras palavras, o álbum, metaforicamente, para utilizar um o título da primeira canção do disco de Pitty, quebra o “teto de vidro” do ouvinte e o insere em uma nova realidade, a do “Admirável Chip Novo”, cantado em todo o álbum. Nessa canção, Pitty grita ao seu público que tire suas “Máscaras” (terceira canção), ao deixar sua hipocrisia de lado e revelar-se.

Na quarta canção, “Equalize”, a ênfase se volta à relação entre sujeitos, em que a manipulação vertical advinda do contato com o “sistema” (“Pane no sistema/alguém me desconfigurou”) passa a ser horizontal. Manipulação pelo dizer, pelo olhar, por gestos, pelo movimentar do corpo. “O lobo” permanece na horizontalidade ao re-afirmar o homem como lobo do próprio homem, sendo que tal sentido reverbera na sexta canção, “Emboscada”, pois, aqui, temos um sujeito que prepara “emboscadas, armadilhas” a um outro, ou seja, temos um homem-lobo. Em “Do mesmo lado”, vemos um movimento exotópico do eu que se coloca no lugar do outro, e, então, percebe-se em “pé de igualdade”, “do mesmo lado” que seu outro, ou seja, numa mesma situação de manipulação. A mecanicidade aparece ainda mais forte em “Temporal”, em que os relacionamentos são assim designados (“parecia que ia durar”).

“Só de passagem” trata da efemeridade da vida e propaga, com base nisso, o desapego, o “carpe diem” e o não acúmulo/consumo capital. O descontentamento é ainda mais brusco quando o sujeito da próxima canção pede que o interne no paraíso, “I wanna be”, para ele ser e estar bem longe dos moldes da contemporaneidade. O disco se encerra com “Semana que vem”, que se configura como um “recado” ao ouvinte: pra que não deixe nada pra semana que vem algo que pode realizar agora. Esse tema pode ser visto como um “lema” típico da contemporaneidade. Momento em que corremos contra o tempo, sem saber pra onde, deixando o que importa sempre pra “semana que vem”. E “o que importa” é veiculado no discurso verbal da canção final e do disco todo como a humanidade – as relações afetivas, reflexivas, o ócio, o pensamento e o comportamento livres.

O homem do tempo no tempo do gênero secundário romance e álbum de canção já pode ser flagrado na própria arquitetônica de cada um dos gêneros. O romance cria e

recria, pela palavra escrita, grande parte da vida. Daí, inclusive, da extensão e profundidade. O romance *corpus* deste artigo, possui 210 páginas, o que demanda, para ser digerido de maneira responsiva, responsável e ética pelo leitor (constitutivo da obra), um tempo cronológico bem maior que o dispendido ao álbum de canção. Este, com um acabamento estético peculiar, diferente do romance ou de qualquer outro gênero, e nem por isso “melhor” ou “pior” que outros, é composto pela palavra cantada e por imagens. Sua execução, tendo em vista que o conteúdo é descortinado na forma canção, pode ser deglutido mais ou menos três minutos por canção, o que totaliza por volta de 35 a 40 minutos de audição de sua unidade completa. Ao considerarmos que tempo é primordial para o capitalismo e sua produção desenfreada e um dos elementos mais nucleares da contemporaneidade, podemos pensar a importância da canção e de textos profundos e mais curtos serem muito consumidos neste momento histórico – diferente do romance, gênero que imperou durante todo o século XIX e até o início do século XX. Outra característica do gênero canção é ela poder ser ouvida simultaneamente a outras atividades, ou seja, o seu dinamismo. Hoje, com os iphones e ipads, as pessoas fazem quase tudo embaladas por canções, nos mais diversos ambientes (no ônibus, no metrô, no carro) e concomitantemente a inúmeras atividades, o que pode ser refletido como parte do cronotopo do homem contemporâneo: fazer tudo ao mesmo tempo agora.

Assim, se o homem de 1932 teria tempo para degustar um romance, o homem do século XXI, em sua frenética corrida contra o tempo e em prol da produção, não se dá mais esse direito. Por isso, o gênero canção, rápido, acelerado, semelhante às micronarrativas, aos contos (melhor ainda, aos nanocontos, compostos por pouco mais de cem caracteres), acompanha o ritmo frenético deste século.

Tal mudança não faz pecar a atividade do esteta. Pelo contrário. Pitty, de maneira cabal, dialoga com Huxley, responde responsabilmente, em ato estético, à maneira de seu tempo, à criação de Huxley. Ao pensarmos na concepção de diálogo, estamos indo muito além da noção do senso comum. Trata-se da concepção norteadora do método bakhtiniano: diálogo como embate de vozes no sentido amplo dado pelo Círculo russo. No jogo da arena discursiva, composta por discordâncias e concordâncias, aproximações e refutações, é que se dá o diálogo, entre sujeitos e enunciados que se constroem e se complementam responsiva e responsabilmente.

Aqui, entendemos como sujeitos os discursos de *Admirável Mundo Novo* e “Admirável Chip Novo”. Na concepção do Círculo, não pensamos os sujeitos como homens, mas como construções semiotizadas do e pelo homem.

No caso aqui analisado, temos sujeitos postos numa arena, com suas formas composicionais distintas (um constituído da palavra escrita, o outro, da palavra cantada), em lugares e tempos distintos (um, semiose do território inglês; outro, brasileiro; um futurista, o outro imerso em seu tempo contemporâneo). Não esqueçamos, todavia, que eles dialogam porque respondem um ao outro tanto em suas discordâncias quanto em suas concordâncias. Estas se encontram no plano do conteúdo e no estilo. Assim, na arquitetura dos gêneros postos em questão, o que mais os difere é a forma, enquanto que o conteúdo e o estilo, embora não os mesmos, os aproxima.

O estilo de Pitty é bem próximo ao de Huxley, uma vez que ambos prezam pelo exagero: Huxley, ao escolher uma ficção científica pra descortinar seu conteúdo; e Pitty, ao utilizar solos frenéticos de guitarra e de bateria que acompanham seus gritos na prosódia das palavras. O conteúdo também os aproxima, uma vez que ambos abordam a temática do aprisionamento do sujeito pelas amarras ideológicas hegemônicas, via manipulação dos sistemas governamentais, que corroboram com a construção de um sujeito robotizado.

3- O cronotopo do Admirável Sujeito novo: O *cronus* fóbico e *topos* claustro

Um dos cronótopos mais flagrantes que perpassam o álbum de Pitty refere-se ao claustrofóbico: espaço de confinamento gerador de momentos (tempos) fóbicos, ou seja, um *cronus* (tempo) fóbico gerado a partir de um *topos* (lugar) claustro⁴. A claustrofobia é o medo exagerado de locais fechados e apertados, tais como carros, elevadores e todo ambiente de espaço pequeno (cronótopos esses recorrentes na sociedade contemporânea). Ela, a claustrofobia, também pode se apresentar diante de uma grande multidão, algo mais que recorrente nas grandes cidades (como São Paulo, deslumbrada nos videoclipes do álbum “Admirável Chip Novo”, de Pitty).

Na verdade, a claustrofobia não é uma doença, mas um sintoma, geralmente acompanhado de um distúrbio conhecido como agorafobia (o medo de estar em lugar público, com dificuldades de saída, caso se passe mal), sendo que a maioria dos

⁴ Claustro vem do latim, “*claudere*”, e tem o sentido de fechamento.

clasutrofóbicos descreve seu receio mais relacionado com a não possibilidade de saída do que de pequenos lugares em si, ou seja, a claustrofobia se caracteriza como a percepção de aprisionamento, de pressão e de tensão, sensações típicas da contemporaneidade (aliás, a claustrofobia, junto com a depressão e a ansiedade compõe um dos sintomas peculiares do século XXI)

As imagens cantadas por Pitty apresentam, de maneira recorrente, lugares fechados e espaços espreitados por multidões como tônica discursiva. Na primeira canção, “Teto de Vidro”, por exemplo, o sujeito encontra-se vigiado diante de uma multidão que o espreita (“Ouvi milhares de vozes gritando...”). O “teto é de vidro” pode ter inúmeras significações. Dentre elas, a mais recorrente é a de fragilidade. Fragilidade porque o sujeito com “teto de vidro” caracteriza-se por estar com suas “debilidades” expostas. Transparente e facilmente quebrável, o teto de vidro possibilita que multidões possam ver “de camarote a novela da vida alheia” e discutir “soluções”, “bem certos que a verdade cabe na palma da mão”, apontando para o sujeito suas verdades.

A não possibilidade de fuga do sujeito diante de uma feroz multidão que o observa e pode julgar e condenar seus erros o faz gritar e questionar as atitudes de todos: “atire a primeira pedra aquele que não tem pecado” (“Eu quero ver quem é capaz de fechar os olhos e descansar em paz”). Tais dizeres fazem com que o outro, aparentemente invulnerável, repense seus atos ao olhar para o seu próprio “teto de vidro” (“Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”).

O ritmo do refrão é frenético, acelerado, enfatizado por solos de guitarra e batidas repetidas de bateria que embalam os “gritos” da roqueira, o que se assemelha aos sintomas da claustrofobia: frequência cardíaca elevada, rapidez na respiração e um mal-estar perceptível.

Há também, nessa canção, a questão do casulo (“cada um em seu casulo”), em que cada um enclausura-se por vontade própria, ensimesmado, até mesmo como proteção, muitas das vezes em meio a máscaras sociais. Esse ato de encapsulamento é rejeitado pelo sujeito da canção, que denuncia a hipocrisia de pessoas que apontam outras, atiram-lhes pedras, usando-as como bodes expiatórios, a fim de encobrir suas ações (e não atos) e vulnerabilidades. Por isso, a intérprete repete: “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”.

No *Admirável Mundo Novo* tais gritos não são permitidos. Primeiro porque o sistema, literalmente, cala as pessoas (“‘Silêncio, silêncio’, sussurrou um alto-falante,

quando eles saíram do elevador”, HUXLEY, 1982, p. 49) e, depois, porque o “Soma”, um outro tipo de cápsula (uma droga), é o escape - escape esse sem efeitos colaterais.

Tal interpretação se confirma diante das imagens que compõem o videoclipe de “Teto de Vidro”, em que Pitty, como sujeito do clipe, está a andar numa grande cidade, passando por uma multidão (“Andei por tantas ruas e lugares, passei observando quase tudo”), em sentido contrário aos seus movimentos (caminha para trás). Os cidadãos têm seus rostos censurados, ou melhor, apagados, o que nos leva a crer que suas opiniões, seus julgamentos e seus apedrejamentos não interferem na vida do outro e que o fato de estarem no sentido inverso (“andando pra trás”) revela-os como retrógrados, incapazes de mirar novos horizontes, simplesmente presos em seus casulos. O apagamento também se dá pelo sistema.

No videoclipe, a personagem costura uma boneca, que mais se parece com um fantoche (“Não quero mais fantoches ao redor” – 10ª faixa), revelando-nos as condições dos atuais sujeitos diante do sistema: fantoches construídos, enquadrados, enclausurados em padrões que não combinam com suas individualidades, rostos mascarados, rostos apagados que andam na direção contrária, na verdade, andam praticamente sem direção, já que um sistema determina seu ir e vir (“parafusos e fluidos em lugar de articulação” – 2ª faixa). Junto ao seu caminhar, o sujeito desenrola um tricô para, à maneira de João e Maria, não correr o risco de se perder e poder encontrar o caminho de volta para casa.

O cronótopo claustrofóbico, além de revelado na multidão, revela-se também quando Pitty canta dentro do estúdio, em “Teto de Vidro”, num lugar fechado e que se encontra cruzado por raios infravermelhos que espreitam a cantora, esperando por um passo fora da linha para fulminá-la, tal qual no filme “Missão Impossível”..

A partir dos videoclipes é que percebemos, de maneira mais nítida, esse cronótopo em outras canções. Em “Admirável Chip Novo”, por exemplo, Pitty continua no estúdio, fechada, olhada por um diretor que também é mirado por um telespectador, que desliga a todos, após desligar um aparelho televisivo. Interessante que em seu *site* pessoal, a cantora, ao falar das gravações do trabalho de 2010, afirma que estava na fase de “imersão” no estúdio e intitula esse processo de “Casulo”, como podemos ver no texto abaixo:

Entrei naquele modo estranho em que tudo parece envolvido por uma penumbra fina, o mundo real tomado por um aspecto leitoso. A partir de hoje intensifica-se o processo para a gravação do DVD dia 18/12 no Circo Voador, e eu já estou completamente absorta.

Imersão, imersão, imersão.
Significa: nada de festas ou eventos, sem tempo para ler twitter e afins, nada além de acordar e estar com corpo e mente totalmente direcionados para a criação. Significa ensaios, decisões, escolhas, detalhes, títulos, repertório, composição. Antenas armadas e captando tudo. Foco.

Eu não precisei determinar que isso aconteceria. Simplesmente percebi que já começou durante essa noite; quando no meio dela e sem conseguir dormir, levantei-me, peguei papel e caneta e me pus a desenhar o que seria um esboço de um figurino e elementos cênicos. Óbvio, não sei desenhar e isso não importa.

Importa que esse é o estalo que me mostrou que a partir de hoje o mundo lá fora não existe, até o dia dezoito de dezembro de dois mil e dez.

Emboscadas e armadilhas também se referem a ambientes fechados, que enclausuram e amedontram suas presas. No videoclipe de “Semana que vem”, Pitty envelhece a bordo de um carro, um cronótopo também fechado, arquitetado para parecer com nossas casas, especialmente nas grandes cidades, pois, nesse espaço, muitas pessoas passam horas e horas de suas vidas, paradas, presas, no trânsito. De certa forma, o cronotopo contemporâneo cantado por Pitty revela a claustrofobia do século XXI, esse “Admirável” chip/mundodigital “Novo”, nada novo, pois já vislumbrado por muitos discursos como o de Huxley, Orwell, entre tantos outros, em geral, estético-reais.

Conclusão

Por meio de uma metáfora, a da claustrofobia, sem, de maneira alguma, querer banalizá-la, procuramos apontar que o sujeito do álbum “Admirável Chip Novo” encontra-se quase sempre num espaço fechado com multidões. “O homem na multidão”, já contara-nos Poe. Os atos de ataque, julgamento e apedrejamento gera desconforto e medo do aprisionamento, diante da sensação de impossibilidade de fuga e/ou liberdade.

Em meio a gritos, marcados pelo compasso da bateria e embalados pela guitarra, a cantora-compositora atua e grita “alguém me interne no paraíso”, longe das manipulações (sejam elas verticais ou horizontais), das relações frágeis e superficiais, da liquidez sólida, da corrida contra o tempo, ilusória e mecânica!

Este é o tempo-espaço da cultura contemporânea. O homem refletido e refratado no gênero discursivo secundário e, em especial, no álbum de canção de Pitty aqui

analisado. Uma resposta em ato ético e responsável ao “Admirável Mundo Novo”, moldado em seu tempo-espaço com estruturas arcaicas de poder, refiguradas apenas como “novas”. Daí, a sua voz gritante, roqueira e revolucionária ao denunciar o estado de sítio vivido socialmente por todos nós. Choquemo-nos, mas não fiquemos paralisados na “era do chip”. Somos humanos, atuemos como tal. Fica o recado. Não nosso, mas de Pitty e Huxley a nós.

Bibliografia

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV) *O método formal nos estudos literários: crítica a uma poética sociológica*; tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997a.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

_____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

HUXLEY, A. L. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).

PITTY. “Admirável Chip Novo”. *Admirável Chip Novo*. São Paulo: DECKdisc, 2003.

Todas as imagens encontram-se no site oficial da cantora: <http://www.pitty.com.br/boteco/>, com exceção da quarta, que fora construída por nós.