



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LINGUÍSTICA

**O DIALOGISMO NA CANÇÃO DO SUJEITO SOCIAL CAZUZA: NO
ENTRECRUZAMENTO DAS VOZES, A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO**

RONILSON FERREIRA DOS SANTOS

João Pessoa – PB
2012



RONILSON FERREIRA DOS SANTOS

**O DIALOGISMO NA CANÇÃO DO SUJEITO SOCIAL CAZUZA: NO
ENTRECRUZAMENTO DAS VOZES, A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Doutor em Linguística.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Maria de Fátima Almeida

João Pessoa – PB
Junho – 2012

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237d Santos, Ronilson Ferreira dos.

O dialogismo na canção do sujeito social Cazuza : no entrecruzamento das vozes, a construção do sentido / Ronilson Ferreira dos Santos. - João Pessoa, 2012.
211 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Almeida.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Discurso. 2. Dialogismo. 3. Sujeito. 4. Vozes. 5. Signo ideológico. I. Almeida, Maria de Fátima. II. Título.

UFPB/BC

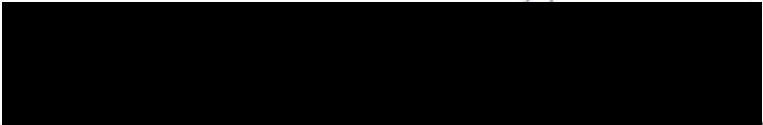
CDU 81'42(043)

Ronilson Ferreira dos Santos

**O DIALOGISMO NA CANÇÃO DO SUJEITO SOCIAL CAZUZA:
NO ENTRECRUZAMENTO DAS VOZES, A CONSTRUÇÃO DO
SENTIDO**

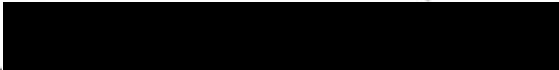
Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Linguística (Área: Linguística e Práticas Sociais – Linha de Pesquisa: Oral/Escrito: Práticas Institucionais e Não-Institucionais).

Aprovada por:



Prof.^a Dra. Maria de Fátima Almeida (Orientadora)

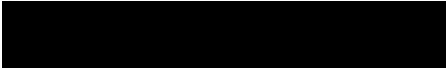
Prof. Hildeberto Barbosa Filho (Examinador)



Prof. Dr. Pedro Farias Francelino (Examinador)



Prof.^a Dra. Maria Bernadete da Nóbrega (Examinadora)



Prof. Dr. Edson Soares Martins (Examinador)

DEDICATÓRIAS

Ao meu pai (em memória)

Houve um tempo

Houve um tempo que eu dizia que meu pai
era um homem de poucas palavras, de olhar inóspito, de decisões raras.
Era no carro velho seu último carinho;
com a bíblia, o diálogo constante;
com os filhos, o diálogo do contrário;
com a mulher, o amor dito no último instante;
a casa, o seu maior refúgio.

Houve um tempo que eu dizia que meu pai
era essa imagem apenas: inerte, rude, seca.
Mas eu olhava apenas o concreto,
meu coração não permitia olhar além:
o apoio num gesto
de um sim monossilábico.

Houve um tempo que eu não dizia mais “bênça, pai!”,
pois acreditava que no meu sono e no meu dia isso não cabia mais,
cabia apenas o pão de cada dia, o teto da chegada, o dinheiro da festa.

Houve um tempo que minhas retinas registraram
a natureza morta do meu pai
no todo de um féretro apático às minhas lágrimas.

Houve todo um tempo que eu não disse a palavra certa.
Hoje, o banco (da casa) traz a sua imagem imortalizada.
Há, agora, o tempo do meu amor dito e registrado, eternamente...

Para minha querida e amada mãe: **Josefa Leôncio dos Santos (Dudinha)**

Minha mãe

Falar da minha mãe

é viajar ao sítio de Amarelinha e resgatar suas raízes brejeiras:

o acordar cedo, “barrer” a casa, fazer o café, pôr na mesa.

É lembrar dos festejos que não vivia;

da rigidez do pai e da indiferença do irmão;

é lembrar da doce mãe que acalentava a filha;

é lembrar da fuga daquele lugar impreciso.

Falar da minha mãe

é lembrar do trabalho do “Ponto Chic”;

da casa de Nova

e de Ferreira que lhe deu o Santos.

Falar da minha mãe

é lembrar do vaso feito de cacos de vidros que ornava a sala;

do banho da tarde nos filhos,

do balanço na calçada vazia,

da espera do grito para o jantar.

É lembrar do acalanto no peito

seco de leite, mas que botava para ninar.

É lembrar do amargo da erva

descida na goela para melhorar

o filho adoentado.

É lembrar da lancheira para a escola:

uma bolacha, um refresco

e uma toalha para limpar.

É lembrar do carnaval de rua

com fita na cabeça e lancha na mão

em meio a sorrisos e pó.

É lembrar das noites de São João
a soltar fogos na beira da fogueira
e comer a pamonha feita no madrugada do dia;
é lembrar da árvore de Natal
feita galho seco enrolado com algodão e fitas;
e recheado com bolas coloridas.

Falar da minha mãe
é lembrar da mulher que comandava o “pão”;
da doce voz de ordem para os empregados;
é reconhecê-la nas palavras dos ajudados,
fosse num abraço, num obrigado ou numa reza.

Falar da minha mãe
é fazê-la chorar com a canção “Na mesma praça, no mesmo banco”,
porque não tem mais o quarto daquele filho para arrumar.
É vê-la feliz com o filho que longe está
e faz dessa distância uma estação sempre de chegada;
é vê-la feliz com os filhos que perto estão
na estação da sua casa.
É vê-la com saudade do meu pai.

Falar da minha mãe
é falar da vó que se faz mãe
dos netos em seu coração.
Falar da minha mãe
é dizer a palavra que ainda não foi dita (ou escrita):

Amor.

Para o meu amigo **Pedro Pereira dos Santos**

A amizade é um sentimento sagrado. Para entendê-la é necessária a entrega por inteiro, isto no sentido da união, do apoio, da compreensão, da palavra dita e precisa no momento certo.

É necessário antes de tudo saber ouvir e falar muitas vezes com o olhar, é ter o companheirismo independente do tempo e do espaço, é amar esse sentimento que poucos têm e que muitos não entendem por não saberem amar.

É reforçar sempre a muralha contra as adversidades e a inveja. É ser feliz sem valorizar o dinheiro. É ser simples no caminhar da vida sempre ao lado do outro. Ter e entender esse sentimento são para poucos, apenas para aqueles que acreditam que na vida o que importa é ser feliz e partilhar essa felicidade.

Na verdadeira amizade descobre-se Deus porque ele é amigo. Um grupo de amigos verdadeiros são apóstolos da vida, leva a alegria, a paz. Um ser sozinho não é apóstolo, é apenas mais um na multidão que, embora cercado de vários, recolhe-se à casa sozinho... na alma. Amizade é sentimento de pessoa que se constrói com o outro.

Meu amigo Pedro é essa amizade porque é o amigo que se faz na simplicidade, pois o descubro sempre no amor pela mãe e pela família, nos atos de ajuda com os menos afortunados, na fé em Cristo e em Maria misericordiosa e na palavra Irmão, meu Irmão.

“Amamos mais a um verdadeiro amigo do que a um irmão.”

Para a mãe de Cazuza, **Lucinha Araújo**

O contato com o mundo de Cazuza restringia-se apenas às palavras ditas nas canções, porém você nos concedeu a oportunidade de adentrar na vida, literalmente falando, desse compositor enigmático, através dos livros publicados e da entrevista concedida.

Sempre que leio seus depoimentos ou a vejo em entrevistas, descubro uma mãe orgulhosa, que não faz do filho apenas uma abordagem mítica, mas aquela que acredita na obra artística do filho porque esta disse muito para o jovem e ainda diz, recusa apenas quem não sente.

A Sociedade Viva Cazuza não é uma fundação de presença midiática, é uma fundação de amor, de amor às crianças que precisam de amor, pois estas são inocentes na dor. Nem precisam saber dessa dor. Precisam da verdade de amar, de um olhar verdadeiro para elas. Você e toda equipe da Sociedade Viva Cazuza fazem isso.

Para **Cazuza**

O dizer permanece apesar da ausência. Assim é o artista, sua obra fica para o povo, pois é através dele que as palavras ganham vozes e dialogam com o Outro na construção dos vários sentidos que a canção proporciona. Afinal, sua música é plural porque a vida é plural.

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora **Maria de Fátima Almeida** por acreditar no meu trabalho, dar continuidade e apontar os meios para chegar à vitória, dedicando um pouco do seu tempo aos seus eternos orientandos; pela voz forte que determina caminhos; pela festividade que mora em sua alma e pelo carinho que tem por todos que acolhem em seu coração ao longo do tempo;

Aos meus irmãos, pelo sangue, pela história e pelo amor nos pequenos gestos e nos silêncios. Por ordem cronológica: **Roberval** (Robinho), **Ronildo**, **Rosiclê** (Rose), **Risonaldo** e **Roseane**;

Aos meus cunhados **Matheus** e **Hilton** e minhas cunhadas **Silvana** e **Joselma** por toda consideração demonstrada;

Aos meus sobrinhos amados **Rozyhellen**, **Tiago**, **Suellen** e **Renan**;

Aos sempre membros da minha família por toda atenção e carinho demonstrados ao longo da nossa convivência: **Leninha**, **Maria** e **Lucicleide**.

À **Família Pereira Santos** por me acolher como filho e irmão através do olhar silencioso que brota dos olhos de **Dona Teresinha**, mas que diz muito; ou de uma palavra de fé sempre dada por **Lucinha**; ou dos cuidados de **Claúdia** e **Juliana**, além de religiões e festas e histórias eternamente marcadas em meu coração a partir de cada membro dessa família;

Aos bons e inesquecíveis amigos do Lyceu Paraibano, em particular **Wilma**, **Cristina**, **Herberlane**, **Rosilene**, **Aparecida**, **Conceição** e **Alan**.

Aos amigos que têm uma importância fundamental na minha vida: **Maria da Graça Beserra**, **Wilândia Mendes**, **Wanderlúcia Calixto**, **Célia Arnauld**, **Luisa Zenaide**, **Elivan Araújo**, **Edilson Matos**, **Damião Sérgio** e **Josy Matias**.

À **escola** e aos **amigos doroteanos**, os que estão e os que passaram, por acreditarem que é possível educar com amor num verdadeiro espírito de família. Em particular à **Irmã Nazaré** pelo apoio e compreensão nessa caminhada. Todos têm um momento especial guardado em meu coração.

Aos amigos da Escola **Audiocomunicação** por toda amizade demonstrada.

Aos meus queridos **alunos** adquiridos ao longo dessa caminhada no campo da educação, no espaço da sala de aula, e que, para alguns, os muros das escolas foram

ultrapassados e até hoje nos confraternizamos como amigos, principalmente os da **Escola Doroteias**;

Aos amigos para sempre na minha vida: **Rejane, Rosângela, Madriana, Grácia, Gerlane, Carol, Henrique, Iracema, Zélia e Telma** (in memórian);

Ao meu amigo **Anderson Araújo** por construir uma amizade centrada na energia que emana de nossas almas em qualquer dimensão da vida;

À direção do **Proling** na pessoa de **Regina Celi** e aos secretários **Valberto e Ronil** pela dedicação dada a nós, alunos, e ao programa, fazendo dele um referencial dentro da Universidade Federal da Paraíba;

Aos grandes **professores** do Proling que, com seus conhecimentos, dedicação e apoio, contribuíram e continuam contribuindo para o meu crescimento no campo intelectual e humano, em particular **Pedro Francelino, Evangelina Farias, Regina Baracuhi e Fátima Melo**;

Às amigas **Eliete Correia e Jaqueline Aragão** pelo olhar crítico e humano dado ao meu trabalho e pela amizade norteadora de vida que me proporcionam;

Ao amigo **Francisco** (da Xérox) por todo apoio dado na palavra e nas confecções dos trabalhos acadêmicos;

À **Família Trilhas** por solidificarmos, ao longo do tempo, uma história marcada pela música e pela vida, principalmente a minha querida, doce e extrovertida **Zeneide Nóbrega**;

Aos amigos construídos durante o Mestrado e solidificados no Doutorado, em particular **Cristiane Marinho, Maria do Carmo** (Meu anjo em vida), **Flávia Lima e Jerônimo Vieira**;

Ao grupo **GPLEI** por oferecer leituras primorosas desse grande pensador da linguagem: Mikail Bakhtin, principalmente quando revelado pela voz literária da professora **Maria Bernadete Nóbrega**.

À maravilhosa cantora **Simone** que, com sua voz, esteve comigo durante todo o percurso da elaboração deste trabalho e que sempre está em minha vida trazendo acalanto e paz para minha alma.

A **Deus**, maior referência de fé que um ser humano pode ter; ao seu filho **Jesus Cristo** por todo ensinamento que nos deu através da palavra e do exemplo, mostrando o caminho da verdade e da vida e que está sempre presente em minha vida em todos os sentidos que me tornam mais humano; à **Virgem Maria**, a santa mãe

misericordiosa e grande educadora que me cobre sempre com o seu sagrado manto e aos **Anjos da guarda**, representantes do divino, que estão sempre ao “meu lado em qualquer caminhada”.

“Vamos pedir piedade
Senhor, piedade
Pra essa gente careta e covarde”.

(Cazuza)

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Relação entre a superestrutura e a infraestrutura	43
Gráfico 2: Face Social	51
Gráfico 3: Face Individual.....	52
Gráfico 4: Sujeitos sociais – ouvinte - locutor	84
Gráfico 5: Relações em dimensão discursiva	85
Gráfico 6: Desconstrução do divino	104

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cazuza no show Ideologia em 1989	78
Figura 2: Simone no show Brasil – o show.....	78
Figura 3: Movimento social	82
Figura 4: Casal de idosos passeando	82

RESUMO

Nos constructos do pensamento bakhtiniano, a linguagem é apresentada como uma atividade fundamentalmente social e dialógica. Por essa matriz os discursos se entrecruzam, dialogam e constroem sentidos, uma vez que os sujeitos ocupam um lugar sócio-histórico nas mais variadas esferas sociais. Esta tese versa sobre as vozes sociais que marcaram os anos 80 no contexto da liberdade democrática, das relações afetivas efêmeras e da personificação da morte que se materializaram nas letras das canções de Cazuza. O aporte teórico concentra-se na teoria enunciativa da linguagem proposta por Bakhtin (1997 - 2008 – 2010) e o Círculo (1997) acrescentado aos estudos de Faraco (2009), Sobral (2009), Fiorin (2006) e Amorim (2004) sobre os postulados da teoria enunciativa bakhtiniana no propósito de investigar o sentido discursivo a partir do entrecruzamento dessas vozes que dizem nas composições cazuzianas. O *corpus* compreende a seleção de quinze canções advindas da participação do cantor e letrista no grupo Barão Vermelho e da sua carreira solo que tematizam a política, o amor e a morte. Nessa perspectiva, elegemos esta pesquisa como teórico-metodológica por promover categorias de análise para textos e a classificamos como de natureza exploratória por envolver pesquisa bibliográfica, entrevista e vivência com o universo musical de Cazuza. As reflexões deste estudo concluem que o discurso, sempre em contato com outro, produz um novo sentido para a palavra dita pelo sujeito marcado ideologicamente.

Palavras-chave: Dialogismo. Sujeito. Vozes. Signo ideológico

ABSTRACT

In Bakhtinian constructs of thought, language is essentially presented as a social and dialogical activity. For this matrix the discourses intersect, dialogue and construct meanings, since subjects have a socio-historical place in various social spheres. This thesis deals with the social voices that marked the 80s in the context of democratic freedom, affective and ephemeral relationship and also the embodiment of death, which are materialized in Cazuza's lyrics. The theoretical contribution focuses on the enunciative theory of language proposed by Bakhtin (1997 - 2008 - 2010) and Circulo (1997) added to the studies of Faraco (2009), Sobral (2009), Fiorin (2006), Flores and Teixeira (2005) and Amorim (2004) on the postulates of Bakhtinian enunciative theory in order to investigate the meaning of speech from the intersection of those voices that say in "cazuzianas" compositions. The corpus consists of fifteen songs that are part of his participation in the "Barão Vermelho" group as a singer and composer and his solo career that analyse politics, love and death. From this perspective, we chose a theoretical and methodological research due to the categories of textual analyses and classify it as exploratory, since it involves literature review, interviews and experiences with Cazuza's musical universe. The reflections of this study conclude that the discourse, always in contact with other, produces a new meaning to the word spoken by the subject ideologically marked.

Keywords: Dialogism. Subject. Voices. Ideological sign.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
METODOLOGIA	26
01 A IDEOLOGIA E O SIGNO: O FIO QUE TECE A LINGUAGEM ARTÍSTICA	35
1.1 BRASIL, MOSTRA TUA LINGUAGEM: O CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.....	36
1.2 POR ONDE PASSA A IDEOLOGIA?	38
1.2.1 Marx e Bakhtin: os cabides ideológicos	40
1.2.2 Com a palavra, o signo	45
02 O SISTEMA DA LÍNGUA E O PROCESSO ENUNCIATIVO: A PRESENÇA DO SUJEITO	49
2.1 A LÍNGUA: UM BREVE ESTUDO DA ESTRUTURA.....	49
2.2 A PALAVRA EM ENUNCIAÇÃO	53
2.2.1 A interação verbal traz o diálogo	55
2.2.2 Eis o tema, eis a significação.....	58
2.3 O SUJEITO NO PAÍS DO OUTRO	60
2.3.1 Eu vi a cara da morte e ela estava viva... no Outro	67
03 DO PROCESSO POLIFÔNICO ÀS RELAÇÕES DIALÓGICAS: O CONCEITO REVELADO	73
3.1 NO ROMANCE, O ACHADO DIALÓGICO	73
3.2 DO CRUZAMENTO DE VOZES, O CONCEITO DE DIALOGISMO	76
3.2.1 No fluxo dialógico, a presença do enunciado	77
3.2.2 Enfim, os conceitos	86
04 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA AS LEITURAS.....	90
CONCLUSÃO	199
REFERÊNCIAS.....	205
ANEXOS	210

INTRODUÇÃO

Roteirizar os caminhos que promovem um estudo sobre a obra de Cazuza implica resgatar três momentos considerados fundamentais para focar um olhar sobre esse compositor brasileiro: primeiro a juventude dos anos 80 sob um ponto de vista político; depois a liberdade do corpo que essa década provocou nas relações afetivas e, por fim, a reflexão sobre a morte.

Essas chaves temáticas, surgidas após a dissertação de Mestrado intitulada *A construção do sentido no gênero canção: Cazuza – uma voz singular no meio plural* (2008), que se centrava no contexto do erotismo, despertou o interesse de analisá-las à luz da translinguística.¹

Nesse sentido, foi possível encontrar nos estudos sobre a produção de Cazuza termos como canção e poesia no sentido de exaltar a qualidade composicional do artista. Em vista dessas considerações de cunho jornalístico e este trabalho ter um aparato linguístico, estabeleceu-se breves considerações sobre esses contextos no sentido de delimitar um termo para esta pesquisa.

A canção, enquanto gênero, traz as suas particularidades que compreendem a letra e a melodia, segundo Tatti (2004). A melodia recebe influência forte do ritmo e da letra da canção, estabelecendo um trabalho direto com as vogais e consoantes. Os usos das vogais e consoantes implicam na temática da canção, por exemplo, numa canção romântica que aborda a saudade, as vogais tendem a um prolongamento; já as consoantes representam uma ablação nesse sentimento.

Tatti (2004) aponta que outra particularidade desse gênero é a entoação que é tomada pela conjuntura ritmo e melodia, advindos da letra em razão da proposta temática que se quer transmitir, ou seja, falar de uma situação comum do sujeito, como o amor, exige um trabalho mais apurado das vogais e consoantes; caso tenha um propósito apenas dançante, não haverá tanta exigência. Tudo isso é materializado pelo cantor através da sua voz, uma vez que desenvolve uma entoação interpretativa adequada à finalidade temática e também a sua performance. E aqui se mostra como conceito de performance o momento de recepção, aquilo que se quer transmitir, ou melhor, é o momento em que o enunciado é realmente recebido, segundo Zumthor (2000). Compreende-se, dessa forma, que a canção traz todo um aparato cabível à

¹ Termo apresentado por Bakhtin em PPD para o estudo das práticas socioverbaís concretas, principalmente as relações dialógicas, segundo Faraco (2009).

sua produção: a letra, a melodia, o ritmo e a entoação, como também a interpretação do cantor, ou seja, é um todo que marca o referencial poético da canção, não apenas o texto isolado. Porém, não é propósito desta pesquisa trilhar os recursos da canção, as particularidades do seu corpo composicional, mas apenas investigar o texto.

Para discorrer sobre a poesia, move-se considerações de Bakhtin sobre esse gênero, pois trabalhou o texto poético a partir da voz do poeta, devido a sua linguagem está marcada na linguagem da obra. Em outras palavras, os mecanismos figuram não só os aspectos temáticos, como também os composicionais, ou seja, os recursos gráficos, visuais e sonoros conferem ao poeta o isolamento da sua linguagem com relação às outras, delimitando, assim, seu território. (BRAIT, 1997).

Em *Questões de Literatura e de Estética* (1993), Bakhtin discorre sobre a natureza linguística e estilisticamente centralizadora quanto ao caráter monolíngue e sobre a descentralizadora, a plurilíngue. (SANTOS, 2008). Se na prosa a concentração de vozes multidiscursivas é pano de fundo do discurso romanesco; na poesia o poeta, na relação com as linguagens alheias, torna-se responsável por toda linguagem construída, ou seja, satisfaz a uma única linguagem e consciência linguística. O prosador mede o seu mundo a partir da linguagem do outro, enquanto o poeta submete todas as outras linguagens à sua própria linguagem. Ele não tem limites linguísticos, pode fazer dela o que quiser, pois ela está ao seu serviço. (SANTOS, 2008).

Nesse sentido, esclarece-se que não foi intenção desta pesquisa definir se as canções de Cazuza são ou não poesia, interessa o seu conteúdo enquanto manifestação de vozes, para tanto, fez-se uso do termo letra, canção ou composição para focalizar o estudo enquanto texto, cabível à leitura sob a luz do pensamento bakhtiniano, o qual traz conceitos sobre elementos da linguagem que permitem uma leitura específica.

Então, para tratar do aporte teórico que deu base à pesquisa, não foi traçado exatamente o perfil da Linguística ao longo da história, mas sua delimitação a partir dos estudos de Saussure e do olhar de Bakhtin sobre os pressupostos saussureanos.

Interessou aqui discutir o corte epistemológico feito pelo linguista que separou a *língua* da *fala* em favor dos propósitos classificatórios que a língua proporcionava por apresentar um sistema linguístico de interesse à ciência. Já o olhar de Bakhtin recaía sobre a exclusão da *fala*, pois, ao separar a *fala* da *língua*, Saussure separou o homem da história; só que o sistema linguístico transformou-se e evoluiu no processo

social de uma dada comunidade linguística, afirma Bakhtin (1997), por isso o seu estudo sobre a linguagem explica o caráter social que a *fala* detém.

Por esse viés, a linguagem para Bakhtin, trabalhada pelo fio da filosofia, define-se como dialógica, pois se concentra na relação entre discursos e sujeitos inseridos num contexto socioideológico. É uma linguagem em movimento, ou seja, o signo é um elemento de transformação ideológica a partir do seu uso pelos sujeitos. Logo, a língua não pode ser vista senão dentro de um contexto social, no qual está inserido o homem num espaço ideológico por onde circulam as vozes sociais que se embatem numa arena discursiva.

Inserido no estudo da linguagem como dialógica, à luz da teoria enunciativa, versou-se neste estudo o entrecruzamento das vozes sociais nas músicas do sujeito social Cazuza como elemento norteador do sentido. Então, compreender esse processo é, antes de tudo, compreender a natureza dialógica da linguagem, resultante da interação que o indivíduo realiza com o Outro e com o meio social.

Fez-se necessário, portanto, relatar que os Anos 80 trouxeram uma abertura às linguagens, visto que o Brasil vinha se restabelecendo de uma Ditadura que proibia a “liberdade de expressão”, de dizer sobre aquilo que se via e sentia, mas a palavra ganhou liberdade nas mais diversificadas esferas comunicativas e a música foi uma das que promoveu os novos dizeres.

Sendo a música um dos veículos de divulgação do pensamento pós-ditadura, várias bandas de rock surgiram e deixaram seu recado, quer numa linguagem crítica, forte, como em *Que país é esse?* do grupo *Legião Urbana*; quer numa linguagem debochada como em *Inútil*, do grupo *Ultraje a rigor*.

O discurso dos Anos 80 era contestador e revelador. Postulou-se que eram vozes que colocaram a cabeça para fora para dizer ao Brasil que o “novo” chegava. Essa efervescência revelou-se nas canções da *Blitz*, dos *Paralamas do Sucesso*, do *Kid Abelha* e os *Abóboras Selvagens*, do *RPM* e outras bandas.

A liberdade democrática trouxe para o corpo e para as relações uma liberdade do prazer. O desejo carnal soava pelos quatro cantos do país mexendo com a libido brasileira, como mostram os seguintes versos:

*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).²*

Ou

*Todo dia é dia e tudo em nome do amor
Essa é a vida que eu quis
Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali
No vai e vem dos teus quadris.³*

Os versos ditavam a linguagem que norteava as relações afetivas centradas no momento, no aproveitar a vida, no prazer. Mas essa mesma efervescência trouxe o advento da doença, do medo e da morte. Surgiu a AIDS⁴ como “freio” à instabilidade emocional que se instaurara nos jovens dessa década.

Nesse universo de vozes que comandavam essa juventude, fazia-se presente a banda de rock *Barão Vermelho*, a qual trazia na própria nomeação um caráter contestador - visto que *Barão* remete ao contexto de riqueza, burguesia e que se opõe ao *Vermelho*⁵, que metaforiza o sistema socialista que pregava o bem comum para todos - que se firmou na voz de Cazuza: singular, escrachada, politizada, carnal, dolorida e apagada.

Registrou-se, portanto, que ele corria na contramão, bebia de todas as fontes musicais: rock, bossa-nova, samba-canção etc. Escrevia, cantava, participava de movimentos, por isso foi o grande achado da chamada “década perdida”, segundo Petrik⁶. Deu à música, principalmente ao rock, uma linguagem mais poética a partir do conjunto letra, canção e performance.

Inferiu-se, nesta leitura científica, um olhar sobre os Anos 80 como a dialética das vozes sociais e apreendeu-se das composições cazuzianas um referencial de *Liberdade*, não como protesto, mas como reflexão e indignação de um sujeito social que viveu num país com alto índice de corrupção; outro achado concentra-se nas *Relações afetivas*, em que o amor acompanhava a efemeridade do tempo que a

² Trecho da música *Olhar 43*, do *RPM*, do álbum *Revoluções por minuto*, de 1985

³ Trecho da música *Por que a gente é assim*, do *Barão Vermelho*, do álbum *Maior abandonado*, de 1984

⁴ Doença do sistema imunitário causada pelo retrovírus HIV (do inglês Human Immunodeficiency Virus). A AIDS se disseminou rapidamente pelo mundo desde 1981 e acometeu o cantor Cazuza em 1985 ocasionando sua morte em 1990.

⁵ O vermelho, além de ser uma cor característica do sangue humano – levando o povo a fazer referência dessa cor à violência das guerras e dos conflitos civis -, simboliza também garra, luta. Revolucionários como Ernesto Che Guevara utilizavam essa cor como símbolo da luta pela causa, segundo o site MundoCor.

⁶ Tiago Petrik, jornalista da Abril editora, é responsável pela matéria *A década dos sonhos perdidos*, veiculada na revista Bravo de maio de 2010.

própria condição de liberdade propiciava, dando a esse sentimento um conceito voltado para “viver o momento”; por último, a *Morte* enquanto discurso de uma dor desnaturada, angustiante, reflexiva sobre aquilo que estava por vir, marcado no próprio flagelo do artista, como averigou-se nas leituras/audições.

As três referências acima mencionadas formaram o tripé temático que apontou o fio textual para compreender como o sentido foi construído a partir da historicidade marcada no jogo dialético que ocorre nos discursos clarividentes das letras que serão pesquisadas.

METODOLOGIA

Quando se menciona pesquisa, lembra-se de uma busca de respostas para uma determinada pergunta. Segundo Rodrigues (2007), é uma atividade voltada para uma solução de problemas através do emprego de processos científicos.

Portanto, esta pesquisa classifica-se como teórico-metodológica em face do levantamento bibliográfico realizado e, sob o ponto de vista dos objetivos, como exploratória, por permitir a familiarização com o fenômeno investigado de modo a encontrar respostas viáveis para torná-lo esclarecedor diante do processo.

Nessa perspectiva, o estudo sobre o dialogismo em face ao cruzamento de vozes que ocorrem nos discursos presentes nas composições compila as categorias (as quais serão apresentadas adiante), que essa forma composicional valida ao resgatar a realidade nos enunciados a partir da voz do sujeito social.

A voz, proveniente das diferentes posições socioideológicas que o sujeito social ocupa, produz, nas letras, um efeito de sentido a começar do cruzamento com outras vozes marcadas e não marcadas nos enunciados que determinam a historicidade discursiva.

Essa conjuntura: voz social, sujeito social, ideologia, discurso e história, inserida nas composições de Cazuza, conduzem a refletir sobre o seguinte problema: em face do cruzamento de discursos no texto-canção, como o sentido é construído considerando a diversidade de vozes que dialogam no fio discursivo das letras a partir de um sujeito social inserido num contexto sócio-histórico?

Percorrer esses elementos implicou numa conjectura de “categorias” que compreendem a dois propósitos fundamentais para verificar a construção do sentido. O primeiro está relacionado às significações do texto e a segunda compreende as relações com o externo. Isso reporta à hipótese de que a teoria enunciativa se apresentou como proposta de análise, ou melhor, estudo, leitura para averiguar-se como se deu a construção do sentido.

O objetivo principal desta pesquisa foi apresentar uma análise dialógica do discurso visando à construção do sentido em razão do cruzamento da voz do sujeito social Cazuza com outras vozes que se cruzam no fio discursivo das canções.

Como objetivos específicos, buscou-se confrontar o jogo da linguagem à dialética das significações que a palavra apresenta no contexto; validar o discurso do Outro como estrangeiro ao discurso do sujeito enunciator; reconhecer no processo

dialógico as vozes marcadas e não-marcadas nos discursos e pontuar a ideologia como fonte de sentido que brota da historicidade revelada nos enunciados.

Nesta causa, foi objeto desta pesquisa o dialogismo como alicerce do entrecruzamento das vozes sociais que “dizem” nas letras, cujo *corpus* foi composto por quinze músicas retiradas do acervo musical do artista e que comportam os temas da liberdade democrática, das relações afetivas e da morte.

A seleção de dados que compõem o *corpus* propôs uma releitura e audições das composições de Cazuza exploradas durante o mestrado. Agora há um olhar diferenciado, voltado para a esfera temática que compõe a sua produção. Realizou-se essas audições a partir dos álbuns lançados por Cazuza junto ao grupo *Barão Vermelho* e em carreira solo. Tudo foi catalogado da seguinte forma:

1 Com o grupo Barão Vermelho

Cazuza surgiu no cenário musical nos anos 80 como vocalista da banda de rock Barão Vermelho, com a qual gravou três álbuns, assim intitulados:

Barão Vermelho – 1982⁷

Este foi o primeiro disco do grupo, que saiu dos ensaios de uma garagem para chegar às rádios com uma linguagem despojada, agressiva, segundo Ezequiel Neves, produtor da gravadora Som Livre. O álbum contém dez músicas, todas as letras são de Cazuza com arranjos dos demais integrantes do grupo.

O disco não estourou, mas foi o primeiro a dar voz “aquele garoto que ia mudar o mundo”. Era uma voz gritante, berrada, centrada mesmo no momento que a geração 80 vivia. Foi selecionado desse álbum duas músicas para estudo.

Músicas	Compositor(es)
Conto de fadas	Cazuza e Maurício Barros
Bilhetinho azul	Cazuza e Frejat

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

⁷ Título do primeiro álbum do grupo Barão Vermelho, lançado em 1982.

Barão Vermelho 2⁸ - 1983

No segundo disco, Cazuza participou de nove das onze canções. A linguagem era original, contundente, libertária, segundo Echeverria, jornalista e escritora. Estourou nas rádios com *Pro dia nascer feliz* e despertou a atenção de uma “juventude caleidoscópica em meio à caduca”, como bem definiu Ezequiel Neves (1997, p.51, apud ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001), produtor desse disco. Apenas uma canção foi selecionada, como constata-se no quadro abaixo:

Músicas	Compositor(es)
Pro dia nascer feliz	Cazuza e Frejat

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

Maior Abandonado - 1984

O terceiro disco veio mais acabado tecnicamente, passeou pelo pop-rock e blues, como questionou a crítica da época, trouxe uma linguagem mais humorada sobre o comportamento e o sonho numa voz menos berrada, mais trabalhada. O menor abandonado cresceu. Das onze músicas, Cazuza participou de todas. Apenas uma foi analisada, veja o quadro:

Músicas	Compositor(es)
Por que a gente é assim	Cazuza, Frejat e Ezequiel Neves

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

Desse acervo musical, selecionou-se as músicas que tratam do momento da liberdade da juventude dos anos 80 pós-ditadura. São as canções mais escrachadas, bem-humoradas, cheia de sonhos e expectativas. Escolheu-se também as músicas com a temática das relações amorosas, aquelas que surgem na noite e findam quando o dia nasce, que saem dos guetos, dos bares e se concretizam no desejo carnal. São as relações efêmeras, evidenciadas em diversas letras.

⁸ O nº 2 faz parte do título do segundo álbum do Barão Vermelho lançado em 1983.

Carreira Solo

Momento em que Cazuza se desliga do grupo por questões de vaidade e instabilidade no relacionamento com os integrantes do Barão e conduz sua carreira da melhor maneira possível, gravou cinco álbuns, sendo um ao vivo. As letras ganharam qualidade, como a própria crítica questionou, e se descobriu um Cazuza político, contestador, “nadando contra a corrente”. A voz agora gritava só, literalmente.

Só se for a dois – 1987

Este álbum foi o segundo⁹ da carreira de Cazuza, os versos estavam mais consistentes, despídos, fervilhantes, em que o compositor se deixa dominar por seus próprios sentimentos para transmiti-los com clareza e na exata estética de uma modernidade nunca pensada, como aborda Echeverria (2001) sobre esse álbum. Cazuza participou de dez músicas e musicou o poema de *Oswald de Andrade* intitulado *Balada do Esplanada*, como também trouxe a voz de *Millôr Fernandes* ao adaptar o pensamento *Os fãs de hoje são os linchadores de amanhã* para a música *Vai à luta*. Escolheu-se uma música desse álbum.

Música	Compositor(es)
O nosso amor a gente inventa	Cazuza, João Rebouças e Rogério Meanda

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

Ideologia – 1988

Segundo a crítica, o melhor álbum de Cazuza. Letras fortes, versos precisos, politizados, revoltantes, de navalha mesmo. Foram selecionadas cinco músicas, quatro delas com abordagem política e uma sobre a morte, é a voz do porvir que começa a ser demarcada nas composições de Cazuza, visto o problema de saúde que começava a enfrentar e a se revelar nas letras das músicas. Veja:

⁹ O primeiro álbum solo de Cazuza foi lançado em 1985 e intitulado *Cazuza*, mas devido aos propósitos desta pesquisa, não selecionamos nenhuma música para análise.

Músicas	Compositor (es)
Ideologia	Cazuza e Frejat
Boas novas	Cazuza e Frejat
Brasil	Cazuza, George Israel e Nilo Romero
Um trem para as estrelas	Cazuza e Gilberto Gil
Vida Fácil	Cazuza e Frejat

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

O tempo não para – Cazuza ao vivo - 1989

Fez parte definitiva do show e da vida musical de Cazuza. Foi um álbum que marcava o show de divulgação de *Ideologia*, álbum lançado no ano anterior, mas a inédita “*O tempo não para*” soou como novo disco, da mesma forma que a canção “*Vida louca*”, de *Lobão e Bernardo Vilhena*, parecia ser de Cazuza, parecia o lema desse “exagerado.” O álbum assinala a coletânea dos grandes sucessos do artista, do qual optou-se apenas uma música.

Música	Compositor (es)
O tempo não para	Cazuza e Arnaldo Brandão

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

Burguesia – 1989

“Não vai haver poesia”. A voz já dava o direcionamento dos seus versos. Agora mais contidos, porém inomináveis, questionadores, reflexivos e fortes, como a crítica analisou. Embora o álbum viaje por várias temáticas, destaca-se nesse o contato de Cazuza com seu próprio flagelo, o qual trouxe a voz do por vir, a voz que dialoga com a morte.

Álbum longo, vinte músicas, com a retomada de antigos parceiros e chegada de outros novos. Voz fraca, percebida na gravação/audição, porém reveladora de verdades, da verdade do compositor. Elegeu-se quatro músicas, como mostra o quadro abaixo:

Músicas	Compositor(es)
Eu agradeço	Cazuza, George Israel e Nilo Romero
Cobaias de Deus	Cazuza e Ângela Rô Rô
Azul e amarelo	Cazuza, Lobão e Cartola
Quando eu estiver cantando	Cazuza e João Rebouças

Fonte: ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. Cazuza: preciso dizer que te amo (todas as letras do poeta) – São Paulo, Globo, 2001, p. 402.

Portanto, do cancionário de Cazuza, a seleção das canções tinha que abordar contextos sobre a efervescência política da época, cuja ebulição fincou-se nas relações efêmeras e, por fim, na temática da morte que resultou dessa liberdade que o contexto político propiciou nas mentes e no corpo.

Sendo assim, percebe-se músicas mais politizadas, que denunavam e questionavam o sistema e as classes, o homem e o trabalho; de igual forma, o desejo à flor da pele como tema que embalou várias composições e, por fim, a voz da morte que se materializou no fio discursivo das letras. Os versos são metafóricos, hiperbólicos, eufemistas, sentimentais e reflexivos e dialogam com a voz de cá e de lá.

Ilustrou-se ainda a entrevista que foi cedida por Lucinha Araújo, mãe de Cazuza, que descreveu fatos e fases do compositor referentes às questões de ordem social, político-partidária, classes sociais, leituras e relacionamentos. Não foi colocado o resultado como proposta de análise, mas apreendeu-se a sua contribuição como um instrumento a mais para a compreensão do processo de produção do compositor enquanto ser social.

Para a construção deste estudo, discutiu-se sobre a concepção de linguagem dialógica, enunciado-enunciação, sujeito-alteridade e ideologia pautados nos estudos de Bakhtin e o Círculo (1997; 2008 e 2010). É relevante esclarecer que as referências que apontam Bakhtin/Volochinov apresentarão o nome de Volochinov escrito com “c” ou “s” e acento agudo no “i” em razão do livro pesquisado. Destaca-se também nas considerações de Amorim (2004); Brait (1997); Faraco (2008); Fiorin (2006); Ponzio (2008), Sobral (2009) e outros que dialogam com as concepções enunciativas desse filósofo da linguagem.

As diretrizes desta pesquisa abordaram três tempos da voz discursiva presente nas letras, como já foi mencionado: a voz da liberdade política e social do sujeito social Cazuza sobre um país após vinte anos de regime militar, cujo discurso ideológico

dessa geração reflete a denúncia, a consciência de um dizer a partir de uma ação ativa do sujeito que operacionalizou uma atitude responsiva ativa do Outro.

Da liberdade da voz, dá-se a liberdade do corpo, do desejo, do prazer, pontuando, assim, a voz que diz sobre as relações afetivas em que o amor emerge da noite e coloca a relação num estágio de instantes e que o Outro é o estrangeiro que faz o sujeito revelar-se.

Por fim, a voz do por vir que se materializa na morte e remete à própria realidade de Cazuza na convivência com seu flagelo, que se metaforizou nas vozes do aqui e do além diante da cara da morte que estava viva. É um diálogo constante, reflexivo, ora de revolta, ora de compreensão, como bem apreende-se das letras.

Neste sentido, o trabalho foi dividido em quatro capítulos assim distribuídos:

O primeiro capítulo aborda sobre a ideologia e o signo como conceitos viáveis para uma linguagem da ordem do artístico. Em seguida traçou-se o perfil da linguagem que permeou os anos 80 em favor da nova democracia que se instaurava e que modificou o pensamento do indivíduo em seu aspecto sociocultural. Esse painel abre caminho para a construção do caráter ideológico da palavra na qualidade de signo, resgatando as contribuições de Marx, pelo aspecto material; e de Bakhtin pela linguagem como cabides que resgatam a historicidade que os discursos adquirem nas letras das músicas.

O segundo capítulo compreende o processo enunciativo da linguagem, porém antes discorreu-se um breve estudo sobre as considerações de Saussure sobre *língua* e *fala* numa abordagem estruturalista para então situar o estudo dialógico da linguagem proposto por Bakhtin. Esse aparato enunciativo traz o sujeito social revelado na pluralidade de discursos provenientes das letras das músicas que o determina pela alteridade. Em *Estética da Criação Verbal (In. A forma espacial do herói)*, Bakhtin (1997) pontua que se deve olhar o Outro a partir de um determinado espaço subjetivo, é o princípio da exotopia que marca o sujeito em relação constante com o Outro através de diferentes pontos de vista que vão fundindo sua identidade.

Há também uma relação da alteridade pela visão mítica a partir do mascaramento das figuras de Górgona, Dionísio e Artêmis. Isso em razão do mito explicar fatos da realidade para exprimir um conhecimento que envolve o sujeito na relação como o outro e consigo mesmo. Nessa intenção, dialogou-se com as figuras míticas mencionadas para discutir comportamentos sociais dos sujeitos nas canções.

O terceiro capítulo aborda sobre as relações dialógicas, para assim, reportar ao caráter polifônico da linguagem pelo olhar da literatura para então compreender a diversidade de vozes pelo aspecto social da linguagem a partir dos estudos bakhtinianos. Noutro sentido, inferiu-se sobre tipos de dialogismos que se mostram no fio do texto, como argumenta Fiorin (2010), ou seja, nas letras das músicas como fora pontuado.

No último capítulo construiu-se o caminho da análise em razão das vozes que se cruzam na materialidade discursiva das letras com base nos pressupostos da teoria enunciativa que apontam para a construção do sentido evidenciada nas quinze músicas selecionadas. É salutar assinalar que os termos análise e categorias, mencionados como elementos preponderantes para o estudo, são sensíveis, visto que Bakhtin trabalha a linguagem numa referência filosófica, o que é profundo e exige um estudo longo e constante.

Ele questiona sobre a vida a partir da linguagem, por isso amarrar a sua movência à determinada categoria, parece amarrá-la, o que iria contradizer a proposta do filósofo. Portanto, chamar a análise de leitura pareceu mais confortável para que os elementos, ditos “categorias”, permitissem uma leitura mais confortável.

É fundamental justificar que ao longo das leituras, o termo Outro vai aparecer com “o” maiúsculo, dado intencional do pesquisador para destacar a presença enquanto voz e não como um pronome apenas.

Como resultado deste trabalho, averiguou-se como os procedimentos linguísticos, marcados no fio do texto, promovem o sentido com base na relação dialógica entre os sujeitos sociais e os discursos vários que as letras das músicas conferem.

A metodologia usada para a obtenção desses dados está centrada nos preceitos da teoria enunciativa, da qual resultam os procedimentos de análise/leitura que propunham uma compreensão do sentido. Foi situado, portanto, a ideologia como inerente à linguagem, uma vez que ela é intrínseca ao semiótico, ou seja, a linguagem é signo ideológico e traz o extraverbal, aquilo que está fora e adquire sentido pela historicidade discursiva.

Dessa forma, a palavra foi analisada a partir do jogo dialético entre o significativo e a historicidade que a mesma adquire enquanto tema no atilho discursivo da letra da música, dando-lhe caráter ideológico. Entra, nesse contexto, a entoação como recurso que expressa a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do

seu discurso, como afirma Bakhtin (1997), porque a palavra só ganha sentido apreciativo a partir do processo enunciativo.

Para apreender esse constructo, fez-se necessário a presença de sujeitos sociais inseridos numa determinada situação discursiva que valorizasse a atitude ativa deles e gerasse a compreensão responsivo-ativa do Outro, visto que o homem se reconhece e se constrói pela presença discursiva do Outro, como confere Bakhtin (1997). É o princípio da alteridade que faz o sujeito refletir e refratar na relação com o Outro, são os cruzamentos das interações e dos signos que os constituem enquanto seres sociais.

Por fim demonstrou-se o dialogismo enquanto forma composicional do texto, no qual o processo interacional entre as vozes que constituem discursos, sejam elas marcadas e não-marcadas, se mostram ou são apreendidas na tessitura.

Em alguns momentos, no discorrer desta pesquisa, em particular na análise/estudo, Cazuza aparecerá como pessoa em contraponto com o sujeito da canção, visto que a voz na canção é o Cazuza na sua realidade. Ainda é oportuno mencionar que o sujeito da canção aparecerá como enunciador, locutor ou emissor, apenas por uma questão de reiteração.

Este estudo buscou uma reflexão entre o dizer singular que se origina no sujeito social Cazuza e a pluralidade de dizeres que emergem das mais variadas vozes que dialogam no corpo discursivo das letras. É uma pesquisa aberta a outros olhares investigativos devido à pluralidade de pontos de vistas que são revelados nos enunciados e a profundidade filosófica da linguagem por Bakhtin.

01 A IDEOLOGIA E O SIGNO: O FIO QUE TECE A LINGUAGEM ARTÍSTICA

A linguagem como realidade natural e social é um produto ideológico que reflete e refrata outra realidade que lhe é exterior, segundo Bakhtin/Volochinov (1997). Implica dizer que a ideologia é resultado daquilo que a consciência adquire a partir dos signos criados por um grupo socialmente organizado (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997). Nesse sentido, a palavra é o fenômeno ideológico que efetiva a relação social, contempla todo ato ideológico, seja ele um quadro, uma peça ou uma música através do discurso interior.

A música, portanto, sendo um fenômeno discursivo faz a passagem para a ideologia. Esta assertiva aponta para o texto atroz que escapou da melodia num intuito de dizer sobre a vida em três situações: a liberdade, o relacionamento e a morte.

Direcionar este percurso implica resgatar a linguagem das músicas nos anos 80 no Brasil para que se possa compreender como a ideologia se instaurava, o que era dito naquela época, que desejos e denúncias eclodiam das vozes entre guitarras estridentes e baterias ensurdecedoras.

Antes far-se-á o registro de um Brasil político que deu as rédeas para a linguagem musical abrir caminhos para vozes plurais que queriam dizer e viver e singularizar o dizer do sujeito social Cazuza. Este resgate histórico-musical explica a nova linguagem de uma geração que trazia nas “mãos”, no início da década, a caixa de Pandora¹⁰, e terminou com a mesma fechada, restando apenas o pedido de uma “ideologia para viver”.

Essa vertente histórica funde-se com os pressupostos ideológicos advindos de considerações marxistas e bakhtinianas que dão suporte às vozes que se cruzam nas letras das músicas de Cazuza. Portanto, dois eixos nortearão o estudo sobre a linguagem: o perfil musical dos anos 80 e o valor sógnico da palavra.

¹⁰ A primeira mulher da terra foi criada por ordem de Zeus com a ajuda de todos os deuses e cada um dotou-a de uma qualidade e de um adereço. Zeus atribuiu-lhe a missão de acabar com a raça humana [...] Foi presenteada a Epimeteu que a desposou fascinado por sua beleza. Pandora trazia consigo um jarro contendo todos os males, fechado por um tempo que os impediam de sair de onde estavam; incapaz de conter a curiosidade, Pandora removeu o tampo e os males espalharam-se pelo mundo. Assustada, Pandora fechou o tampo, mas só ficou no jarro a esperança, que estava no fundo da mesma. Verbetes extraídos do *Dicionário de Mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Cury, editora J.Z.E, 1990, p. 303.

1.1 BRASIL, MOSTRA TUA LINGUAGEM: O CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

A década de 80 foi a década que marcou o retorno ao país de políticos, artistas e intelectuais depois de ações ou até mesmo de defesas de seus ideais. Era uma ditadura que começava a perder forças e uma democracia que começava a se firmar.

Novos partidos foram criados, as novas siglas ditavam uma postura democrática em favor do Brasil. O povo pode eleger seus representantes. A linguagem era de total liberdade para recomeçar, embora a década fosse esfuziante, o cenário político não era tão agradável assim. Segundo Gonçalves (2011), o quadro econômico era preocupante, visto a forma excludente da população às principais prioridades do país: educação, saúde e habitação.

Esse fato reforçou a vontade da população de escolher o seu presidente, fazendo surgir o movimento das *Diretas Já*. O Brasil se uniu em torno desse movimento político democrático que ocorreu em 1984 e era favorável e apoiava a emenda do deputado Dante de Oliveira que restabeleceria as eleições diretas para presidente da República no Brasil, segundo Domingos (2004).

Em abril de 1984 a emenda não foi aprovada e em janeiro do ano seguinte Tancredo Neves foi eleito, de forma indireta pelo Congresso Nacional, presidente do Brasil, mas faleceu antes de assumir o cargo, tornando o seu vice, José Sarney, o primeiro presidente civil após vinte anos de Ditadura. O sonho logo virou preocupação. Sarney assume a presidência e recebe um país com inflação. Lança, durante seu mandato, quatro planos econômicos¹¹ que não viabilizaram a economia, a inflação continuava subindo, refletia nos salários e, por conseguinte, nas necessidades básicas do povo. Não é aqui interesse aprofundar os reflexos dessa economia dos anos 80, mas registrar os males que escaparam da caixa de Pandora e que frustraram toda convicção de mudança de um povo.

Contextualizando ainda o cenário político, outra voz marcou a esperança dos brasileiros nos anos 80: a *Nova Constituição*, considerada como Constituição Cidadã, segundo Ulysses Guimarães (na época Presidente da Assembleia Nacional Constituinte) por ter tido a participação popular, uma vez que reuniu setores públicos ou privados que trouxe para debate os mais diversos problemas da sociedade

¹¹ Durante todo o seu governo, Sarney elaborou quatro planos econômicos para combater a inflação e estabilizar a economia, são eles: Plano Cruzado I, Plano Cruzado II, Plano Bresser e o Plano Verão, segundo o site brasilescola.com

brasileira, possibilitando avanços no que diz respeito às condições para o exercício da democracia e da cidadania, argumenta Zimmermann (2006).

Nesse sentido, o quadro abaixo apresenta alguns direitos e deveres direcionados ao cidadão que constam no Capítulo I da Constituição:

TÍTULO II Dos Direitos e Garantias Fundamentais CAPÍTULO I DOS DIREITOS E DEVERES INDIVIDUAIS E COLETIVOS Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; III - ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante; IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;
--

Fonte: www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm

No final da década, Fernando Collor é eleito, pelo voto popular, o presidente do Brasil. A caixa de Pandora é retomada pelos brasileiros, porém mais uma vez ela continua fechada. Corrupção, inflação, confisco das cadernetas etc. desestabilizam o cenário econômico. Collor é afastado por *Impeachment*¹².

Todas essas situações sócio-econômicas tiveram reflexos ao longo dos anos 80 no campo artístico, a linguagem refletia cada momento, desde a euforia provocada pelo fim da Ditadura até a decepção provocada pelos governos civis. Houve manifestação em todas as esferas artísticas: cinema, teatro, televisão, artes, música etc. Nesse sentido, sendo a música o instrumento que rege esta pesquisa, apontaremos algumas referências musicais.

¹² Impeachment é uma expressão inglesa usada para designar a cassação de um chefe do Poder Executivo. Significa também impedimento, impugnação de mandato, retirar do cargo uma autoridade pública do Poder Executivo, segundo o site *brasilecola.com*

No cenário musical *Roberto Carlos* continuava sendo o campeão de vendas de discos no Brasil, sempre com canções românticas e populares e se firmando cada vez mais como o maior nome da *MPB*. A cantora *Simone* foi a primeira a ter um show gravado ao vivo na *Quinta da Boa Vista*, no Rio de Janeiro para uma multidão estimada em 220 mil pessoas¹³ e que marcou a primeira transmissão ao vivo da história da *Rede Globo* para um espetáculo de final de ano. Na Bahia começa a surgir um novo ritmo que contagiou todo o Brasil e provocou a liberdade através da dança que foi o estilo fricote, lançado por *Luís Caldas* e que iria marcar, mais adiante, o *Axé-music*.

Desse cenário musical, novos nomes começaram a surgir e dividir espaço: foram as bandas de rock que ressuscitaram o *rock'n roll*. Das garagens das casas para as gravadoras, rádios, televisão e gosto popular. Era uma catarse da liberdade. E dentre elas destaca-se a banda *Barão Vermelho*, a qual trazia à frente Cazuza, vocalista e compositor, que inseriu no cenário musical uma linguagem agressiva, mas ao mesmo tempo doce; metafórica, mas muitas vezes diretas. Temativaza a paixão efêmera, o país, a hipocrisia humana e a morte. O povo começou a cantar o *Barão* e depois *Cazuza*.

O Rio de Janeiro lança o primeiro *Rock in Rio Festival* reunindo bandas nacionais e internacionais e artistas de todo o mundo marcando o canto da liberdade e da renovação. Era rock, pop, metal, house cantados por uma multidão de jovens que consagraram o estilo e nova linguagem.

Todos esses fatos refletem uma nova postura da linguagem artística que acontecia. E aqui destaca-se apenas os referenciais político e musical porque são aspectos de interesse desta pesquisa. Eis um Brasil novo que surge, eis uma linguagem plural, eis a música, instância por onde passa a ideologia.

1.2 POR ONDE PASSA A IDEOLOGIA?

Foi tomado como base deste estudo as considerações de ideologia centradas nas propostas de Marx e de Bakhtin e o Círculo. O primeiro remonta ao aspecto

¹³ Em dezembro de 1983 a cantora cantou na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, onde uma multidão de 220 mil pessoas foram assisti-la na primeira transmissão ao vivo da história da 'Rede Globo' para um espetáculo de final de ano, segundo o site Wikipédia.

material da ideologia que passa pela produção; o segundo remonta à palavra enquanto signo.

O estudo da ideologia marxista opera sua existência através do modo de produção operacionalizado pelas classes sociais ao longo da história, vejamos a escravista, a feudal e a capitalista, como apresenta Carvalho (2010)¹⁴ que acrescenta que o objeto central dos estudos de Marx é regido pelo ponto de vista sociológico.

O pensamento bakhtiniano aponta a ideologia como social, uma vez que o verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem, como define Bakhtin/Volochinov (1997), ou seja, eles circulam e se realizam nas mais diferentes esferas de interações sociais. É a palavra que ganha significação ideológica através do seu uso pela comunidade linguística. Compreende-se, portanto, que a palavra, enquanto signo ideológico, reflete e refrata a realidade e vai adquirindo, ao longo das enunciações, uma função ideológica, como argumenta Ponzio (2008). Portanto, interessa o conceito de signo como o caminho por onde passa a ideologia que efetiva o sentido que emerge das relações dialógicas pautadas nas músicas cauzianas.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), o estudo da ideologia tem como aparato os pressupostos marxistas, o qual concentra a ideologia como fator preponderante ao sistema econômico, leia-se a relação entre infraestrutura e superestrutura, que origina a luta de classes levando em consideração a questão de Mais- valia¹⁵.

Nesse sentido, validou-se esse aparato ideológico em dois momentos: o primeiro concentra-se nas concepções firmadas por Marx que define a ideologia como oficial por se originar e se reproduzir através da divergência trabalho-lucro; a segunda advém dos estudos que Bakhtin e o Círculo que colocam a palavra enquanto signo ideológico, aquele que emerge dos encontros mais fortuitos e constrói o sentido através das interações, determinando, dessa maneira, a ideologia do cotidiano, explica Bakhtin/Volochinov (1997). Julgando que essas abordagens se concentram no social, é necessário relacioná-las às letras das canções cauzianas em favor do

¹⁴ Lejeune Mato Grosso de Carvalho escreveu a matéria *Pensamento revolucionário* para a revista *Karl Marx – Coleção Guias de Filosofia*, da editora Escala, 2010.

¹⁵ O centro da obra de Marx é o conceito de Mais-valia. Faz uma distinção entre trabalho-ação, que os operários vendem aos capitalistas, e trabalho-resultado, produto final do trabalho operário que é vendido pelos patrões no mercado. Essas duas formas de trabalho não possuem valores iguais. A diferença entre esses valores é a Mais-valia.

ponto de vista que o sujeito social ocupa numa determinada posição em relação a um dado contexto situacional.

As concepções ideológicas de Marx e Bakhtin e o Círculo constituem, então, o que o autor deste estudo nomeou de cabides ideológicos que sustentam os discursos pelo caráter social que eles adquirem, seja numa perspectiva de produção ao olhar marxista; seja pelo valor ideológico do signo que se constitui na linguagem pelo olhar de Bakhtin e o Círculo. Essas considerações apontam que a ideologia acontece nas mais variadas esferas das ciências humanas e se realiza nos variados enunciados que eclodem das vozes de sujeitos sociais mais diversificados possíveis. Recorreu-se a essa definição de cabide pelo caráter de sustentabilidade que ele dá ao discurso, visto que este é oriundo da relação dialógica que concentra sujeitos sociais em determinada situação socioideológica. As três temáticas, mencionadas na introdução, concentram a ideologia que se constitui pela palavra advinda dos discursos que se cruzam nas letras cazuzianas.

Então, trazer o conceito de ideologia pelas contribuições de Marx e Bakhtin e o Círculo dá base para se averiguar como o enunciado comporta aquilo que é ideológico, como é que o sentido se instaura nos discursos através da interação das vozes que constroem o jogo dialético nos discursos refletidos nas letras de Cazuza.

1.2.1 Marx e Bakhtin: os cabides ideológicos

Ideologia é um termo que traz discussões sobre sua real acepção, uma vez que está inserida nos mais diversos segmentos da vida, seja pela questão econômica, política, cultural, religiosa etc.

Nesta pesquisa, abordar a ideologia pela concepção marxista do termo é necessário porque foi pela ideologia oficial proposta por Marx que Bakhtin e o Círculo direcionaram a ideologia do cotidiano, tendo como referência a linguagem.

Ao trabalhar com a ideologia, Marx não separa a produção das ideias das condições sociais de produção, como pontua Chauí (1984). Para Marx, a condição ideológica registra-se pela dimensão da estratificação social, isso implica em dois extremos, segundo o pensador: a infraestrutura e a superestrutura.

Das acepções feitas por Marx sobre o cenário trabalho X mercadoria que conduz a economia de um Estado, como afirma Carvalho (2010), apreende-se a infraestrutura como o espaço onde ocorrem as relações sociais que estão ligadas às

forças de produção, ou seja, é o espaço onde a economia se move e reflete na superestrutura, representada pelas instâncias de poder e de ideologia. Quando se faz referência ao poder, expressa-se a Justiça e o Estado; quando se faz referência à ideologia, nomeia-se a religião, a moral, a política, etc. como estrutura Althusser, (2010).

Para compreender essas concepções, é necessário entender que a ideologia, enquanto conjunto de ideias opressoras imposta pela classe dominante, é a metáfora do trabalhador Midas¹⁶, como define Carvalho (2010), visto a profusão de riqueza que ele concede à burguesia.

Esse fio instaura a contradição entre homens reais em condições históricas e sociais reais que origina a luta de classes, segundo Chauí (1984). Ora, tal proposição implica um conjunto de ideias a serviço da classe dominante, a qual as promove através de práticas para toda a sociedade. Por isso a ideologia em Marx não é artística, mas ilusória, pois é programada para a sociedade pensar de forma homogênea.

A gramática é um exemplo que cabe nessa abordagem, uma vez que representa um conjunto de regras que impõe o falar e o escrever corretamente, no entanto, não é usufruída por todos, levando em consideração que todos têm direito à educação. Implica dizer que as regras gramaticais efetivam um conteúdo estabilizado aceito pelo conjunto social e amparado pelo jogo dominante, como reflete Miotelo (2005).

Porém, dado o aspecto cotidiano, ou seja, a linguagem construída nas ruas, nas casas, no lazer e até mesmo num breve encontro, revela, portanto, a dialética dos contrários porque ela não se concretiza nas normas exigidas pela gramática, mas na enunciação de um dado momento dos sujeitos sociais.

Retomando o pensar homogêneo, lembramos que Engels e Marx, conforme Brandão (1997), apontam que os homens se distinguem na sua própria condição de existência, quer seja material, quer seja espiritual que vem sendo marcada ao longo dos anos pela produção e reprodução de existência através do trabalho que acarreta numa divisão, ou melhor, divisão social do trabalho.

Essa divisão, esclarece Chauí (1984), é gerada pela desigualdade na distribuição do produto do trabalho e consequentemente na divisão de classes: de um

¹⁶ Narra a mitologia que o rei Midas era muito avarento. Por ter tratado bem a Sileno, seu prisioneiro, recebeu dos deuses a grande recompensa de converter em ouro tudo quanto sua mão tocasse.

lado os proprietários privados que detém o lucro capital e do outro lado os assalariados, a força da massa que conduz o trabalho.

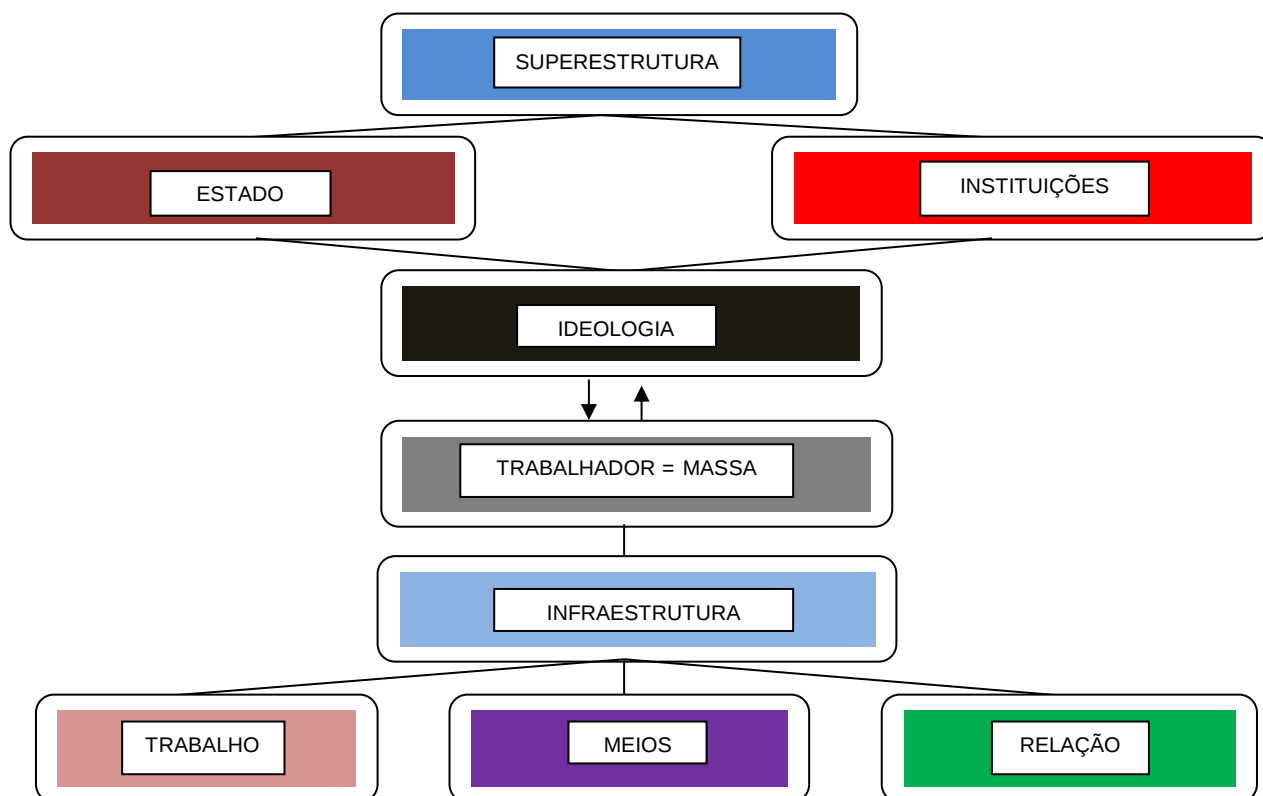
Grosso modo, interessa aqui a ideologia pela vertente política, leia-se econômica, que aponta a sociedade pelo regime do domínio capitalista e explica a história pelas ações produtivas que determinam o pensar social e histórico de um povo, como se posiciona Chaui (1994).

Quando se fala em infraestrutura, aos olhos do marxismo, versa-se sobre a ligação direta entre os acontecimentos nas estruturas socioeconômicas e como ela repercute nas ideias ideológicas da superestrutura, como esclarece Miotello (2005) e acrescenta que essas ideias primam por uma ideologia centrada na cabeça do homem, pronta e acabada.

Diante deste fato, apreende-se a infraestrutura, com base no *Pequeno Dicionário de Sociologia* (2009), como relações materiais de produção, ou seja, é a relação dialética do homem com a natureza que compreende o processo de trabalho. Assevera-se que neste jogo dialético das relações estruturais, a infraestrutura, aos olhos do marxismo, insere-se no sistema produtivo que sustenta o capitalismo e que a estrutura superior conduz à dominação pelo contexto ideológico e institucional.

É salutar explicar que Faraco (2009) separa o pensamento de Bakhtin e Voloshinov quanto às expressões lutas sociais e classes sociais. Como especifica que as considerações de Volochinov são vagas, remete apenas aos estudos de Bakhtin, que trabalha com luta social entre diferentes “verdades sociais”, visto que a ideologia nos estudos bakhtinianos realiza-se pela linguagem, o que justifica que as classes sociais atravessam a língua com índices de valor diferentes.

Advém, portanto, dessa relação dialética, a dominação pelo capital, pois, como questiona Miotello (2005), o capital é fruto do trabalho proletariado explorado. Vejamos, a seguir, conforme o gráfico 1:

Gráfico 1: Relação entre a superestrutura e a infraestrutura

Apreende-se do Gráfico 1 que a ideologia na perspectiva marxista passa pela relação entre as estruturas do sistema político, a superestrutura comporta duas instâncias: a da justiça, centrada no Direito e no Estado; e a ideológica, que compreende as instituições que regem o circular das ideias.

Os elementos da superestrutura determinam as ideias de dominação pelo aparato do salário, por exemplo, e das obrigações que o proletariado tem que desenvolver para garantir sua cidadania. Em contrapartida, é este que produz a boa vida burguesa através da sua força de trabalho, por isso as setas indicam o movimento que se dá nessa relação dialética que resulta dos mais e nos menos afortunados.

Dessa abordagem constata-se que uma sociedade de classes não mantém sua estrutura econômica sem uma infraestrutura, visto que é por todo processo de produção que circulam as ideias que direcionam o pensar e o agir social. É, pois, dentro dessas duas estruturas que a consciência é formada. Em outras palavras, o capitalismo vende sonhos, gera a alienação, gera o consumismo, gera o lucro e centraliza-o. Eis a subversão burguesa.

A ideologia marxista é de ordem mecanicista porque estabelece uma ligação direta entre os acontecimentos nas estruturas socioeconômicas e sua repercussão nas superestruturas ideológicas. Portanto, ela é da ordem da consciência ou da ordem da natureza ou do mundo espiritual.

Essa concepção ideológica do marxismo não é a concepção ideológica proposta por Bakhtin e o Círculo, mas estes acatam a ideologia oficial marxista, porém acrescentando a do cotidiano, aquela que se constitui nas relações da vida, como afirma Miotello (1997).

A ideologia oficial é dominante por implantar uma concepção única de produção de mundo, é o que se classifica como “falsa consciência” por ocultar a realidade social e legitimar o poder político como direcionador do mundo das ideias, pontua Bakhtin/Volochinov (1997).

Mas aos olhos dos estudiosos da linguagem, a ideologia oficial é relativamente estável quanto ao conteúdo, em contrapartida, a do cotidiano está centrada no acontecimento e por isso é instável. Então, nesse contexto ideológico, Bakhtin e o Círculo coadunam as duas para formar uma referência completa e única, tendo em vista o processo de produção e reprodução social.

Em outras palavras, a ideologia é pontuada como um universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política como agentes das manifestações superestruturais, como classifica Bakhtin/ Volochinov (1997).

Entende-se que a chave dos estudos de Bakhtin/Volochinov (1997) foi constatar que a palavra não é algo morto, depositado no Sistema, mas que depende do social a partir das circunstâncias de sua produção. Isso implica dizer que o social não é abstrato, mas uma construção histórica específica em relação às mais variadas formas de produção material, cultural e de trabalho, acrescenta Ponzio (2008).

A palavra é, portanto, signo. Esta abordagem é expressa de forma direta e única através dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que ocupam lugar na consciência do homem e o faz se expressar por meio de palavras, aponta Ponzio (2008).

O que há nessa posição de tomada dos estudiosos é uma posição determinada, o que coloca a ideologia no campo da linguagem e não apenas das estruturas, pois aquela se realiza a partir das relações dialógicas que traz nos enunciados uma dimensão avaliativa, ou seja, um posicionamento social valorativo, como mencionou Miotello (1997). Por isso todo enunciado é ideológico porque se realiza na esfera de

uma das ideologias e expressa sempre uma posição avaliativa por parte da enunciação do sujeito social (FARACO, 2009).

Então, a grande questão ausente no pensamento marxista sobre a relação entre a infraestrutura e a superestrutura foi não fundamentar a linguagem, ou seja, o que faltou, segundo Bakhtin/Volochinov (1997), foi a ausência de um material verbal que questionasse como a realidade determina o signo e como este a reflete e refrata e que está sempre em transformação, acrescentam os estudiosos da linguagem.

Posta a palavra numa concepção dialógica pelos olhares de Marx e de Bakhtin e o Círculo, este estudo se direciona para a palavra, mas antes será retomado os saberes dicotômicos de Saussure pelo fato da exclusão da *fala* para depois centrar a vertente signica da palavra em uso, proposta por Bakhtin e o Círculo.

1.2.2 Com a palavra, o signo

No seu artigo sobre a palavra, Stella (2005) diz que os estudos sobre a linguagem ao longo dos séculos colocam a palavra apenas como elemento abstrato, facilitador da comunicação, sendo a mesma desvinculada da sua realidade em face à enunciação.

No auge do Positivismo que, segundo Costa (1997), compreende a razão como poder absoluto capaz de reconhecer a realidade e traduzi-la sob as formas das leis naturais, as quais aproximavam o mundo físico do mundo social, as concepções saussurianas deram condições para se construir uma ciência autônoma da linguagem.

Como era de interesse dos estudiosos da língua que a Linguística fosse ciência, promoveram uma delimitação do seu objeto e criação de uma metodologia própria para ele. Interessa aqui partir da concepção de língua descrita por Saussure até a concepção sígnica da palavra defendida por Bakhtin e o Círculo.

O percurso inicia-se pelo interesse em discriminar um objeto específico para a Linguística. Sendo a linguagem multiforme e heterogênea, ela não se deixa classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos, afirma Saussure (2006), ela é um todo por si só e apresenta um princípio de classificação, por isso ela é uma parte essencial da linguagem.

Registra-se, portanto, que a língua se dá à classificação porque ela é constituída por unidades linguísticas que forma a estrutura gramatical responsável pela organização da língua: a fonética, a morfologia, a sintaxe e a estilística quando

apreendidas pelo corpo social ao longo da (con)vivência, por isso ela é um produto social da faculdade da linguagem. Sendo a língua, pois, colocada sobre esse prisma, a linguagem resulta numa faculdade que nos é dada pela natureza, afirma Saussure (2006).

Diante do interesse de Saussure junto à língua, observa-se que a fala é um ato individual de vontade e inteligência no qual se encontra as combinações que o falante utiliza para a realização do código da língua na intenção de exprimir seu pensamento e, tal ato, só é possível mediante o mecanismo psico-físico (SAUSSURE, 2006, p. 22). E conclui:

A língua, não menos que a fala, é um objeto de natureza concreta, o que oferece grande vantagem para o seu estudo. Os signos linguísticos, embora sendo essencialmente psíquicos, não são abstrações; as associações, ratificadas pelo consentimento coletivo e cujo conjunto constitui a língua, são realidades que tem sua sede no cérebro (SAUSSURE, 2006, p. 33).

A ação epistemológica de Saussure instaurou a imanência da língua como sistema de signos independentes; em outras palavras, a língua era um sistema abstrato, um fato social, enquanto a fala era a realização concreta da língua pelo falante, de forma individual.

Ao separar a língua da fala, Saussure questiona que a linguagem pertence ao domínio social e individual, podendo, portanto, não se encaixar em nenhuma categoria de fatos humanos por não se saber como inferir sua unidade. A fala é, então, para Saussure neutra, disponível no dicionário para ser usada quando da vontade do falante. Mas para Bakhtin e o Círculo ela tem uma função dialógica.

Nos estudos sobre a linguagem apresentados no *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (1926), Bakhtin/Voloshinov interpretam a palavra como vida, uma vez que são realidade e resultado da interação entre falantes, conclui Stella (1997) e acrescenta:

O falante, ao dar vida à palavra com sua entoação, dialoga diretamente com os valores da sociedade, expressando seu ponto de vista em relação a esses valores. São esses valores que devem ser entendidos, apreendidos e confirmados ou não pelo interlocutor. A palavra dita, expressa, enunciada, constitui-se como produto ideológico, resultado de um processo de interação na realidade viva (STELLA apud BRAIT, 1997, p. 178).

A verdade que daí emana, segundo os estudiosos da linguagem (1997) é que a palavra é absorvida por uma função de signo, pois tudo é criado por ela, é o modo

mais puro e sensível de relação social. E acrescenta que todo signo resulta de um processo de interação, por isso são capazes de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais.

Outro aspecto do signo defendido por eles sobre a linguagem (1997) diz respeito ao conteúdo e ao índice de valor que atinge todo o conteúdo. À medida que uma sociedade se desenvolve, objetos ganham valor social num determinado grupo social e originam o signo.

Entre o horizonte social do grupo e o signo estão as condições socioeconômicas que os unem. Dessa maneira, o signo adquire valor ideológico quando adquire valor social a partir de um ponto de vista valorativo. Para que esse valor seja apreendido, implica dizer que o signo não só reflete o mundo como também o refrata, pois ele traz a materialidade do mundo, conforme Faraco (2009).

Refratar consiste em descrever o mundo a partir da dinamicidade histórica e da heterogeneidade das experiências desenvolvidas pelos grupos humanos. Isso acarreta diversas interpretações sobre as mais diferentes situações de vida que geram o mundo, por isso o signo traz a plurivocidade como a condição do seu funcionamento nas sociedades humanas, o que quer dizer que ela dá a significação a partir de múltiplos quadros semântico-axiológicos (FARACO, 2009).

Bakhtin/Volochinov (1997) colocam que um ser, refletido no signo, não apenas se reflete, mas também refrata e essa refração só é possível diante de uma luta de classes, a qual se operacionaliza pelos discursos dos sujeitos sociais.

Então, refratar significa dizer que não apenas descrevemos o mundo, mas construímos diversas interpretações dele, como afirma Faraco (2009). Essas construções resultam da história e das experiências dos grupos humanos em face às inúmeras contradições e confrontos de valores e interesses sociais, os quais se realizam num vasto espaço de lutas entre vozes sociais em que atuam as forças centrípetas, aquelas que impõem uma centralização verboaxiológica e as forças centrífugas que embatem as tendências centralizadoras por meio de vários processos, como o riso, a paródia, a ironia e outros.

Nesse contexto, Faraco esclarece:

A reação ao caráter infinito (centrífugo) da semiose humana será parte inerente ao jogo dos poderes sociais. As vontades sociais de poder tentarão sempre estancar, por gestos centrípetos, aquele movimento: tentarão impor uma das verdades sociais (a sua) como a verdade; tentarão submeter a heterogeneidade discursiva (controlar a multidão de discursos); monologizar

(dar a última palavra; tornar o signo monovalente (deter a dispersão semântica); finalizar o diálogo (FARACO, 2009, p. 53).

As forças sociais que operam nesse conceito não têm o mesmo sentido que na Física, mas as mesmas atuam como uma referência para o campo da linguagem no que diz respeito à função sónica que a palavra adquire nas enunciações.

Pela Física, a força centrípeta compreende a resultante que atrai o objeto para o centro da trajetória em um curvilíneo ou circular. Relacionando com o olhar bakhtiniano, essa força reside nos propósitos da força dominante ideológica, centrada nas instituições que promovem as ideias e trazem o homem para o seu centro de interesse. Em referência à linguagem, apontam para um caráter mais monológico em favor da uniformização do discurso.

A centrifugação corresponde ao processo de separação em que uma amostra fluida é submetida a um aparelho centrifugador no intuito de separar componentes. Para Bakhtin e o Círculo é a força que separa a estratificação social, é descentralizadora. No âmbito da linguagem corresponde a heteroglossia em questão da multiplicidade de sentidos que nela se opera. (FARACO, 2009).

Desse jogo de poderes sociais eclode a semiose dos signos, os sentidos surgem da relação discursiva e constroem sentidos de poder e dominação, em que a força centrípeta controla, dispersa e finaliza qualquer ideia, ou seja, o processo dialógico inserido num contexto histórico-social reflete uma dada situação e refrata a partir de vários sentidos que resultam da luta de classes.

O signo, então, por aportar no campo do dialogismo, dá à palavra o valor ideológico construído pelos interlocutores através da interação verbal. A palavra é, antes de tudo, a ponte que socializa os discursos e representa a ideologia do cotidiano, aquela que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos da vida dos sujeitos sociais presentes nas letras cazuzianas (BAKHTIN; VOLOCHIVOV, 1997).

Assim, a palavra para ser construída de valor precisa ser analisada no seu momento enunciativo, advindo da interação verbal que une os sujeitos sociais através do diálogo. Todas as categorias que descrevem a paisagem enunciativa revelam a importância do sujeito nas relações dialógicas, que abordamos no capítulo seguinte.

02 O SISTEMA DA LÍNGUA E O PROCESSO ENUNCIATIVO: A PRESENÇA DO SUJEITO

Ao se discorrer sobre a linguagem, pensa-se em dois parâmetros: o caráter estrutural da língua com base nas considerações de Saussure e a valoração da língua em uso, desenvolvida por Bakhtin e o Círculo nos estudos da teoria enunciativa.

Sendo assim, toma-se como base o *Curso de Linguística Geral* (2006), no qual a língua é trabalhada enquanto sistema estrutural cabível ao olhar científico e adiante nos estudos enunciativos de Bakhtin e o Círculo sobre a linguagem interacional que constitui os sujeitos nas relações sociais presentes em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997) e *Estética da Criação Verbal* (1997).

Nesse sentido, parte-se do princípio de que a língua para Saussure (2006) é um sistema de normas dado a uma definição autônoma, é parte essencial da linguagem e, portanto, um produto social e um conjunto de convenções adotado por um corpo social que se dá a uma classificação.

Já as considerações de Bakhtin e o Círculo, visto o estudo bakhtiniano favorável à língua, perpassam pela fala por ela estabelecer a história a partir do indivíduo que se constitui pelo uso incessante da palavra, por isso a palavra é ponte, segundo Bakhtin/Volochinov (1997), por ligar o eu ao outro através da interação. Nessa perspectiva, discorreremos primeiro sobre o estudo da língua e depois sobre o processo enunciativo.

2.1 A LÍNGUA: UM BREVE ESTUDO DA ESTRUTURA

Para discorrer sobre essas abordagens, parte-se do início do séc. XX, no que tange ao lançamento dos estudos de Saussure sobre a linguagem enquanto estudo científico, centrado nas descrições dos fatos que constituem os fundamentos da Linguística.

O recorte sinalado recai sobre a noção de valor, ponto central para os estudos do linguista, especificamente na distinção entre língua X fala, constatando sua natureza homogênea, concreta e que por isso podia ser estudada separadamente, o que quer dizer que a língua é um sistema em que todas as partes podem e devem ser consideradas em sua solidariedade sincrônica, conclui Saussure (2006).

Como ilustração da autonomia e interdependência do sincrônico e do diacrônico, Saussure recorre ao jogo de xadrez mostrando as regras da seguinte maneira:

Primeiramente, uma posição de jogo corresponde de perto a um estado da língua. O valor respectivo das peças depende da sua posição no tabuleiro, do mesmo modo que na língua cada termo tem o seu valor em oposição aos outros termos. Em segundo lugar, o sistema nunca é mais que momentâneo; varia de uma posição para outra. É bem verdade que os valores dependem também, e sobretudo, de uma convenção imutável; a regra do jogo, que existe antes do início da partida e persiste após cada lance. Essa regra, admitida de uma vez por todas, existe também em matéria de língua; são os princípios constantes da Semiologia¹⁷ (SAUSSURE, 2006, p. 104).

O exemplo apresentado pelo linguista procura explicar as relações sistêmicas que ocorrem na *língua* nos diferentes níveis de descrição. Ou seja, quando se comunica, recorre-se ao sistema para fazer uso das combinações adequadas à comunicação, enquanto a *fala* é um ato individual de expressão de sentimentos e vontades.

Dessa oposição *língua* X *fala*, leia-se o sistema e os possíveis usos desse sistema, resulta a regra do jogo, não se detendo às mensagens a que ele serve de suporte. Visto que língua é a parte social da linguagem, compreende-se que o sistema está depositado no cérebro humano e as impressões recebidas ao ouvir os Outros é que modificam os hábitos. A *fala* sempre é uma iniciativa pessoal que só tem resultado comunicativo porque os outros membros de uma comunidade linguística usufruem de um mesmo sistema da *língua*, afirma Illari (2005).

Saussure concebeu a língua como estrutura, diferentemente de seus sucessores que a classificaram como estrutura, ou seja, cada elemento da língua adquire valor à medida que se relaciona com o todo de que faz parte, o que aqui se chama de processo metonímico da língua, dado que esse valor funcional a compreende como um sistema organizacional, segundo Costa (2011). Essa descoberta foi uma das contribuições mais significativas no campo científico no séc. XX, já que possibilitou grandes progressos no campo das ciências humanas, segundo Martelotta (2011).

Essa argumentação deixa claro o caráter estrutural da língua e não o substancial, já que este não desperta nenhum interesse científico, daí a língua ser

¹⁷ Saussure concebe uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social.

estudada em si mesma, o que Saussure (2006) enfatizou como um tesouro que armazena signos, os quais são organizados em frases pelo falante.

A proposta saussureana de que a língua é concebida como um objeto duplo que se complementa, apresenta duas faces, a social e a individual. Assim, esquematizou-se esse duplo da linguagem a partir da visão estruturalista. Veja:

Gráfico 2: Face Social

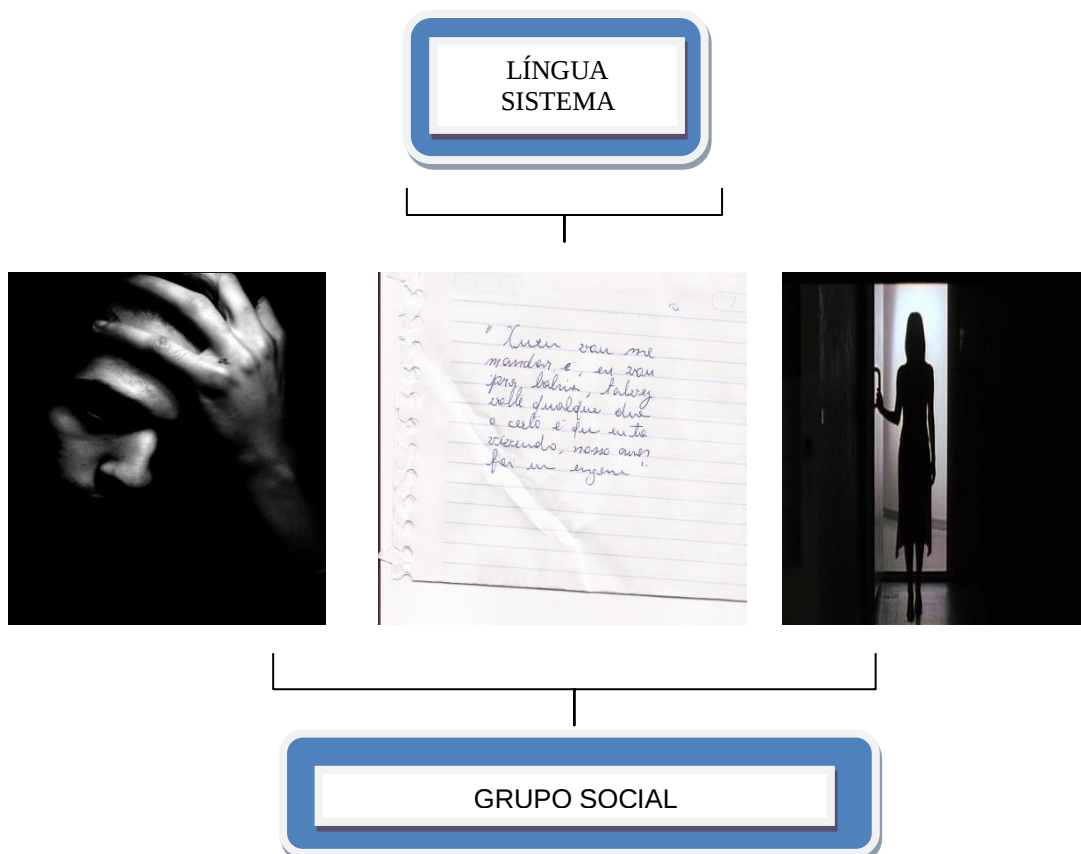


Fig. 1¹⁸

Apreende-se do gráfico 2 que a língua enquanto fator social implica que um determinado grupo social, no caso um casal de amantes já traz em seu acervo linguístico as regras gramaticais que possibilitam a construção comunicativa estabelecida entre os membros de uma comunidade.

No caso da figura 1, a comunidade compreende um casal que termina um relacionamento e que adquiriu, ao longo da vivência, um vocabulário peculiar para

¹⁸ Fig. 1 – A face social da linguagem com base na visão estruturalista. Figuras colhidas na internet pelo autor da tese no site www.google.com.br – O texto do bilhete faz parte da música *Bilhetinho azul*, de Cazuza e Frejat.

terminar um namoro, como podemos apreender do bilhete deixado pela mulher: “- *Chuchu, vou me mandar.*” e “- *Nosso amor foi um engano.*”. As expressões *mandar*, no sentido de ir embora, de terminar e *engano* são termos inerentes ao término de um namoro, tais expressões carregam a construção morfosintática independente de se saber ou não as regras. Porém, elas já estão estabelecidas pelo uso de um determinado grupo comunitário. Eis, então, o lado social da língua.

Gráfico 3: Face Individual

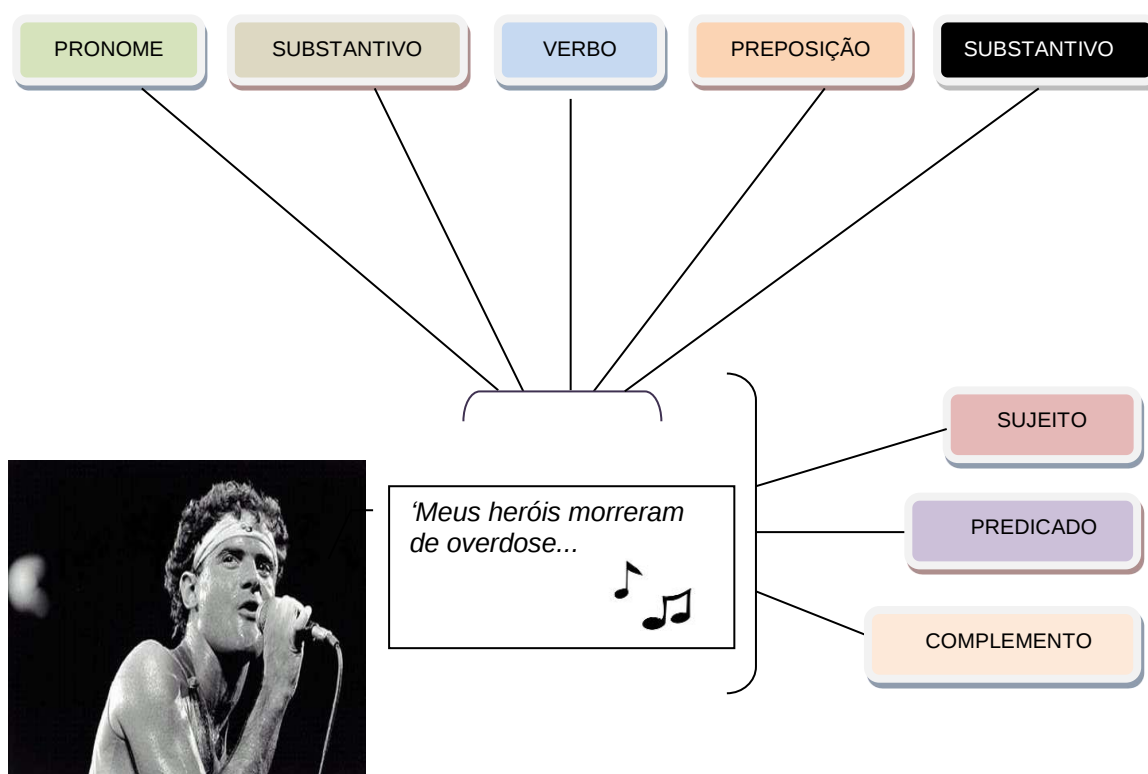


Fig. 2¹⁹

O gráfico 3 representa o uso individual do sistema, ou seja, a fala é atribuída a partir de um processo organizacional que a língua permite. Percebe-se, assim, um processo de combinação realizado pelo falante e o mecanismo psicofísico que a fala exige.

A imagem revela que o falante, representado pelo cantor Cazuza, faz uso do acervo linguístico a partir das unidades que compõem o sistema, como pronome (*Meus*); substantivo (*heróis*) verbo (*morreram*); preposição (*de*) e substantivo

¹⁹ Figura 2 - A face individual da linguagem com base na visão estruturalista. Imagem colhida na internet pelo autor da tese no site www.vivacazuza.org.br – O verso do exemplo é um recorte da música *Ideologia* de Cazuza e Frejat.

(*overdose*) e assim exterioriza a fala através de uma ação psicomotora. Depois esses elementos são organizados numa estrutura sintática de sujeito (*Meus heróis*) e predicado (*morreram de overdose*), que contêm um complemento (de overdose) e que se configuram no plano da língua, mas é da vontade do falante buscar os elementos necessários para construir sua comunicação.

É significativo, pois, o papel de Saussure para os estudos da linguagem pelo caráter científico a ela dado, o qual priorizou a língua e excluiu a fala, elidindo, dessa maneira, as relações entre língua e fala; língua e cultura; língua e distribuição geográfica; língua e literatura, conforme pontua Martelotta (2011). Interpreta-se, pois, que a historicidade que veicula todas essas relações não foi fundamentada, portanto, esse foi um dos pontos que direcionou os estudos de Bakhtin e do Círculo para o contexto extraverbal que ficou excluído e que é de fundamental importância para a construção dos sentidos.

O tópico seguinte versa sobre a palavra no seu momento enunciativo, o qual traz para o contexto da relação social a importância da interação verbal onde se fundamenta o diálogo.

2.2 A PALAVRA EM ENUNCIAÇÃO

A língua enquanto sistema de normas constitui, à consciência individual, o seu modo de existência a partir dos membros de uma comunidade linguística, o que representa que, na prática viva da língua, a consciência tem a ver com a linguagem enquanto conjunto dos contextos possíveis de uso que se funde na palavra como parte das mais diversas enunciações possíveis dos sujeitos. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997). Sendo assim, percebe-se que enunciação é um ato de fala do sujeito que resulta ou se realiza através da vida enquanto ações dialógicas dos interlocutores.

Ao se proferir palavras, manifesta-se sentimentos e sensações, como verdades e mentiras, atitudes e agruras, afirmações e negações, vontades, anseios, iras etc. porque todas as enunciações estão embebidas de um dado material ideológico que ultrapassa a definição dicionarizada.

As argumentações de Bakhtin e do Círculo enfatizam a ausência da atividade dialógica na concepção de língua formulada pelo Estruturalismo, pois a língua é mutável, se constrói nas enunciações e nos contextos nos quais estão inseridos os

sujeitos sociais, por isso eles tomam posições firmes nas considerações que essa corrente fez sobre a língua.

Ao tratar do subjetivismo idealista, Bakhtin/Volochinov (1997) argumenta que não considera a natureza social da enunciação e que a palavra é o ponto de interação entre os interlocutores, por isso o centro organizador de toda enunciação não é interior, mas o exterior e se situa no meio social que envolve o indivíduo.

Acrescenta ainda que toda enunciação humana, mesmo a mais primitiva, é organizada fora do indivíduo pelas condições externas do meio social. Mesmo que realizada de forma individual, a enunciação humana é sempre um ato social e produto da interação social, por isso ela será sempre produto dessa interação que envolve os interlocutores num dado momento discursivo. Destaca-se ainda:

Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997, p. 112).

Concebe-se, então, que a palavra circula entre os interlocutores variando de acordo com a escala hierárquica, diga-se, de um grupo social que abriga um determinado sujeito, o que quer dizer que a palavra procede de alguém e vai para Outro constituída de atmosferas que envolvem o discurso no momento da sua enunciação.

O olhar bakhtiniano nega também a concepção de língua do objetivismo abstrato que a coloca como centro organizador de todos os fatos da língua, porém os estudiosos da linguagem afirmam que a língua não pode ser afastada da história, questionando que:

O sistema linguístico, único e sincronicamente imutável, transforma-se, evolui no processo de evolução histórica de uma determinada comunidade linguística, posto que a identidade normativa do fonema, tal qual nós a estabelecemos, é diferente nas diferentes épocas de evolução de uma língua. Em poucas palavras, a língua tem sua história (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997, p. 79).

Nessa abordagem, vê-se que a palavra, numa dimensão de tempo, vai ganhando um novo sentido de acordo com a necessidade imediata do seu uso em razão de um contexto sociocultural. Por exemplo, nos versos

Mais uma dose?

É claro que eu to afim

A noite nunca tem fim

Baby, por que a gente é assim?

(Cazuza/Frejat/Ezequiel Neves)

A palavra *baby* é de origem estrangeira e significa bebê, porém, ao tornar-se uso na língua portuguesa, recebeu classificação de estrangeirismo quanto ao processo formativo das palavras. Então, se o estrangeirismo faz parte do sistema de normas que rege nossa língua, implica dizer que os falantes popularizam esse termo nas suas relações dialógicas ao longo do tempo.

No caso da letra da música, em razão do contexto, *baby* não remete à tradução de bebê, mas ao sentido de deboche ou de provocação ao apontar um novo plano linguístico quando mostra a quebra da síntese de gerações ao usá-la como gíria, comprovando que o sistema linguístico é invadido pela evolução histórica.

Constata-se que a essência da língua não está exatamente no sistema de normas que a compõe, mas nas relações que unem os sujeitos na vida, nas suas considerações de verdades ou mentiras, de concordância ou discordâncias, de sim e de não, o que aponta que o processo da interação verbal é a substância real da língua e sobre o qual discutir-se-á no tópico seguinte.

2.2.1 A interação verbal traz o diálogo

O estudo sobre a interação feita por Bakhtin/Volochinov parte de uma crítica sobre as duas orientações do pensamento filosófico linguístico apresentadas em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), principalmente sobre o estudo da expressão mostrado pelo subjetivismo individualista, visto que não existe atividade mental sem expressão semiótica.

É fato, pois, que o centro formador e organizador da língua está no exterior porque a expressão é que organiza a atividade mental, modelando-a e determinando sua orientação, segundo Bakhtin/Volochinov (1997). Sendo assim, o aspecto da expressão-enunciação será determinado pelas condições reais dessa enunciação, ou seja, a situação imediata em que é realizada, portanto, a enunciação é o produto da interação que envolve pelo menos dois indivíduos. Nesse sentido, verifica-se que:

a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica e isolada, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997, p. 123).

O diálogo é a forma que operacionaliza a interação, mas não o diálogo estrito e sim aquele que vai além do face a face, que traz as considerações já ditas, os pontos de vista, as emoções, as verdades, as mentiras, o concordar, o discordar etc. Tudo isso se dá pela enunciação que constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta, explica Bakhtin/ Volochinov (1997). Acrescenta-se, ainda, que um livro, um filme, uma música, uma fotografia etc. também são referências de enunciações por apontarem significados móveis para o seio de uma discussão ideológica.

A interação para Bakhtin e o Círculo é dialógica, pois se concretiza no diálogo que envolve mais de um sujeito social, mais de uma pergunta e mais de uma resposta, por isso ela é constitutiva do processo de construção de sentidos, os quais resultam de discursos entre sujeitos sociais devidamente marcados num contexto sócio histórico de onde se realizam as “respostas”, não a “resposta” direta a uma pergunta direta, mas “respostas” a enunciados/enunciações, sejam elas antes do discurso ou depois dele.

Com base nos vários estudos sobre as questões dialógicas de Bakhtin e o Círculo, Sobral (2009) destaca quatro níveis de interação para fundamentar seu conceito.

O primeiro corresponde ao nível do intercâmbio verbal, centrado no aqui e agora em face à presença dos sujeitos sociais. Isso confere o contato verbal, a proximidade de dois ou mais sujeitos sociais, é o aspecto físico da interação, ou seja, é o contato verbal propriamente dito, seja forma direta ou indireta entre sujeitos sociais, isso traz o ambiente físico e os meios materiais que a mediam.

O segundo nível aponta o contexto imediato do intercâmbio social, o qual aborda os lugares sociais que envolvem os sujeitos, seja numa relação um e Outro ou numa relação deles com a sociedade. O interessante desse nível de interação são os aspectos sociais e históricos que marcam os sujeitos que dialogam, é esse caráter que determina o contexto imediato por trazer a identidade do sujeito no processo discursivo, conforme Sobral (2009).

Já o contexto social mediato concentra-se no tipo de lugar onde ocorre a interação e nas exigências que esse lugar faz, num determinado momento, para os sujeitos envolvidos na interação. Implica dizer que este nível envolve o ambiente cultural específico e a situação particular dele, uma vez que a sociedade é formada por grupos sociais que incidem no nosso modo de ser.

Por fim, têm-se o nível do horizonte social e histórico que abrange a cultura em geral, as relações que se estabelecem entre elas a partir da história. São conceitos diferentes que se cruzam nas interações e produzem divergências dadas às épocas em que se encontram os sujeitos sociais nos discursos, tanto com relação às gerações, reprodutoras de culturas diferentes, como também entre membros de uma mesma família ou pessoas de uma mesma faixa etária.

Em sua conclusão sobre os níveis de interação, Sobral (2009) questiona que para Bakhtin e o Círculo a interação é condicionada pela situação pessoal, social e histórica que envolve os sujeitos sociais e acrescenta ainda que as condições institucionais e materiais também interferem na construção do sentido.

Os níveis de interação apreendidos dos estudos de Bakhtin e o Círculo configuram a relação dialógica que ocorre nas composições cazuzianas, nas quais encontra-se sujeitos sociais marcados e não marcados numa esfera social e inseridos num determinado contexto sócio-histórico a partir dos cruzamentos de vozes que as interações os envolvem.

Ou seja, Bakhtin aponta o enunciado como unidade real da comunicação discursiva que envolve sujeitos marcados social e historicamente que se constroem e/ou se constituem em eventos linguísticos através do diálogo, cuja fonte é a interação.

Vigora ainda que o mundo de um, em palavras, partilha com o mundo de palavras do Outro as complexas relações de reciprocidade nos mais variados campos sociais nos quais o homem está inserido.

Em razão dessa relação dialógica, retoma-se, então, o diálogo. Segundo Faraco (2009), é definido como forma composicional de narrativas escritas que dão representatividade às falas dos personagens ou então pela interação face a face que dá sequência a uma conversação.

Bakhtin/Volochinov (1997) admite os dois níveis, porém como enunciações que trazem todo um contexto avaliativo. Nesse sentido, o diálogo é um evento, é o documento sociológico que reflete um espaço onde se pode observar a dinâmica do

processo de interação de vozes sociais, como aponta Faraco (2009) e acrescenta que para os estudiosos da linguagem interessam as forças que atuam no plano das interações, desde um evento banal do cotidiano até obras mais elaboradas com um grande referencial ideológico.

Nessa perspectiva, o diálogo traz em seu conjunto um entrecruzamento de muitas verdades sociais que, segundo Faraco (2009), conduz a diferentes refrações sociais que se concretizam nos enunciados, o que demonstra que o diálogo é um espaço de vida. De fato, a vida se revela e se constrói nos instantes em que as enunciações são realizadas, quando os embates crescem e promovem reações responsivas-ativas dos sujeitos sociais que nelas se operam diante do que é dito. Para tanto, faz-se necessário que os sujeitos sociais inseridos nas interações ocupem um espaço social e histórico para que o processo ideológico se concretize nos enunciados.

Então interpreta-se que do diálogo é que emanam os sentidos dos signos ideológicos que só podem realizar-se pela enunciação que origina o tema. Assim, significação e tema são categorias necessárias para a compreensão do sentido enunciativo, por isso são desenvolvidas no subtópico seguinte.

2.2.2 Eis o tema, eis a significação

Já no início do capítulo 7 de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), Bakhtin/Volochinov coloca o estudo da significação como complexo por abordar a questão do sentido não pelo signo apenas, mas pelo signo ideológico tanto no domínio da língua quanto do discurso.

Bakhtin/Volochinov (1997) diz que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas da composição, como também pelos elementos extraverbaux que integram a situação de produção, por isso o tema é concreto tal qual o instante histórico ao qual pertence, daí ele ser único e irrepetível.

Compreende-se dessas atribuições que, numa perspectiva semântica, o tema é determinado tanto pelas formas linguísticas, como as palavras, por exemplo, quanto pelos elementos não verbais da enunciação inseridos num contexto extraverbal, do qual os interlocutores compartilham de um mesmo horizonte espacial, de uma determinada situação e de avaliações que refletem o real, ou seja, está na enunciação,

por isso é concreto, é o sentido real do que acontece no discurso naquele momento, portanto, o que está fora do contexto verbal interfere na construção do sentido.

A significação remete aos elementos linguísticos reiteráveis e idênticos cada vez que são repetidos e também pode ser analisada num conjunto de significações ligadas aos seus elementos, segundo Bakhtin/Volochinov (1997). O que quer dizer que ela é uma viabilidade significativa no interior do tema, cuja investigação dar-se de duas maneiras: através de uma condição de enunciação concreta ou como palavra dicionarizada.

Constata-se, portanto, que a significação está para aquilo que é denotativo, ou seja, é o potencial dos elementos linguísticos, é aquilo compreensível para o uso geral de todas as enunciações.

A enunciação “Que horas são?”, apresentada como exemplo por Bakhtin/Volochinov (1997), vem esclarecer o sentido dessas categorias. No âmbito da significação, ela é idêntica em todas as situações históricas em que for pronunciada; numa referência temática, adquire sentido diferente cada vez que for usada, pois depende da situação histórica concreta em que é pronunciada. Assim, o tema comporta um sistema de signos dinâmico e complexo que se adapta ao momento da enunciação; já a significação nada mais é do que um aparato técnico para a concretização do tema, esclarece Bakhtin/Volochinov (1997).

É salutar considerar que tema e significação não estão soltos, separados no discurso, ao contrário, eles se complementam na relação com o todo. É, pois, diante dessas considerações que não podemos deixar de trazer para o corpo tema/significação a apreciação social porque a evolução semântica na língua está ligada à evolução do horizonte apreciativo de um grupo social, segundo Bakhtin/Volochinov (1997) e esta evolução é determinada pela expansão da infraestrutura econômica, pois atinge o alvo da existência humana.

Em face dessas considerações, suas abordagens aportam nas canções cauzianas pela dimensão significativa que os elementos dão aos enunciados, como também pelo sentido temático apreendido do texto a partir da enunciação dos sujeitos sociais.

Postos esses estudos, resta adentrar no universo do sujeito, categoria temática que conduz todas as construções dialógicas que ocorrem nos discursos.

2.3 O SUJEITO NO PAÍS DO OUTRO

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochinov (1997) aponta que o sujeito se constitui socialmente pela linguagem, pelo processo de interação verbal na sua relação com o Outro, o que dá ao sujeito um papel ativo (e responsivo ativo) concebido pela linguagem a partir do diálogo, que mantém uma relação estável e instável do sujeito socialmente falando.

Ao considerar que o signo é ideológico, Bakhtin/Volochinov insere a noção de sujeito em seus estudos. O conceito que rege o pensamento bakhtiniano sobre sujeito advém do *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997) em razão da função ideológica da palavra enquanto signo que reflete e refrata a realidade dos sujeitos sociais, como também da *Estética da Criação Verbal* (1997) em favor do enunciado que é compreendido como elemento da comunicação em relação indissociável com a vida, na qual estão inseridos os sujeitos.

Ao se pensar no sujeito na teoria bakhtiniana, devemos considerar que ele é social porque se realiza através da interação com o Outro, o que traz a alteridade, ou seja, reflete e refrata o entrecruzamento de vozes e também quando utiliza o signo enquanto índice de valor que circula no seio da sociedade. Visto nesta perspectiva, o signo é vivo e móvel devido o papel fundamental do sujeito na relação dialógica, já que é ativo na sua interação e provoca uma atitude responsiva-ativa do Outro, por isso o sujeito é dialógico, se revela nas interações verbais.

Na relação que o sujeito constrói com o Outro, ele se revela na alteridade e se reconhece pelo olhar do Outro, elemento fundamental no processo dialógico. Assinala Bakhtin (1997) que o Eu é sujeito de qualquer atividade: visão, percepção e sentimento e procede de si mesmo a partir da sua vivência para o mundo e para o objeto do qual é agente. Desta forma, o ato do sujeito implica colocar-se no lugar do Outro na relação interpessoal e se descobrir enquanto sujeito ativo e ideológico. Para tanto, faz-se necessário tornar-se espelho, inferindo, assim, uma responsabilidade ativa.

Conceitua-se, nesse sentido, o sujeito em Bakhtin como um ser social que se constitui num conjunto de diferentes e variadas relações sociais. Primeiro a experiência verbal individual do homem evoluiu a partir do processo da interação contínua e permanente com os enunciados dos Outros e segundo que o seu objeto

não é original, ele já foi expresso em enunciados de Outros, é o lugar que marca um posicionamento sobre diferentes situações temáticas.

Interessa nessa abordagem questionar como o sujeito é construído pela alteridade, visto que o Outro me constitui como sujeito. Portanto, em razão da pesquisa concentrar-se nos temas da liberdade, do amor e da morte, descreve-se a alteridade através de duas vertentes: a política, que apontará para a democracia na década de 80 que se materializou como canção nas produções cazuzianas; e a cultura como forma de comportamento do homem em sociedade, seus hábitos e crenças, revelado nas canções de Cazuza como um dizer singular.

A primeira marca sua importância ao longo da história sobre os sistemas que regem um Estado, uma vez que é condensado o caráter ideológico “instituído” pelas instâncias de poder e como as lutas sociais respondem a essa imposição. Por essa vertente, centremo-nos no capitalismo enquanto sistema globalizante, o que originou a classe dominada, aquela que é “indiferente” aos olhos do sistema e que Ponzio (2008) chama de “extra comunitário”.

Entende-se por essa expressão o diferente, a falta de conhecimento, reserva, o turista que busca uma oportunidade, o negro que tenta inserir-se. Tais características resultam de um sistema político que criou a alteridade de classes; o capitalismo que cria monopólios, concentra rendas e aliena, criando o retrato do outro lado da sociedade.

De certa forma, esses procedimentos interferem e criam uma nova postura, um novo pensamento, uma reação à diferença e assim essa situação marca a presença do outro em função do olhar tanto do dominante quanto do dominado. Isso implica numa força dominante silenciosa e automática, como argumenta Ponzio (2008). São dois polos que convergem dentro de uma perspectiva da realidade e que divergem quanto ao contexto social.

Logo, a política é um fato que discerne sobre a vivência do homem em todas as esferas sociais e por ela é que a alteridade se revela a partir do olhar do Outro, seja o olhar do burguês, seja o olhar do trabalhador. O fato é que o sistema político que marca ideologicamente um povo diz, constantemente, sobre ele.

Assinala-se, além do mais, a alteridade à luz das Ciências Humanas quanto à abordagem cultural, daí requerer primeiro sobre a alteridade no contexto mitológico e depois nas categorias do cronotopo e da exotopia.

Para discorrer sobre essas abordagens, é fundamental refletir sobre as ideias de Amorim (2004) em face dos estudos desenvolvidos por ela sobre a figura mítica enquanto caracterizadora do Outro que se mostra nas relações dialógicas. O olhar da autora sobre a alteridade parte do olhar do conquistador das Américas, do escravo, do selvagem e do mito. Mas é este último que concentra interesse neste estudo em virtude da inteligibilidade dada ao acontecimento da alteridade a partir dos estudos sobre as figuras míticas desenvolvidos por Vernant²⁰.

Esse acontecimento de inteligibilidade mostra a alteridade a partir da figura mítica de Dionísio, pois representa aquilo que, no interior da própria vida, segundo Vernant (apud AMORIM, 2004), marca o disfarce, a embriaguez, a máscara, o jogo, o delírio enquanto vias de acesso ao estranhamento e complementa:

Dionísio é sempre o deus que chega; ele aparece, manifesta-se e vem se fazer reconhecer. Em sua aparição súbita e efêmera, ele organiza o espaço em função de sua circulação. Apresenta-se sempre sob a máscara do estrangeiro; ele é o Deus que vem de fora, que chega de um outro lugar e atravessa as cidades como hóspedes (AMORIM 2005, p.52).

Isso marca o duplo caráter desse Deus que é ao mesmo tempo Outro e familiar. Por isso mostra-se mascarado, pois é uma forma de se identificar, uma face oculta a ser descoberta pelo estrangeiro. Seu reconhecimento de potência divina é uma necessidade, daí a sua força, que é capaz de tornar o homem estrangeiro de si mesmo. E para isso entra abruptamente, de forma hostil e faz a cena onde será reconhecido.

Maffesoli (1985) personaliza Dionísio como princípio eternamente criativo, fazendo continuamente existir e sempre se alegrando na transformação das aparências, o que traduz a complexidade do homem na sua relação com o Outro levando em consideração o advento do poder, da cultura, da religiosidade e da eroticidade. Esse pluralismo é a chave da compreensão de toda organização social, uma vez que o mascaramento não apenas esconde verdades sociais, como afirma Bakhtin (2010), mas é a própria verdade, segundo o autor da tese.

Outra figura mítica de alteridade é Ártemis, deusa da integridade, da união com o estrangeiro. Ela não fica de fora, adentra nas relações, por isso, segundo Amorim (2005), todos aqueles que eram diferentes, opostos e mesmo inimigos, poderão ter

²⁰ Jean-Pierre Vernant foi um historiador e antropólogo francês, especialista na Grécia Antiga, particularmente na mitologia grega. Foi professor honorário do Collège de France.

uma vida comum no contexto de um grupo unido. Isto quer dizer que Ártemis demarca fronteiras, dá passagem para o Outro, promovendo transformações, mas respeitando os limites.

Por ser a deusa da caça, esta atividade requer disciplina porque é uma arte, as regras devem ser seguidas, caso contrário, o homem cai do outro lado do humano, se bestializa e o selvagem e o civilizado marcam fronteiras à beira da razão e da loucura.

Ela também é divindade da guerra e, em excessos de selvageria, sua ação fronteira se faz pertinente; aos agredidos, a lucidez para distinguir fronteiras; aos agressores, à desorientação quanto às fronteiras, é o escuro, é a confusão que se instaura no espírito.

Além disso, também cuida das crianças, dá toda a preparação para deixá-la no momento certo; é o ritual da passagem embrionária até a maturidade, são ritos de passagem que consagram esse momento; é o mágico. É protetora dos partos, já que o parto é o limite de integração da alteridade, segundo Amorim (2005). Desse fato, três abordagens são pertinentes:

O primeiro é o final de um tempo de maturação; o segundo é o bebê como estrangeiro, imune, ainda, a qualquer regra; por último o lado selvagem e animalesco da feminilidade em vista das dores provocadas pelo parto. Desse processo, a mulher se integra à cultura a partir do momento que dá um filho à cidade.

Tudo isso mostra que Ártemis encarna a figura do Outro no centro do dispositivo social, cujas diferenças se mostram e ele é revelado. Ela nos mostra alteridade que se elabora aos poucos, que se representa nas diversas situações e que se traduz a partir destas.

Górgona traz a máscara monstruosa da alteridade extrema, o que compreende o caos, ou seja, é o confronto com a morte diante dos olhos de Górgona, que congela, pedrifica e cega. É o que Amorim (2005) conceitua de Outro absoluto.

A máscara dessa deusa confunde todas as classificações: o masculino e o feminino; o jovem e o velho, o humano e o bestial, o dentro e o fora. Tudo se inverte num ritual grotesco. E acrescenta:

...o fascínio do seu olhar vazio nos precipita numa espécie de espelho onde nos tornamos nós mesmos imagem da morte. Opera-se um efeito de desdobramento porque, pelo jogo do fascínio, aquele que olha é despossuído do seu próprio olhar, investido e invadido pelo da figura que lhe está defronte (AMORIM 2005, p. 52).

Assim, nessa troca identificatória, revela-se no Outro uma alteridade radical que identifica e mostra o medo no homem; como também pode aparecer no silêncio que é quando ocorre o diferendo, o qual se assinala pela impossibilidade de provar, acontecendo, assim, em frases que estão em sofrimento por não acontecerem, esclarece Amorim (2005).

Nas letras das músicas de Cazuza o Outro aparece, se revela, se mostra pela embriaguez, pela caça e pelo caos, atitudes que marcam os sujeitos sociais na sua relação com o Outro a partir dos mitos de Dionísio, Ártemis e Górgona.

Na obra *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2010), a alteridade situa-se entre o mundo da vivência e o mundo das relações entre as identidades, pois, se de um lado paira a singularidade de cada um que se mostra nos afetos, nas relações de amor e amizade; do outro, se estabelece as relações de trocas entre indivíduos que representam identidades, ou seja, a identidade individual, segundo Bakhtin (2010), é inevitavelmente coletiva.

Julga-se, portanto, que o processo de alteridade se constrói e se revela a partir do processo dialógico que se estabelece entre os sujeitos sociais num determinado tempo e num determinado espaço, vivenciando uma determinada situação social.

Essas abordagens também serão aprofundadas nas leituras desta pesquisa. Porém, importa discorrer que essa situação implica naquilo que Bakhtin (1997) trabalhou à luz das Ciências Humanas que foi a exotopia e o cronotopo.

A exotopia marca o lugar exterior aos olhos de quem faz a leitura de um fato, referencia a estética a partir de dois olhares entre dois pontos de vistas: aquele que olha e aquele que é observado. Aquele que olha tenta captar o olhar do Outro, entender o que o Outro olha e como vê, depois retorna ao seu lugar que é totalmente exterior à vivência daquele que é observado, como observa Amorim (2004).

Percebe-se que ocorre ao mesmo tempo uma aproximação entre os sujeitos sociais e afastamento dos mesmos, dada a realidade que os cerca, pois ocorre nessa contemplação um ponto de vista que não os envolve, por isso o caráter subjetivo dessa categoria discursiva.

O segundo representa o observado, aquele que vive de forma inacabada os instantes que constroem a vida, tem sempre um olhar sem fim, voltado para um horizonte que não cabe nem nos seus olhos. Ele ocupa sempre um espaço que o delimita aos olhos de quem olha, pontua Amorim (1997), por isso está sempre

enquadrado pelo olhar do Outro. Esse estado de observação compreende uma contemplação, ou seja, o ato de refletir sobre o que se vê da cena que abriga o Outro; mais uma vez absorve-se o estado de subjetividade em favor da situação que os envolve.

O envolvimento aqui não determina que os pontos de vistas se fundem, mas que estão num processo dialógico de construção de sentidos, pois só pelo olhar do Outro é que posso adquirir acabamento, afirma Amorim (1997). Para esclarecer essa relação de olhares, mostra-se, como exemplo, um trecho da música *Um trem pras estrelas* que apresenta vários olhares: o do artista que apreende a luta do *povo* através da espera *nas filas de ponto de ônibus*, resultando em cansaço e destino, concebido pelo movimento que o verbo *ir* proporciona.

São sete horas da manhã

Vejo Cristo da janela

O sol já apagou sua luz

*E o **povo** lá embaixo espera*

Nas filas dos pontos de ônibus

Procurando aonde ir..”

(Cazuza/Gilberto Gil)

Dessa situação, o *povo* é visto de forma individualizada pelo artista, mas ganha generalizações ao olhar de outros que estão inseridos numa dada situação de vida, como o sujeito enunciador presente na letra e o olhar do ouvinte/leitor diante da música, por isso o caráter dialógico da exotopia. Outro valor de aspecto exotópico questionado por Bakhtin (1997), numa perspectiva estética sobre o corpo, é o tempo e o físico.

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na sua posição que ocupa, e que o situa fora de mim e a minha frente, não pode ver... (BAKHTIN, 1997, p. 43).

O que poderia, destarte, estar distante aos olhos de mim mesmo? O que compõe a sua face e o mundo que está às suas costas? Ao falar em mundo, Bakhtin (1997) expressa não só a questão do espaço, mas do tempo também. É um todo de

circunstâncias que o horizonte da vida possibilita ver. Ou seja, são marcas da exterioridade que precedem a própria consciência. É o acabamento que é dado ao Outro. Em outras palavras: a dimensão do ato estético.

Na abordagem do físico, Bakhtin (1997) trabalha com o corpo, metaforiza sua presença em frente ao espelho e diz que:

...permanecemos em nós mesmos e só vemos nosso reflexo [...], vemos o reflexo do nosso aspecto, mas não vemos a nós mesmos em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro [...]; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação [...], é a partir do outro que mais uma vez tentamos dar-nos vida e forma... (BAKHTIN, 1997, p. 52)

Essa expressão que foge do espelho compreende à nossa postura emocional, às nossas reais vontades; o julgamento do Outro sobre mim e a reação ao julgamento do Outro. Esse seria um espelho, com certeza, negado por Narciso, uma vez que podemos viver o amor do Outro, mas não podemos amar a nós mesmos enquanto Outro, afirma Bakhtin (1997); ou este espelho da canção *Down em mim*:

*Outra vez vou me esquecer
Pois nestas horas pega mal sofrer
Da privada eu vou dar com minha cara
De **panaca** pintada no **espelho**
E, me lembrar, sorrindo, que o **banheiro**
É a igreja de todos os bêbados*

(Cazuza)

Esse espelho é responsável pela reflexão que o sujeito social faz de si mesmo ao constatar que é um *panaca* diante de uma situação vivida na noite anterior devido a bebedeira e que só o *banheiro* é o templo capaz de livrá-lo do mal. Mas só o *espelho* formatado pelo olhar do Outro que julga é que faz o eu construir-se.

Infere-se, portanto, a noção de acabamento à recorrência do olhar do analista, ou até mesmo da personagem ou do autor-criador. Na canção, enquanto objeto, há um sujeito social que diz nos textos a partir do entrecruzamento de outras vozes.

Outro enfoque dado ao corpo físico é o sexual quando questiona o corpo interior com o corpo exterior, ou seja, as possibilidades de acabamento entre o meu corpo e o corpo do Outro.

O corpo exterior do outro se desagrega para ser apenas uma modalidade do meu corpo interior só tendo valor em função das possibilidades corporais internas que ele faz reluzir a minha frente [...], das possibilidades internas que diluem a resistência do seu acabamento externo (BAKHTIN, 1997, p. 69).

Nessa abordagem bakhtiniana, há a fusão de uma só carne, porém é salutar trazer desse corpo exterior o acabamento, ou seja, o corpo exterior se unifica e adquire formas a partir de categorias cognitivas éticas e estéticas.

O cronotopo oferta um equilíbrio entre espaço e tempo, são indissolúveis, à medida que um fato ocorre, este acontece num determinado tempo e espaço, pois os sujeitos sociais estão inseridos num determinado lugar onde desenvolvem suas ações num determinado tempo.

É o instante, o agora que revela a entrega dos sujeitos sociais e as mudanças dos mesmos, por isso, a concepção de tempo, segundo Amorim (1997) traz um novo homem.

Como exemplo, a autora baseia-se no filme *Diários de motocicleta*, do diretor *Walter Salles*, lançado em 2004, que traduz a biografia de *Che Guevara*, no qual o personagem principal revela-se na vivência da estrada, o espaço; e se mostra no percurso da viagem, o tempo.

É desse jogo de olhares que se buscará, nas composições de Cazuza, abstrair do olhar singular do sujeito social a compreensão de um todo a partir do momento da observação que se faz do Outro.

2.3.1 Eu vi a cara da morte e ela estava viva... no Outro

Nos estudos bakhtinianos não se encontra uma abordagem direta sobre a morte enquanto voz discursiva, porém, dentro de uma proposta de leitura ofertada neste trabalho sobre a temática da morte que permeia os enunciados das composições cazuzianas, escolheu-se abordar esse tema através de três considerações:

- 1) A presença da morte nas concepções das manifestações populares questionadas por Bakhtin na análise do “grotesco” na obra de Rabelais.
- 2) As concepções filosóficas sobre a morte, principalmente no que tange às abordagens míticas.
- 3) A teoria das cores azul e amarelo numa perspectiva de morte.

Na primeira consideração, infere-se os estudos a partir do livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin (2008), o qual mergulha na cultura cômica popular para discernir sobre o riso que é revelado nas festas populares em oposição à cultura oficial, diga-se o caráter religioso e feudal da época, pontua Bakhtin (2008). Identifica-se dessas manifestações populares a funcionalidade da morte enquanto recorrência das múltiplas demonstrações da cultura cômica popular a partir de três situações, assim delimitadas por Bakhtin (2008):

- A forma dos ritos e espetáculos;
- As obras cômicas verbais;
- As diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

Apenas a primeira e a terceira nortearão os propósitos deste enfoque em razão das considerações sobre as festas populares que promoviam uma visão de mundo não-oficial e, logo, uma segunda vida; a terceira pela abordagem vocabular nos níveis da obscenidade, das grosserias e das blasfêmias. Essas referências soam nas letras das músicas de Cazuza em favor da realidade discursiva que envolve os sujeitos. A segunda categoria concentra-se mais numa abordagem cômico-religiosa, a partir de paródias sobre a “igreja”. Embora tenha seu valor dialógico, não se realiza nas letras de Cazuza.

Dos ritos e espetáculos que compreendem à primeira categoria, realça-se os festejos populares, nos quais o povo vivenciava o seu momento de liberdade, de nascimento, uma vez que a igreja e os senhores feudais pregavam a cultura séria como oficial, mas que permitiram que o povo realizasse suas festas, nas quais o advento do riso promulgava a morte do mundo antigo e o nascimento de um mundo novo, de uma vida nova.

Essa transposição ocorre através do riso, que é libertário, inverso e ideológico. Rir apaga a condição subalterna em que a vida coloca o homem, seja através do Outro, que é o poder, ou dos Outros. Por esse viés ocorre a morte como fonte de renovação. E pontua Bakhtin:

Uma qualidade do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma

das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna (BAKHTIN, 2008, p. 10 e 11).

Todas essas características da cultura popular da Idade Média e o Renascimento, que vão convergir com a mediação de François Rabelais, estão permeadas pelo princípio da vida material e corporal, ou seja, ocorre um rebaixamento para o plano material e corporal de todas as coisas; esse fenômeno estético Bakhtin denomina de realismo grotesco.

Assim, com o rompimento das regras e tabus da vida cotidiana, nova forma de comunicação passou a vigorar entre as pessoas, o que corresponde à terceira categoria apresentada por Bakhtin, o contato familiar e sem restrições que as pessoas vivenciavam nas festas populares originou um advento linguístico centrado nas palavras grosseiras, obscenas, inconvenientes etc. impregnadas pela visão carnavalesca do mundo, dirigidas não somente uns aos Outros, mas também às divindades e transcendiam o caráter puramente degradativo e adquiriam sentido regenerador e renovador da vida, argumenta Bakhtin (2008).

As várias festas que aconteciam de caráter religioso ganhavam degradações grotescas, imagens grotescas pelo povo e alcançavam o plano material e corporal. A fantasia, a glotoneria, a embriaguez, os excrementos eram instrumentos de morte e renovação.

Dessas imagens grotescas destaca-se o rebaixamento topográfico literal no homem: uma aproximação do baixo-corporal, da zona dos órgãos genitais. É o baixo que fecunda e dá luz, o que quer dizer que tanto a urina quanto os excrementos metaforizam o nascimento, a fecundidade, a renovação e o bem-estar, afirma Bakhtin (2008) e acrescenta:

...é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo (BAKHTIN, 2008, p. 128).

A segunda abordagem compreende a concepção de morte pelo fio da filosofia numa tomada do mito, visto que, segundo Cassirer (2003), o mito é a sombra obscura que a linguagem projeta sobre o pensamento.

A filosofia projeta a morte no ato de pensar, o que dá representatividade constante e é vivenciada por todos os seres, segundo Alexandria (2002). Na vertente dessa assertiva constata-se que essa prática do pensar é ocasionada pelo medo quanto à forma e pela indefinição do pós-morte.

Na sociedade de massa, como bem observa Alexandria (2002), que anula a singularidade do indivíduo, o pensamento da morte é um instrumento que o faz acreditar que é único. Afinal, o tempo passa, corre, transpassa e o homem está sempre no meio. Acrescenta-se, porém, que esse meio é o elo entre o nascer e o morrer.

Não se quer aqui discorrer sobre as concepções de morte para várias doutrinas, mas apenas colocá-la como fato único e inadiável para o homem, despertando nele questionamentos sobre o seu viver a partir da sua relação com o Outro, palavras do autor.

Nos preceitos mitológicos, a salvação perpassa pelo sacrifício constante e a morte encerra uma atitude de salvação coletiva. É interessante pensar na morte de Cristo. Ele representa o herói singular da humanidade por dar a sua vida em favor da salvação do coletivo, porém firmou o nosso destino irreparável através da dor.

Neste contexto, Bakhtin (1997), em *Estética da Criação Verbal* (1997), trata Cristo numa dimensão de dois princípios de valores: a relação consigo mesmo e a relação com o Outro. Ora, para Cristo todos os homens se dividem entre ele mesmo, o que perdoa; e os Outros, os perdoados. Assim, a relação do Outro com Cristo se efetiva pelo arrependimento que traz a redenção, segundo Bakhtin (1997). Diz-se, então, que a morte do Outro se dá pela negação de tudo quanto é você para poder morrer e renascer pela absolvição de Cristo.

Das concepções teóricas sobre as cores, far-se-á uma breve consideração focalizando as cores primárias azuis e amarelas com as neutras pretas e brancas.

Essas escolhas sintetizam o caráter peculiar da vida e da morte. Afinal, vive-se numa sociedade onde as cores correspondem ao Outro e, portanto, adquirem voz e dizem para os nossos olhos numa dimensão de paz e medo. Segundo Moreno (2008), as cores fazem parte do nosso dia a dia e são impregnadas de simbologia e significados. Essas características refletem diretamente nas nossas vidas, tanto no contexto social quanto individual.

A cor azul é o símbolo da profundidade, do infinito, por isso associa-se ao mar ou ao céu. Tendo essa referência de dimensão, acaba por expressar harmonia,

amizade, serenidade, sossego, verdade, dignidade, confiança, masculinidade e sensualidade, segundo Moreno (2008) e também a espiritualidade. Características essas que exigem intensidade dos indivíduos nas suas relações com o Outro e consigo mesmo.

O azul traz a concepção da liberdade ao ser apreciada num céu sem nuvens, limpo, grandioso, sem ameaças, onde voam as aves na singularidade da liberdade. Transmite também um referencial de transparência, de verdade, ao ser percebida numa água cristalina, que é fonte de vida para todos.

Moreno (2008) aponta a cor amarela como símbolo da deidade em muitas culturas, por isso transmite fé, crença, mas ao mesmo tempo representa o ardente, o fogo. Essa relação demonstra os dois polos que interligam a vida do homem; um referencial divino e uma realização do prazer.

Traz na sua singularidade otimismo, alegria, entusiasmo e força e na sua pluralidade inocência, infância, juventude, paixão e sexo. Mesmo diante desses bons preceitos, Moreno (2008) também aponta perigo e precaução, já que a origem do seu nome procede do latim "amàrus" que significa amargo. É a cor do sol, da luz e do ouro, elementos que são fortes, portanto, é violento, intenso e agudo.

O branco é uma cor neutra, mas facilmente adaptável a outras cores, o que transmite uma ideia de pluralidade. Ademais, representa a pureza, a inocência, a limpeza, a leveza, a suavidade, a paz, a felicidade, o triunfo, a glória e a imortalidade, características necessárias a todo indivíduo, como aponta Moreno (2008).

Essa cor também tem uma relação estreita com a espiritualidade, com a paz humanitária e a paz consigo mesmo, é o que motiva o aspecto da transcendência, aquilo que está fora do alcance, de uma ação ou até de do pensamento do homem, mas mesmo assim se direciona a ele.

Todas as cores acima entram em oposição com a cor preta, o que seria o outro do lado de lá, a alteridade que se constrói aos olhos de quem vê, pois sua dimensão simbólica é forte e tenaz. Essa cor confere elegância, provoca sedução, transmite mistério. Da noite provoca o silêncio e o medo; do corvo, o mal, o ilegal. Representa para a sociedade a força da polícia e a morte no luto. Essas características despertam a vaidade e o temor.

Assim, essa aquarela teórica dita uma linguagem cromática na sociedade, despertando no indivíduo uma leitura com os olhos que refletem na sua postura e na sua relação com o Outro.

Nesta abordagem do sujeito no país do Outro, considera-se que o sujeito em Bakhtin resulta desse processo, é a ação exercida ou desenvolvida pelos interlocutores dentro de um campo social que gera vozes que revelam a alteridade a partir da relação “eu-outro” e “outro-eu”, quer pelo discurso, quer pelo corpo.

O sujeito a ser trabalhado nas canções não é empírico, é o social, inserido em uma determinada esfera da atividade humana, em uma determinada situação de produção. Ele se constitui à medida que interage com o outro, por isso o que pensa ou o que sabe sobre o mundo é sempre inacabado, uma vez que o conhecimento é constante, por isso o sujeito está sempre se construindo e se completando nas suas falas e nas falas dos Outros, afirma Geraldi (2005).

Construída a paisagem enunciativa, no próximo capítulo abordar-se-á sobre dialogismo que, na própria concepção, se faz presente em todos os conceitos da teoria enunciativa, porém focalizados numa perspectiva de vozes marcadas e não marcadas no discurso.

03 DO PROCESSO POLIFÔNICO ÀS RELAÇÕES DIALÓGICAS: O CONCEITO REVELADO

Para se falar de polifonia, é importante apresentar como fonte principal o estudo sobre a análise da prosa romanesca feita por Bakhtin (1997) sobre Dostoiévski no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, também acrescido da leitura de *Questões de Literatura e Estética* (2010) e das contribuições de outros estudiosos da questão dialógica em Bakhtin e o Círculo que será nomeado ao longo do texto.

Partindo do título, é interessante pensar no termo *Poética* que, de imediato, não se refere às categorias que permeiam a produção lírica, mas a poética no sentido de estilo próprio do autor, de suas marcas inseridas no texto, de seu processo de criação.

Depois o termo *Problema* consiste no que foi dito até hoje sobre as particularidades do autor em seus romances e, por fim, Dostoiévski, que traz em seus personagens os sujeitos dotados de consciências diversas, de onde se podem abstrair características ideológicas como vilania, religiosidade, taras, fraquezas etc.

Tudo é resultado da interação autor-personagem, por isso em seus textos há uma interação de consciências. É a alma humana que se mostra através dos discursos entre os interlocutores e entre textos, portanto, o romance polifônico de Dostoiévski é dialógico.

Este trabalho não trata do romance, mas o estudo introdutório sobre a polifonia se faz pertinente porque foi dele que Bakhtin desenvolveu a proposta dialógica do discurso, por isso o romance foi o início das considerações sobre o dialogismo.

3.1 NO ROMANCE, O ACHADO DIALÓGICO

O romance traz na sua estrutura os elementos narrativos do enredo, do tempo, do espaço, dos personagens, do narrador e dos discursos. É um conjunto que diz a partir de um espaço histórico-social-temporal sobre uma dada situação apresentada ou construída através dos personagens e/ou narrador pelo discurso direto, indireto ou indireto-livre. Desse processo emerge a polifonia que marca os estudos do filósofo russo acerca dos discursos.

Dostoiévski destaca-se no cenário literário porque suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum, segundo Bakhtin (2008). Isso mostra que a

voz do herói sobre si e sobre o mundo é plena, possui independência excepcional na obra.

Da sua prosa romanesca, Dostoiévski é o anfitrião que se entende com os mais diferentes hóspedes, visto aqui como o estrangeiro, e é capaz de contrapor sentimento e ações da vida como otimismo e pessimismo, violência e bondade, orgulho e humildade e prender a atenção da sociedade, pois cada personagem interpreta, a seu modo, a palavra última do autor. Por isso um Dostoiévski multifacetado. Por isso o circular de elocuções e discursos.

Essas considerações implicam em abertura para com o Outro, vê-lo, senti-lo, compreendê-lo, refutá-lo. Afinal, o contexto social exige essa ação do homem. A política é exemplo, o capitalismo desbloqueou os mundos e os planos – social, cultural e ideológico - antes fechados, consolidados e interiormente conscientizados no seu isolamento e os levou à colisão e os entrelaçou em uma unidade contraditória em formação, esclarece Bakhtin (2008). Portanto, não criou escravos mudos, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com o seu criador, discordar e até rebelar-se contra. E afirma:

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo uno, à luz da consciência do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 2008, p. 4-5).

É desse modo que a palavra no romance nasce, cresce, se transforma e se reflete através de grupos sociais diferenciados que se confrontam numa interação tensa. Por isso, o que caracteriza o romance para Bakhtin (2008) é o duelo de vozes que manifestam diferentes pontos de vistas sociais sobre um dado objeto. O que se mostra nesse parecer do filósofo da linguagem é o espaço discursivo, lugar onde os discursos se confrontam, onde as vozes se cruzam e povoam a linguagem. É a arena de luta de discursos sociais.

Então, trazer a polifonia à análise é inferir a realidade em formação constante, a inconclusibilidade, o não acabamento, pois o personagem está sujeito a mudanças constantes. Portanto, a polifonia e o dialogismo formam um elo na natureza multifacetada do romance, pois o romancista constrói a riqueza dos seres através das vozes da vida social, cultural e ideológica, declara Bezerra (1997). Por essa visão, é

que Bakhtin destaca a originalidade de Dostoiévski no processo artístico das personagens e diz:

Dostoiévski não trabalha com imagens objetivas de pessoas, não procura discursos objetivos para as personagens (características e típicas), não procura palavras expressivas, diretas e conclusivas do autor, procura, acima de tudo, palavras para o herói muito ricas de significados e como que independentes do autor, que não expressem o caráter (ou tipicidade) nem sua posição em dadas circunstâncias vitais, mas a sua posição ideativa (ideológica) definitiva no mundo, a cosmovisão, procurando para o autor e enquanto autor, palavras e situações temáticas provocantes, excitantes, interrogativas e veiculadoras do diálogo (BAKHTIN, 2008, p. 45-46,).

Verifica-se, dessa forma, que não há uma consciência interna individual plena, mas uma consciência, diga-se, dialógica, uma vez que envolve, não só os personagens, mas a relação deles com o coletivo, de onde gera o aporte ideológico sobre o mundo, as pessoas e as coisas. A dualidade que se revela no romance aos olhos de Bakhtin é polifônica.

No monológico, o autor é o centro irradiador da consciência, das vozes imagens e pontos de vistas do romance, ou seja, as personagens não têm nada a dizer, segundo Bakhtin, como aponta Bezerra (1997). Pelo monologismo, as consciências não têm isonomia, o modo abstrato é algo acabado, surdo à resposta do Outro.

O polifônico pontua o autor como grande regente de vozes que participam do processo dialógico, visto que rege elocuições que cria ou recria, mas deixa que elas se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro eu para si, esclarece Bezerra (1997).

O romance com muitas vozes traz a liberdade do indivíduo que, de escravo mudo do autor, torna-se sujeito de sua própria consciência. E esse processo dá-se pela voz, pelas relações dialógicas geradas nos diálogos a partir da palavra.

Segundo Tezza (1997), a natureza da linguagem literária é fruto de uma relação viva entre uma consciência e outra, ou seja, as consciências do autor e personagem não coincidem e elas não são fixas nem estáveis e acrescenta:

...da gradação sutil, da aproximação ou afastamento que ocorre entre autor-criador e seu herói, da relação viva e em grande parte irregular entre uma consciência e outra é que vão se criar os tipos de personagens e os mesmos estilos da linguagem. (TEZZA, 1997, p. 222).

É desse processo que emerge o universo de vozes das narrativas romanescas, vozes inacabadas que se completam ou concordam ou acrescentam na relação com a voz do Outro. Das consciências individuais às consciências coletivas, da singularidade da voz da pessoa social às pluralidades das vozes que emergem dos discursos, há sempre um tempo e um espaço demarcados. Eis o princípio da exotopia e do cronotopo.

Temos nessas duas referências um aspecto bastante subjetivo, pois envolve o olhar que um determinado ser social tem ou faz do Outro, fato que requer sensibilidade para apreender como o tempo comporta o espaço onde se realiza determinado fato que envolve os sujeitos. O olhar implica as construções sociais, em sentidos que se efetivam pelos discursos que se cruzam. É o “jogo de olhares”, do olhar singular do sujeito social à compreensão de um todo a partir do momento da observação que se faz do Outro para assim compreender/questionar a si e ao mundo.

Inseridos nas concepções que determinam o dialogismo enquanto categoria enunciativa que traz as vozes para os discursos para construir os sentidos que nele se efetivam, buscar-se-á no tópico seguinte discorrer as diferentes situações textuais em que o dialogismo é realizado.

3.2 DO CRUZAMENTO DE VOZES, O CONCEITO DE DIALOGISMO

Bakhtin traz em seu estudo *Questões de Literatura e de Estética* (2010) uma abordagem sobre as vozes sociais apresentando-as como complexos semiótico-ideológicos em que um determinado grupo humano diz o mundo. O que quer dizer que Bakhtin olha a linguagem como um fenômeno sempre estratificado, como pontua Faraco (2009) com índices sociais de valor provenientes da experiência sócio-histórica dos grupos sociais.

Importa para Bakhtin (1997) o encontro sociocultural das vozes e a dinâmica estabelecida, ou seja, elas se cruzam e vão formando novos falares sociais, já que se entrecruzam continuamente de maneira multiforme. Por isso o diálogo se faz importante, não propriamente o face a face, mas com o que ocorre nele, as forças, como foi questionado no capítulo anterior, que atuam e condicionam às significações do que é dito. E quando se questiona forças, tal assertiva deixa claro que o dialogismo é fonte das relações de sentido que se estabelecem entre enunciados.

Isso implica no todo da interação verbal e não somente no fato de dois indivíduos realizarem um diálogo face a face, existe uma atmosfera a mais que os envolve, afirma Faraco (2009) e diz ainda:

Quaisquer enunciados, se postos lado a lado no plano do sentido, acabam por estabelecer uma relação dialógica. Mesmo enunciados separados um do outro no tempo e no espaço, se confrontados no plano do sentido, revelarão relações dialógicas (FARACO, 2009, p.65,).

Por essa razão Bakhtin (1997) propõe o termo translinguística ou metalinguística que tem no enunciado o seu objeto de estudo, pois é dele que emanam as relações dialógicas porque é um movimento que vai além da linguística do sistema, ou seja, aquela vertente preocupa-se com a vida da linguagem, vida na qual se esmeram nos discursos das canções a partir da voz de um sujeito marcado, histórico e socialmente, que exige uma posição avaliativa.

Bakhtin (1997) valida como objeto da translinguística os aspectos e as formas das relações dialógicas entre enunciados. É, pois, claro que, não é a dimensão o elemento diferenciável entre unidade da língua e o enunciado, mas a réplica de um diálogo, ou seja, um diálogo com outros discursos, exatamente o que vai se buscar nas canções, esse confronto de vozes que dialogam na construção de um sentido.

Quanto ao dialogismo da linguagem, Bakhtin (1997) questiona que não se pode pensar no homem fora das relações que o ligam ao Outro e esse elo se dá através do dialogismo. Portanto, essa categoria aponta as marcas dialógicas que cortam o discurso nas letras cauzianas construindo o sentido. Compreendemos esse movimento de vozes como fluxo dialógico, o qual analisamos no tópico seguinte.

3.2.1 No fluxo dialógico, a presença do enunciado

Ao se pensar no fluxo como movimento das vozes, dos enunciados, compreende-se que o dialogismo se dá sempre entre discursos, haja vista que o interlocutor só acontece enquanto discursos.

Para Bakhtin (1997), a manifestação da linguagem ocorre nos enunciados, já que um determinado falar é atravessado pelo falar alheio, o que quer dizer que qualquer palavra dita já fora dita por outrem, por isso esse fluxo dialógico. Assim, pensar no dialogismo como relações de sentido entre dois ou mais enunciados, é

reconhecer que ele se constrói na linguagem, uma vez que é ela que dá acesso à realidade, visto que são os sujeitos sociais que refletem e refratam as situações da vida.

Fiorin (2006) diz que um determinado objeto do mundo interior ou exterior é sempre perpassado por ideias gerais através de enunciados, entenda-se: ponto de vista, conselhos e apreciações.

Portanto, a linguagem é um espaço em que se unem o individual e o social, o que demonstra que toda enunciação abrange um tom avaliativo posto pelos sujeitos sociais diante da sua atuação verbal e de uma dada situação social, conforme Sobral (2009), e que todo ato traz um tom avaliativo pelo qual o indivíduo é responsável, pois envolve conteúdo e processo que adquirem sentido ao serem unidos pela entoação avaliativa a partir da relação dialógica com o Outro. Veja:

Figura 1: Cazuza no show Ideologia em 1989



Brasil,
Mostra tua cara...



Fig. 1²¹

Figura 2: Simone no show Brasil – o show.



Brasil
Mostra tua cara...



²¹ Fig. 1 – Cazuza no show *Ideologia* em 1989. Representação do tom avaliativo. Imagem colhida na internet pelo autor da tese no site www.cazuza.com.br. A indicação da música *Brasil* para a imagem é uma suposição.

Fig. 2²²

As duas situações abordadas nas figuras acima trazem o mesmo enunciado: “*Brasil, mostra tua cara*” que, fora de uma situação real, não passa de uma estrutura frasal construída a partir do acervo linguístico de um determinado falante para ser usado quando precisar. Mas, dada a situação de uso, ganha sentidos diferentes nas enunciações.

Na figura 3 temos a imagem do cantor Cazuza no show *O tempo não para* de 1989 interpretando a música *Brasil*, cuja interpretação, registrada nesse disco, ganha um tom apreciativo gritante. É salutar dizer que, dada a situação política que vigorava na época, o enunciado “*Brasil, mostra tua cara*” revela um discurso contestador do cantor, evidenciando raiva e decepção com o país. Sendo assim, o enunciado não é apenas uma estrutura frasal, mas um dizer que traz sentidos a partir da atmosfera que envolve o sujeito enunciador num dado momento comunicacional.

Na figura 4 temos a imagem da cantora Simone no show *Brasil – o show*, de 1997, interpretando a música *Brasil*, cuja interpretação ganha um tom apreciativo mais cauteloso, baixo, quase silencioso (como está registrado nesse disco) para inferir a ideia de cochicho, no sentido de que o *Brasil* pode mostrar a “*cara*”.

O que se pode avaliar com isso são as possibilidades de sentidos em um enunciado a partir de um tom avaliativo dado pelos cantantes. Portanto, isso quer dizer que é o fluxo de sentidos que move os dizeres nele contidos.

Em vários estudos que permeiam a obra de Bakhtin e o Círculo sobre o dialogismo, o diálogo é posto como resultado de uma interação verbal que envolve os sujeitos sociais, como vimos no capítulo anterior, mostrando que estes assumem posições ativas-responsivas-ativas.

Nesse sentido, o enunciado implica uma breve réplica, como também um romance, como alega Bakhtin/Volochinov (1997), porém é salutar explicar que o mesmo está embebido de enunciados de Outros, como também de enunciados-respostas de Outros, dando ao exposto o seu caráter ativo-responsivo.

Bakhtin/Volochinov (1976) define a noção de enunciado/enunciação como elemento essencial do processo da linguagem por esta ser concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social, e por isso destaca dois elementos fundamentais neste

²² Fig. 2 – Simone no show *Brasil – o show*. Representação do tom avaliativo. Imagem do encarte do CD *Brasil, o show*, de 1997, scaneada pelo autor da tese. A indicação da música *Brasil* para a imagem é uma suposição.

processo: a comunicação efetiva, os sujeitos e discursos que nela se envolvem, como afirma Brait (2005).

Para Bakhtin e o Círculo, as concepções de enunciado/enunciação estão extremamente ligadas a outros termos como palavra, signo ideológico, interação etc., que refletem o discurso verbal na vida, o qual é claramente não autossuficiente, visto que nasce de uma situação pragmática extra verbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal falar é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação, esclarece Voloshinov/Bakhtin (1976).

Isso mostra que a linguagem verbal envolve diretamente um evento formando uma unidade indissolúvel, já que o evento inclui os atos da atividade do homem no diálogo constante com a vida, argumenta Sobral (2005). Insere-se também o fator da entoação dada ao discurso que reflete um sentido na maneira do dizer e o contexto extra verbal que revelam o significado como um todo.

A situação extra verbal compreende três situações distintas e ao mesmo tempo unificadas: o horizonte espacial; o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores e a avaliação que se tira dessa situação. Em outras palavras, tem-se a configuração do processo interativo que cinge o enunciado e as particularidades da enunciação.

O horizonte espacial comum dos sujeitos sociais remete ao lugar que circunda o discurso, pode ser uma sala, um carro, a rua, etc. que revelam o presumido da situação que os envolve, os quais têm uma compreensão da situação e fazem uma avaliação do momento que partilham.

Os fatores questionados mostram que é de um contexto extra verbal que depende o enunciado, tudo é captado na sua real e viva implicação e é isto que lhe dá sustentação, como afirma Voloshinov/Bakhtin (1926), acrescentando que o expresso depende de seu complemento real, material, para um e o mesmo segmento da existência e dar a este material expressão ideológica e posterior desenvolvimento ideológico comuns.

Sendo o enunciado um fenômeno fundamentalmente social que marca um dizer ideológico, dois pontos são fundamentais para a compreensão da sua significação: o juízo de valor e a entoação.

Para entender julgamento de valor, é necessário compreender grupos sociais, seja família, profissão, classes etc., pois neles são construídas concepções de valores

acerca da vida e que se perpetuam pelo tempo dentro de um determinado espaço social, criando, dessa maneira, conceitos que vêm, dentro de uma situação ideológica, criar pré-conceitos. Portanto, em julgamentos de valor presumidos não cabem emoções individuais, mas atos sociais regulares e essenciais.

O declarado, portanto, pode sustentar-se em fatores constantes e estáveis da vida, como também em avaliações sociais, ou seja, elas organizam os comportamentos e ações e se fundem com objetos e fenômenos gerando um julgamento de valor. Todo fenômeno gera um valor a ser julgado por uma comunidade social.

Um julgamento de valor social que tenha força pertence a própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação; mas de modo algum tem necessidade de encontrar uma expressão apropriada no conteúdo do discurso (BAKHTIN/ VOLOCHÍNOV, 1976, p. 6-7).

Sendo o conteúdo, forma e material os elementos que compõem o enunciado concreto, este dar-se nas canções, em cuja linguagem ocorre o diálogo com outras linguagens de outros textos. Isso porque o material é a palavra em determinado momento composicional que constrói sentidos ao conteúdo e exige um valor apreciativo pelos sujeitos. Então, essa arquitetônica estrutura os discursos que são relativamente estáveis, o que quer dizer que o julgamento de valor seleciona o material verbal e a forma do todo verbal, pois este não se incorpora ao conteúdo do proferido.

Em face das considerações de Voloshinov/Bakhtin (1976) ditas acima, constata-se que a entoação é o elo entre o dito verbal e o contexto extra verbal, pois ela transforma e transporta para além da significação imediata que a palavra aparenta, para isso faz-se necessário o contexto da vida na qual ela é utilizada.

A entoação só é compreendida quando em contato com os julgamentos de valor presumidos por um determinado grupo social, o que indica dizer que há vida no discurso construído, na relação que envolve a entoação na fronteira do dito com o não-dito.

Notadamente, a entoação é sensível às vibrações da atmosfera social que envolve os falantes, o que implica falar que, sobre uma determinada situação que envolve os falantes, está o emocional que determina a maneira de falar dos **sujeitos sociais**, seja um momento de alegria, de raiva, de descontração, de tristeza etc. Observe:

Figura 3: Movimento social²³



*“Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro...”*



Figura 4: Casal de idosos passeando²⁴



*“Eu preciso dizer que te amo
Te ganhar e perder sem engano
Eu preciso dizer que te amo
Tanto...”*



Tem-se representado, na figura 5, um movimento social que reivindica a legalização da maconha, tal movimento remete a um contexto socioideológico que provoca divergências, ocasionando, na fala dos integrantes do movimento, uma entoação rígida, feroz, visto o teor que uma proposta como essa provoca em várias esferas sociais, o que faz gerar um juízo de valor sobre o objeto avaliado.

Há no texto verbal uma marca da entoação dada pelo integrante do movimento na assertiva *“Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro”*, como réplica ao poder que detém o domínio cultural, político e econômico de um país. Porém sabe-se que toda réplica de um enunciado exige uma tréplica, e assim o processo dialógico vai sendo construído.

²³ Movimento social. Representação da atmosfera social e da entoação. Figura colhida na internet pelo autor da tese no site www.google.com.br. O texto é um recorte da canção *O tempo não para* de Cazuza e Arnaldo Brandão.

²⁴ Fig, 6 – Casal de idosos passeando – Representação da atmosfera social e da entoação. Figura colhida na internet pelo autor da tese no site www.google.com.br. O texto é um recorte da canção *Eu preciso dizer que te amo* de Cazuza, Dé e Bebel Gilberto.

Já na figura 6 apreende-se um casal de idosos, marido e mulher, passeando, embebidos por uma atmosfera social que define o valor dessa união num contexto socioideológico, uma vez que toda situação que se apresenta na imagem, no caso, o cenário e as mãos dadas, configuram o amor proferido no contexto. O texto verbal marca a entoação de felicidade do “marido” dada à expressão “*Eu preciso dizer que te amo.*”, o qual promoverá uma réplica do interlocutor, no caso a esposa dele ou vice-versa.

Dessa maneira, percebe-se que o enunciado é indissociável da vida, ou seja, ele procede e se constitui dela, logo ele representa a unidade real da comunicação verbal, por isso é que o discurso sempre se molda à forma do dito que pertence a um sujeito falante, segundo Bakhtin (1997). Nesse sentido, as características estruturais que compreendem as fronteiras são determinadas pela alternância dos sujeitos falantes, acrescenta Bakhtin (1997), daí a presença de um locutor que termina sua premissa e passa a palavra para o Outro, ocasionando, assim, uma posição ativa e uma atitude responsiva-ativa. Os enunciados exigem réplicas ao dito, confronto de oposições, confirmação, rejeição da palavra dita que vão gerando compreensões responsivas a partir do encontro de posições avaliativas, questiona Bakhtin (1997), cuja compreensão só se realiza a partir de um ato real de resposta. Portanto, a situação que envolve o momento enunciativo infere no sentido do enunciado. Considere o Gráfico na página seguinte:

Gráfico 4: Sujeitos sociais – ouvinte - locutor

Verifica-se a importância dos papéis que os sujeitos sociais desenvolvem. É dada nessa circular de elocuições uma situação sócio-histórica marcada pelo show que envolve os interlocutores, ou seja, o sujeito social Cazuza toma uma atitude ativa ao interagir com o público através do gênero canção, do qual a música fala sobre as relações efêmeras, e obtém uma atitude responsiva ativa do público quando este responde ao cantor musicalmente falando, promovendo, assim, o processo dialógico.

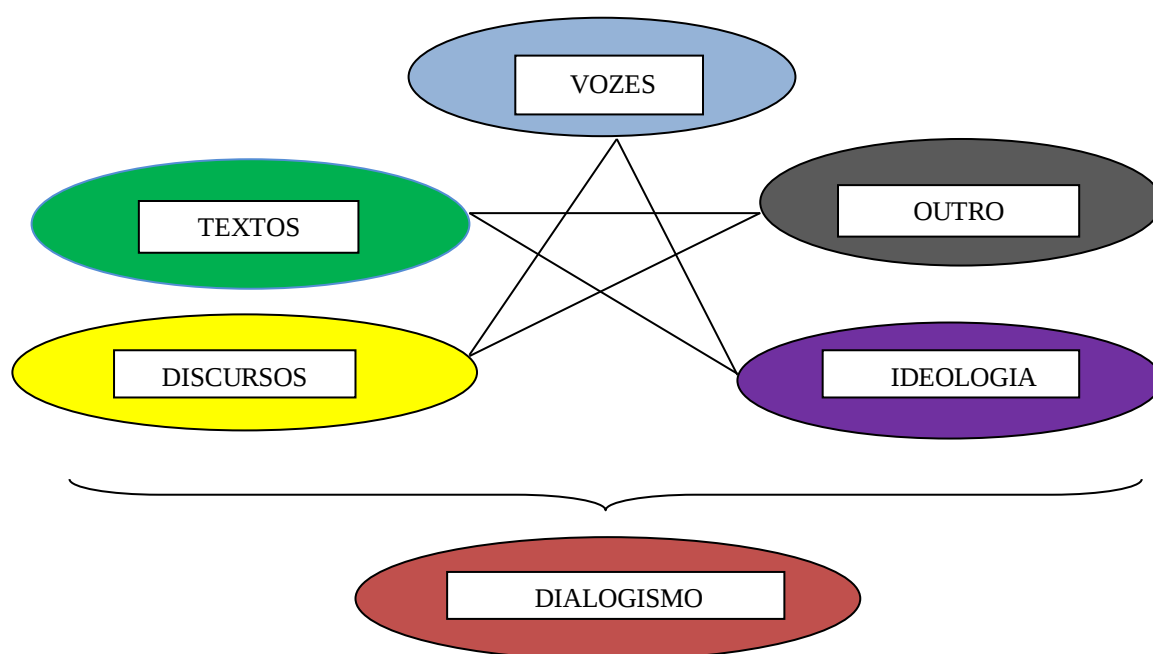
Importa ressaltar, aos olhos de Bakhtin (1997), que as situações sócio-históricas caracterizam os discursos, seja pelo gênero, pela profissão, camada social,

²⁵ Esquema 3 – Cazuza num show ao vivo interagindo com o público. Representação da interação verbal. Imagens colhidas na internet pelo autor da tese no site www.cazuza.com.br.

idade, sexo, religião, como também o contexto extra verbal do enunciado, que abstrai uma avaliação na relação entre os interlocutores, por exemplo, a entonação, expressão fônica da avaliação social, como foi visto.

Assim, nessa dimensão discursiva, três pontos devem ser levados em consideração com base nos estudos de Fiorin (2006): a relação do discurso com a enunciação, com o contexto e com o Outro, visto que o texto é um tecido de muitas vozes, de textos ou de discursos que se cruzam, se completam, respondem ou polemizam entre si no interior do texto e, por último, o caráter ideológico dos falares. Assim, esquematizado²⁶:

Gráfico 5: Relações em dimensão discursiva



O esquema representa todo o movimento do dialogismo, entenda-se: todos os elementos acima apresentados se cruzam no processo da enunciação, nada é independente, um fato insere-se no outro, por exemplo, para que haja ideologia é necessário a presença do Outro no discurso, então nada é solto, é um fio que se tece a cada instante real de comunicação, a cada relação dialógica.

Em face da diversidade de diálogos proeminentes das interações verbais que ocorrem entre sujeitos sociais e entre estes e os textos, o dialogismo percorre três situações de realizações que o definem a partir de uma dada característica,

²⁶ Esquema 3 – Representação da circularidade das vozes. Esquema elaborado pelo autor da tese.

característica essa que marca o seu conceito que será averiguado no subtópico seguinte.

3.2.2 Enfim, os conceitos

Sendo a linguagem o centro dos estudos de Bakhtin como elo de ligação do sujeito com a realidade, alcança-se desse processo o sentido da vida a partir das relações dialógicas.

Em todo o estudo apresentado nesta pesquisa, constatou-se que a linguagem está inserida sempre numa situação social que envolve sujeitos marcados histórico e ideologicamente a partir dos discursos. Ou seja, corresponde a indivíduos inseridos em um determinado grupo socialmente organizado num contexto cultural, pois essa referência é essencial para que a ideologia se revele nas exposições.

Neste sentido, Fiorin (2006) aponta três conceitos para o dialogismo em face das significações que adquirem nas alocações. Os conceitos versam sobre a duplicidade dos discursos, já falado anteriormente, primeiro aquele que ocorre entre interlocutores, que dão representatividade à interação, ao diálogo; o segundo é aquele que acontece quando as vozes se cruzam e o terceiro define o sujeito como elemento constitutivo do processo dialógico.

Em razão das considerações apresentadas neste capítulo em favor do dialogismo, exibe-se os conceitos a partir das particularidades apreendidas da interação social que envolve o homem social, levando em consideração a forma composicional das vozes mostradas nos textos.

3.2.2.1 Dialogismo um: constitutivo de outros enunciados

Sendo o dialogismo o funcionamento real da linguagem, o mesmo é o princípio constitutivo do enunciado, pois este é uma réplica de outro já dito, pois há vozes que marcam o direito e o avesso do discurso, fio que estabelece as relações nos mais variados níveis, seja de concordância, discordância, polêmica, paz, intriga, conciliação, fofoca etc.

Tudo isso marca a tensão que se estabelece entre as vozes sociais, devendo-se levar em conta também a voz individual, pois a linguagem é o lugar de encontro de pontos de vistas de sujeitos imediatos como também de visões de mundo.

Os fenômenos reais da comunicação são postos em voga, como a modelagem do enunciado pelo interlocutor ou a entonação da fala do Outro ao representar admiração, zombaria, desconfiança, irritação, carinho, indignação e outros adjetivos. Além do mais, todo enunciado se dirige a um destinatário como a um super destinatário, o qual é determinante na produção discursiva e que varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra e de um lugar para outro. Pode ser a igreja, um partido, a justiça, a ciência e outros.

O processo dialógico descrito acima figura o tempo presente, passado e futuro que coaduna todos os discursos em face aos pronunciamentos construídos, ou seja, há o resgate do já-dito com o que está por vir e que se constitui na realização do que foi declarado.

Nesse sentido é que as forças centrípetas e centrífugas atuam sobre eles. A primeira é resistente a impregnar-se de outras vozes, é a voz da autoridade, da verdade; a segunda, permeável a outras vozes, abre-se à mudança.

O primeiro conceito nos mostra que todo enunciado se constitui de outros, uma vez que os falares coletivos atuam de acordo com a força que exercem nas manifestações orais ou escritas.

3.2.2.2 Dialogismo dois: a voz marcada e não marcada

O segundo conceito compreende as mais variadas maneiras, externas e internas, de mostrar outras vozes que circulam nos discursos. Isso implica dizer que há formas de absorver o alheio, seja como discurso objetivado, como diz Bakhtin (1997), no qual se mostra claramente a voz do Outro; seja pelo discurso bivocal, o qual não mostra claramente a fala do Outro. Portanto, dois tipos de discursos compreendem esse segundo conceito: o alheio demarcado e o alheio não demarcado.

Quando se diz demarcado, compreende na marca da fala do outro, que acontece através de alguns recursos da linguagem, como o discurso direto e o indireto, além do recurso da negação e do uso das aspas, como pontua Fiorin (2006).

Os discursos, primeiramente citados, envolvem dois elementos fundamentais no processo da narrativa: o narrador e o personagem. Sendo o personagem o narrador, este tem voz própria, expõe suas verdades, anseios e conflitos em meio a sua vivência e sua realidade.

Para que ocorra essa demonstração, faz-se necessário o travessão que marca a voz do personagem e outros pontos de comunicabilidade, como os dois pontos, que abre a voz para o personagem; o ponto final para encerrar uma posição responsiva ativa do personagem; o ponto de exclamação para pontuar os modos e as emoções dos interlocutores; a interrogação que marca a ação ativa do personagem e as reticências para marcar uma determinada posição de incompletude dos personagens (FIORIN, 2006).

O discurso indireto livre toma a consciência e a voz do personagem, estas se realizam e se concretizam através do narrador, no caso observador. E para demarcar essa tomada do narrador observador das vozes dos personagens, a marca é feita pela presença da conjunção “que”, que pontua não só as ações das personagens como também invade seu mundo interior e revela os pensamentos dotados de desejos, ira, taras, alegrias etc. que os envolvem (FIORIN, 2006).

Mas não é foco desta pesquisa avaliar esses processos literários, mas de que forma estes empréstimos se materializam no processo enunciativo dos sujeitos sociais a partir de uma dada situação da realidade presente nas canções.

As aspas trazem para o enunciado algumas informações do discurso de “outrem” que cabe a um determinado momento em voga do discurso do Outro, ou seja, traz uma palavra já dita que ganhou referência ou marca ao longo da história e que cabe àquela fala proferida por um locutor (FIORIN, 2006).

Neste discurso, as vozes se cruzam, estão enunciadas, mas não são totalmente nítidas, apreendidas. Tal fato tem como características o indireto livre, a polêmica clara e velada, a paródia e estilização e estilo.

O indireto livre passeia pela objetividade e subjetividade advindas do narrador e do personagem. Não há marcas nítidas que possam desvencilhá-los, o que quer dizer que cada citação processada pelo narrador revela suas intenções e suas visões de mundo, afirmam Platão e Fiorin (2000).

A tomada de posição, de defesa sobre um determinado fato ou tema de forma contundente condiciona a uma polêmica clara em que as vozes dialogam sempre em oposição ao ponto de vista da outra. Já a polêmica velada não aparece tão explícita nas falas que dialogam, mas ela pode ser colocada a partir de uma ironia ou indiferença pelo falante e quase sempre numa posição defensiva ativa.

Dentre os vários significados de paródia colocados pelo campo da literatura, um traz uma referência interessante por seu caráter figurativo, diz respeito aos autores

mais contemporâneos que colocam a paródia como “pastiche”, ou seja, aquele trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obras de um ou de vários artistas, classifica Sant’Anna (1998).

A paródia adquire um papel de desqualificar, ridicularizar e negar o que está sendo parodiado. Para tanto, é necessária uma memória textual para que a significação do enunciado se torne compreensiva para o leitor.

E por fim a estilização, a qual caminha próximo da paródia, não tem a intenção de denegrir a fala do Outro, apenas toma uma posição significativa no seu dizer. Da mesma forma que não representa o estilo, uma vez que este pontua características próprias que se sobressaem de um determinado período histórico inserido em determinadas ideias próprias desse tempo, como também marcar o estilo próprio de um autor proferir sua linguagem nas suas obras.

3.2.2.3 Dialogismo três: a ação do sujeito

O terceiro aponta o dialogismo como princípio de constituição do indivíduo a partir do seu princípio de ação, uma vez que a subjetividade é formada pelo conjunto de relações sociais das quais o sujeito participa, segundo Fiorin (2006).

A assertiva conclui que o homem se constrói sócio e historicamente a partir da apreensão que faz do mundo na sua relação constante com o Outro. E esse construir assevera o sentido discursivo, que só é possível através das linguagens sociais nas quais está inserido o sujeito.

Dado esse fato, apreende-se que a realidade é heterogênea, como afirma Fiorin (2006) e que por isso a construção da consciência do sujeito ocorre a partir da variedade de vozes que circulam nos mais variados discursos.

Acrescenta-se ainda que o mundo interior do sujeito é sempre imbuído de várias falas provenientes das mais diversas relações dialógicas, por isso não há um acabamento do mundo exterior porque ele sempre está em relação com o Outro.

Traçado o percurso sobre o dialogismo, segue-se para o quarto momento que compreende as análises, ou melhor, as leituras das canções cauzianas, nas quais se averiguará como as categorias de análise propostas nos estudos enunciativos de Bakhtin e o Círculo se mostram nos enunciados das letras das músicas a partir dos cruzamentos das alocações sociais necessárias para a construção do sentido.

04 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA AS LEITURAS

Como questionado nos estudos iniciais, o corpus deste trabalho compreende uma seleção de quinze músicas escolhidas de acordo com a temática que norteia o objeto desta pesquisa, ou seja, a liberdade, as relações afetivas e a morte. Para tanto, cada tema desses foi posto em blocos que deram o direcionamento das canções que foram estudadas.

O primeiro bloco comporta cinco canções que concentram o dizer mais politizado das composições cazuzianas, da qual apreende-se uma voz que dialoga com outras vozes e deste processo de interação resulta a denúncia social.

O segundo compreende as relações afetivas efêmeras e extasiantes advindas do desejo de liberdade que o próprio panorama político proporcionou e possibilitou que várias vozes singulares de cantores e bandas falassem por essa juventude sobre sexo de forma mais aberta e explícita. Porém, ao mesmo tempo que essa relação afetiva efêmera criava um comportamento normal para a juventude, eis que surgiu a AIDS e novos comportamentos e dizeres foram gerados. E Cazuza foi um dos artistas que viveu os dois lados da moeda. Falou do efêmero e do contido, construiu sentidos e mais uma vez falou de forma singular sobre esses fatos.

Por fim, no último bloco, as canções assentam-se na temática da morte. É a voz do sujeito no processo da descoberta da doença até a morte. É a voz do porvir que o cantor descreveu, expressou e construiu sentidos num diálogo inédito com a morte.

É fundamental destacar que Cazuza pessoa, artista aparece dialogando com o enunciador das canções e até com o interlocutor. Isso foi feito em razão das canções terem um tom confessional, por isso, seria impossível deixá-lo de fora.

Dito isso, não há uma ordem cronológica das composições nos blocos como um todo, mas elencou-se o tempo da gravação em cada um deles, pois dessa maneira é possível entender o movimento das vozes dos sujeitos sociais ao longo das canções, ou seja, é possível perceber como evoluiu (ou foi necessário) a concepção de mundo e de comportamento humano sob a voz do artista Cazuza na medida em que os discursos foram construídos e diziam nos enunciados.

Todas as canções foram estudadas sob a seguinte orientação metodológica: a titulação, depois a letra completa da canção e no final seu(s) respectivo(s) autor(es); depois cada estrofe foi nomeada como *parte* e o *refrão* apresentado apenas uma vez,

mesmo se repetindo de forma escrita no texto. Em alguns momentos do estudo, alguns títulos foram visitados em favor da necessidade de leitura.

Por fim, cada estrofe foi estudada centrada nas ponderações do pensamento de Bakhtin e do Círculo, como também de outros estudiosos das obras bakhtinianas ou de outras temáticas que foram necessárias para o cruzamento das vozes que acontecem no texto no intuito de construir o sentido possível que fora evidenciado na canção, tendo como base as abordagens dialógicas construídas pelo pensador.

Em algumas análises foram usados os termos sujeito enunciador, como também locutor e até mesmo emissor, mas como forma de evitar o processo repetitivo, porém todos dentro da perspectiva bakhtiniana de sujeito responsivo ativo e responsivo. De igual forma também foram usados os termos, como Outro com “o” maiúsculo, não para destacar a amplitude daquele apenas como receptor ou interlocutor, mas também como sujeito social que desenvolve atividades humanas noutras esferas de comunicação representando a sociedade.

Outro ponto importante diz respeito ao vocábulo Disco. Mesmo com o surgimento do CD, os LPs ainda estavam em uso. Quando Cazuza iniciou sua carreira solo, o CD ganhou força e começou aos poucos a substituir os LPs, porém, em todos os prescritos foi usado somente o termo disco.

É favorável sinalizar que à medida que os estudos foram construídos, as estrofes eram retomadas, apresentando algumas palavras ou expressões destacadas em negrito porque elas foram importantes para as leituras, é tanto que aparecem em itálico nos escritos apenas as que estão tal e qual escritas da mesma forma na letra da canção.

VOZES DA LIBERDADE – GERAÇÃO 80 – UM TEMPO DE (RE) DIZER

Este bloco temático foi nomeado de *Vozes da liberdade – Geração 80 – um tempo de (re)dizer*, visto a efervescência dessa época devido o fim da ditadura e abertura política para o pleno exercício da democracia, da qual brotaram novas ideias e vontades na juventude.

Tudo isso contemplou uma luta democrática que marcou um tempo dito nas canções por outro olhar, o olhar do poeta sobre os fatos sociais que se cruzaram com outras vozes presentes nos enunciados das canções e construíram sentidos políticos contundentes.

Pode-se dizer que foi o momento mais criativo de Cazuza, o momento que evidenciou um posicionamento político e uma provocação no interlocutor sobre a realidade social do país.

É um bloco no qual a denúncia social se revela, é desmascarado a cara de um país corrupto, demarcado historicamente e culturalmente; cultura esta proveniente do processo colonizador e que até hoje se faz dominante pela elite através de procedimento éticos e morais distorcidos nos discursos e nas ações dos governantes. E é essa verdade que Cazuza mostra ou tenta mostrar como voz social necessária para uma luta de classes.

Este conjunto apresenta cinco canções; quatro delas faz parte do disco mais politizado da Carreira Solo de Cazuza: *Ideologia*, de 1988. Apenas o cântico *O tempo não para* faz parte do disco *O tempo não para – Cazuza ao vivo, também solo*, de 1989.

Nessas canções, o chamado poeta musical percorre sobre as vestes e armas do poder político, da burguesia, crítica à elite e mostra um trabalhador ainda escravizado através dos sujeitos que se confrontam na arena de luta de vozes. As músicas que compõem este quadro são: *Vida fácil – Um trem para as estrelas – Brasil – O tempo não para*.

01 *Vida fácil*

*Tim-tim!
A tua corte agradece
Um brinde!
O nosso astro merece
Ao teu fã-clube fiel
Dá autógrafo em talão de cheques*

*Big boss
Tua mão aberta enobrece
Dignifica
Nós que sonhamos em espécie
Classic vira rolex
Sob o luar do teu deck
Só festa "relax"
Boca livre na certa
Robin Hood gentil da galera
Protetor das artes práticas
Valorizando quem sabe
Levar vida fácil, fácil
Vida fácil*

(Cazuza/Frejat)

A primeira canção é intitulada *Vida fácil* e faz parte do disco *Ideologia*, de 1988, ela brinda os absurdos da burguesia. Apresenta três estrofes, as duas primeiras formadas de seis versos e a última de sete e não apresenta refrão.

Do título

O enunciado já chama atenção, como se ter uma vida fácil diante de uma situação de sobrevivência tão difícil pela qual passa o brasileiro, já que boa parte está inserida na infraestrutura?

Bakhtin; Volochinov (1997) discorrem sobre a ideologia oficial que impõe uma concepção ímpar de produção de mundo. Então, o enunciador toma a palavra e dá a ela um conteúdo ideológico que vai explicar através de um horizonte social quando é que se tem uma vida tão fácil.

E aqui entra o Cazuza com propriedade de fala, com singularidade. Numa explicação sobre essa canção, ele falou que não era para o pai, mas que ele se

encaixaria perfeitamente (ARAÚJO; ECHEVERRIA). Logo, sabendo-se que Cazuza fazia parte da burguesia carioca, vivenciou o que está dito no acontecimento da canção

1ª parte

Tim-tim!
A tua corte agradece
Um brinde!
O nosso astro merece
Ao teu fã-clube fiel
Dá autógrafo em talão de cheques

Nessa estrofe o enunciador chama o interlocutor para ver, no material da canção, a realidade. E faz isso descrevendo uma festa e desmascarando aquilo que estava escondido, mas que pelo menos era subtendido. Então o enunciador cria uma comunicação estética com o interlocutor (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

Há um evento discursivo marcada por ações cotidianas comum a um horizonte social específico: a festa. No campo do discurso ocorre uma comemoração, mostrada pela onomatopeia *Tim-tim!* e pela expressão comemorativa *brinde!* Ambas seguidas de ponto de exclamação que, dada a situação sociocultural, faz com que o enunciador e o meio social se aproximem (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

Então, apenas os elementos linguísticos como *Tim-tim* e *brinde* não dão conta de uma formação ideológica se a cultura, enquanto discurso característico de um grupo, não for revelada. Para isso, a onomatopeia é usada como representação sinestésica que marca a vida de forma literal através da audição, mas esteticamente dá a ela uma significação, um valor.

Por isso, apenas os que estão no contexto comunicativo da festa entendem esse valor, pois há uma comemoração com bebida, que fica no campo do percebido; e *brinde* no campo do presumido (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

E nesse presumir está construído o horizonte social quando o sujeito enuncia *tua corte* como referência de nobreza e de glamour ao mesmo tempo em que exprime uma particularidade marcada pelo pronome possessivo *tua*. É o caráter do pertencimento, o *astro* pertence a alguém, daí a importância do linguístico *nosso* dentro desse contexto de posse.

Sendo assim, está posto pelo sujeito enunciador o motivo da festa: celebrar um *astro*, sujeito social artista, e divulgar a objetividade burguesa ao enunciar que os *fãs* são agraciados com *autógrafos em talão de cheques* que, analisado a partir de um contexto social, confere a esses signos um valor ideológico que metaforiza o poder, a soberba e o absurdo. E esse discurso afasta o interlocutor que não cabe na festa e prevalece o individual enquanto discurso burguês.

Compreende-se, portanto, que a ideologia dominante se constitui e se fortalece na ideologia do cotidiano porque aquela será sempre estável, enquanto que esta precisa entender o acontecimento para redizer (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

E Cazuza, como parte integrante desse mundo burguês, usa a canção como forma de discurso e usa a palavra como material ideológico para provocar uma reação no interlocutor através da voz enunciativa da canção.

2ª parte

Big boss

*Tua **mão** aberta **enobrece***

Dignifica

*Nós que sonhamos em **espécie***

Classic* vira **rolex*

*Sob o luar do teu **deck***

Bakhtin e Voloshinov (1926) assinalam que cada enunciado da vida é um silogismo; e o definem como uma espécie de senha que permite que poucos tenham acesso. Sendo assim, que senhas seriam essa nos enunciados concretos da segunda estrofe?

Sob um tom apreciativo do sujeito enunciador, *big boss* seria a primeira e a principal, já que em português significa *grande chefe* e é mantido na escrita inglesa para reforçar o enquadramento capitalista no discurso ideológico do enunciador, uma vez que essa língua é tida como referência da maior economia mundial e instrumento de dominação que se espalha por todo mundo.

Portanto, ao exaltar as atitudes do chefe, o enunciador, no seu agir comunicativo, constrói as emoções individuais dos sujeitos envolvidos nessa grande festa e a segunda senha seria a *mão aberta*, pois enaltece a força dominante que dá a ordem, que *enobrece* e *dignifica* os bajuladores (inclui-se aí o próprio enunciador) que sonham em *espécie*.

Tal atitude contraria a classe dominada quando se presume que toda aquela riqueza e deslumbre da festa é resultado da *mão* que trabalha duro ou da mão do *astro* que não tem voz, é apenas um instrumento de manipulação.

Alcança-se dessas abordagens, mais uma vez, a questão ideológica pautada na expressão *mão* que, numa perspectiva marxista, retrata a questão da mão do trabalhador, representante da infraestrutura que é responsável (in)direto pela força burguesa (BAKHTIN, VOLOCHINOV, 1987).

E essa ideologia oficial se confirma quando o sujeito enuncia a *mão* do burguês como instrumento de compra da dignidade. Por conseguinte, esse embate de vozes sociais esclarece a dialética do jogo dos contrários: a disparidade social que separa os homens na dimensão da vida.

A terceira senha vem pela valoração dada à expressão *rolex*, referindo-se ao relógio de ouro exclusivo para milionários. E o interessante desse termo não é o valor em si, mas situá-lo num contexto histórico temporal, uma vez que a força dominante se construiu e se mantém ao longo da história. Então, o relógio passa a ser ideológico, não exatamente o relógio, mas a marca *rolex*. Então, mais uma vez o enunciador dá ao interlocutor a possibilidade compreender o contexto imediato que não pode ser estreito, mas amplo, que chegue a mais grupos sociais para que possa fazer uma avaliação mais aprofundada dessa dependência ideológica. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

De igual valor, “*deck*” reflete esse mesmo dizer. É uma palavra de origem inglesa e tem a função de embelezar ambientes com piscinas, em contrapartida também corresponde ao convés de um navio.

Nesse sentido, o signo *deck*, listado na relação conteúdo X contexto, retomado numa perspectiva histórico temporal, o enunciador dá ao interlocutor a possibilidade de presumir o domínio; tanto pela história, e aqui se dialoga com o poema *Navio Negreiro* (o seu conteúdo como um todo) que está implícito no discurso da canção de forma polêmica velada, a qual caracteriza o segundo conceito de dialogismo proposto por Fiorin (2006) porque fica presumida a ideia da exploração; quanto pelo tempo, que é o do contexto de produção da própria canção, continua afirmando sobre a exploração dos menos afortunados e miseráveis ainda hoje.

3ª parte

Só festa "relax"

Boca livre na certa

Robin Hood *gentil da galera*

Protetor das artes práticas

Valorizando quem sabe

*Levar **vida fácil**, fácil*

Vida fácil

Na última parte da canção, o melhor momento da festa é definido como “*relax*”, que na tradução para o português significa descontração, relaxamento, é também signo ideológico dominante marcado no enunciado com ironia, pois o não dito aprece implícito nesse dizer, uma vez que o interlocutor, que fora desse contexto comunicativo, também está fora do contexto da vida real.

É salutar destacar o sinal das aspas como referência a um discurso alheio, cuja função é demarcar a voz do Outro, segundo Fiorin (2007). Sendo assim, as aspas destacam, restringem o horizonte social, apenas os mais favorecidos podem fazer parte dessa festa.

E, tratando-se de processo dialógico, o enunciador apresenta a figura de *Robin Hood*, o herói mítico inglês que roubava dos ricos para dar aos pobres. Porém, na dimensão enunciativa da canção, mais uma vez a ironia prevalece quando o enunciador inverte a situação das ações do *Robbin Hood* ao caracterizá-lo como gentil e protetor das artes práticas. Em outras palavras, tira dos pobres, dá para os ricos e fazem a festa.

É notório, então, que a superestrutura não existe sem a infraestrutura, pois esta relação é estabelecida pelos signos enquanto fruto de toda relação social histórica na qual o pobre é sempre explorado, o que alicerça a ideologia oficial proposta por Marx (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997), porém se avaliado pelo contexto cultural, sobressai-se a ideologia do cotidiano apresentada por Bakhtin e Volochinov (1987) porque essa exploração se constitui no dia a dia de todas as formas porque a vida se dá nas relações culturais que geram o discurso dominador.

Portanto, trazendo a figura do cantor Cazuza para o discurso, a música começa com um coro que repete o enunciado vida fácil e vai nesse tom baixo até o momento que o cantor aumenta a voz e valoriza fonologicamente a expressão.

Já quando a canção é repetida, o cantor dá um tom alto e rasgado para determinados signos, como *big boss* e *dignifica*, como também acrescenta urros antes de pronunciá-los. Tal impositação da voz gera uma entoação que aproxima o não verbal do verbal, como dizem Bakhtin e Voloshinov (1926). Ou seja, os urros e extensões vocálicas dadas a esses signos chamam, como forma de alerta, o interlocutor para dentro da arena discursiva.

E esse chamado marca o contexto de produção da época, o Brasil sem mudança e o povo como sujeitos sociais séquitos da pobreza, cuja situação se alarga pela estética discursiva quando conteúdo e contexto se integram para construir um sentido e apresentar o valor da canção como arte (BAKHTIN, 2010).

E é nela que o embate de vozes sociais se constitui e aponta para a ideia de uma realidade histórica do Brasil desde a sua descoberta: a exploração do material enquanto força do trabalho; e a corrupção como engrenagem do sistema capitalista que privilegia apenas uma pequena parte: os empresários, aqueles que usufruem do lucro em razão da consciência alienada da maior parte: os trabalhadores.

Por isso a vida é fácil para aqueles, pois ela perpassa pela corrupção, pela exploração e pela alienação dos menos favorecidos quanto ao processo de instrução, de conhecimento, o que gera a ideologia do domínio, primeiro pela palavra, depois pelo trabalho. E assim a vida sempre será fácil, fácil.

02 Um trem para as estrelas

São sete horas da manhã

Vejo Cristo na janela

O sol já apagou sua luz

E o povo lá embaixo espera

Nas filas dos pontos de ônibus

Procurando aonde ir

São todos seus ciceroes

Correm pra não desistir

Dos seus salários de fome

*É a esperança que eles têm
Neste filme como extras
Todos querem se dar bem*

*Num trem pras estrelas
Depois dos navios negreiros
Outras correntezas*

*Estranho teu Cristo, Rio
Que olha tão longe, além
Com os braços sempre abertos
Mas sem proteger ninguém
Eu vou forrar as paredes
Do meu quarto de miséria
Com manchetes de jornal
Pra ver que não é nada sério
Eu vou dar o meu desprezo
Pra você que me ensinou
Que tristeza é uma maneira
Da gente se salvar depois*

*Num trem pras estrelas
Depois dos navios negreiros
Outras correntezas*

(Cazuza e Gilberto Gil)

A segunda canção deste bloco mostra um olhar sensível do enunciador sobre o Outro, é intitulada *Um trem para as estrelas*, também faz parte do Disco *Ideologia*, de 1988. É composta de quatro estrofes, sendo duas com doze versos e as outras duas, que remetem ao refrão, com três versos apenas.

Do título

Um trem para as estrelas

A partir do título, *trem*, em sua significação dicionarizada, representa um meio de transporte para transportar moradores das periferias para os centros das grandes cidades; e *estrelas* como um elemento que tem luz própria.

Depreende-se desse enunciado uma abordagem discursiva que alicerça o texto, visto que quando o sujeito social enuncia o seu discurso, as palavras *trem* e *estrelas* ganham novo sentido a partir do ponto de vista do sujeito, o que caracteriza o seu deslocamento para outro lugar, coloca-se no lugar de sujeitos sociais para compreender a diferença a partir de uma relação espaço-tempo (BAKHTIN, 2020).

Assim, essa ligação cria uma tensão entre o enunciador e a coisa enunciada, na qual o sentido se estabelece, posto que, segundo Amorim (2006) é o olhar que vai até o outro, o entende e depois volta para si para sintetizar o que viu. E foi sobre esse acontecimento que a canção discorreu.

1ª parte

São sete horas da manhã
*Vejo **Cristo** na janela*
*E o **povo** lá embaixo*
Nas filas dos pontos de ônibus
Procurando aonde ir
São todos seus ciceroes
Correm pra não desistir
*Dos seus **salários de fome***
É a esperança que eles têm
*Neste **filme** como **extras***
Todos querem se dar bem

Desse trecho, apreende-se um tempo marcado, *sete horas da manhã*, e um espaço determinado, o Rio de Janeiro, através da figura do Cristo Redentor. Entre esse tempo e espaço dispersa-se o olhar exotópico do enunciador, que se projeta para outro lugar (BAKHTIN, 2010).

Dado o tempo e o lugar do enunciador, duas situações comunicativas são apreendidas dos enunciados: o primeiro do Eu com *Cristo*; o segundo do Eu com o *povo*. Logo, é a partir dessa relação que o sujeito se constitui ideologicamente.

No primeiro caso, o sujeito sai de si e encontra na imagem de *Cristo* uma representação que já está marcada no tempo e na história da cidade maravilhosa como uma atração turística.

No segundo, o sujeito desloca-se para o povo que está lá embaixo *nas filas dos pontos de ônibus* num ritual de todos os dias e de todas as horas que reflete a rotina do trabalho.

Então, nesse movimento do Eu com o Outro, na figura de *Cristo*; e do Eu com o Outro, na representatividade do *povo*, lança-se uma ponte entre o sujeito e o Outro e cria um território comum entre eles (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987), da qual se origina dessa relação um valor ideológico.

Primeiro *Cristo* numa perspectiva do divino; e o *povo* numa perspectiva do trabalho. Nessas duas situações convencionadas culturalmente como sagrado e como mercado, instaura-se a compreensão responsiva do enunciador, pois, ao retornar para si, ele constrói uma compreensão de si mesmo a partir da situação apresentada no evento concreto.

O olhar do enunciador vê *Cristo da janela*. Nessa construção imagética, Jesus está emoldurado na *janela*, configurando apenas um objeto de embelezamento que enfeita a cidade do Rio de Janeiro.

Já quando o olhar do enunciador sai de cima e desloca-se para baixo, ele apenas não vê mais o *povo*, mas a representatividade social desse evento que está marcado na história há séculos: o trabalho.

Bakhtin; Volochinov (1987) dizem que os estratos mais acentuados de um enunciado são determinados pelas pressões sociais. Por isso *ônibus*, *salários* e *esperança* fazem com que o enunciador se coloque dentro do mesmo horizonte social através das relações de interações. Portanto, ele compreende o esforço para o *povo* enfrentar as grandes *filas dos pontos de ônibus*; compreende a miséria do *salário* ao adjetivá-lo com a locução *de fome* e ainda assim, refrata a esperança que existe em cada trabalhador para sobreviver na “cidade maravilhosa, cheias de encantos mil...” e que não é tão encantada assim.

Então o enunciador apresenta uma atitude responsiva ativa quando dá uma valoração a esses atos de sobrevivência do sujeito trabalhador e se constitui eticamente.

Dessa forma, as palavras caracterizadoras desse evento social, enquanto signo ideológico, denuncia socialmente o *Rio* através das consciências objetivadas do trabalhador, há uma reflexão no que tange o trabalho, a luta para sobreviver, evidenciando, dessa maneira, a ideologia do cotidiano que se constitui nesses enunciados concretos. Assim, a denúncia se efetiva no sentido da exploração do trabalhador pela força dominante, que assim pode ser representada:

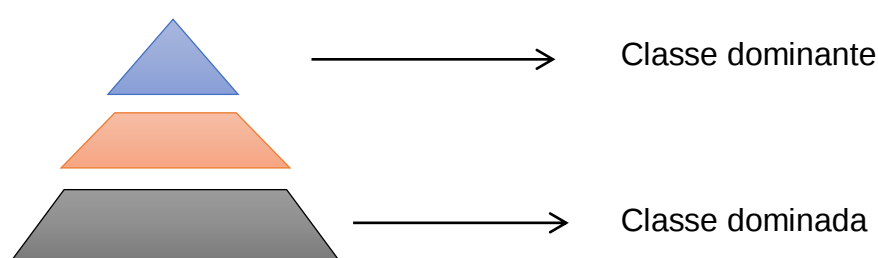


Fig. 1 – A estratificação social. Gráfico criado pelo autor da pesquisa.

Logo, o enunciador desloca-se do seu lugar de fala, vai até o Outro, que tem uma compreensão dele, já que nem notado é pelos sujeitos que estão lá embaixo; e depois retorna para o seu lugar e reflete eticamente sobre as relações sociais que os unem na vida (BAKHTIN, 2010).

Deste modo, cria-se um retrato três por quatro que marca o olhar para a cena enunciada. Um olhar que sai da moldura da *janela* no alto do prédio e mergulha sobre as pessoas que esperam o *ônibus* no *ponto*. Há nessa cena o que o cinema chama de *ponglée*²⁷ ao colocar o trabalhador numa referência de inferioridade diante do olhar do poder representado pelo enunciador.

Compreende-se, dessa forma, um sujeito social inserido na vivência do dia a dia como um sujeito marcado ideologicamente, visto que o poder, enquanto força dominante, aplica a produção material de sentido através de instrumentos, diga-se, efetivados nos discursos, que é o caso da canção, e/ou pelas atitudes dos sujeitos dominados, como se mostra no texto, que age pelo domínio da consciência.

²⁷²⁷ *Ponglée*, consiste em filmar a pessoa ou o objeto de cima para baixo, captando toda a sua dimensão, ocasionando a ideia de inferioridade do personagem na situação da cena apresentada. (MARTI, M. A linguagem cinematográfica, 2ed. São Paulo: Brasiliense, 2011).

Eis a ideologia oficial proclamada por Marx, que aponta o Estado como gestor das produções de sentido ao unir aspectos sociais, políticos e econômicos (MARX, 2001), diga-se: na *fila dos pontos de ônibus e salários de fome*, o que comprova o agir velado que nem sempre é percebido pela classe explorada, por isso o sujeito *povo* é indiferente ao olhar do enunciador.

Em vista disso, a vida é, pois, um *filme*, cujo protagonista é sempre o *povo*, considerando o caráter político-ideológico em questão, ou seja, o *filme* é a própria vida do trabalhador, a sua luta diária que vai além do normal e se equilibra na *esperança*, porém essa *esperança* o individualiza, não o agrega para uma luta coletiva de oposição.

Isso afirma o caráter silencioso da ideologia dominante, que funde no dominado a importância do *extras* como algo a mais no salário, e isso cala a voz da classe. É mais uma vez um efeito de juízos de valor que ocorrem no texto, pois o *povo* pertence a uma classe social intelectualmente desativada e que nem sempre diz.

2ª parte: Refrão

Num trem pras estrelas
Depois dos navios negreiros
Outras correntezas

Embora a leitura analítica sequeencie o texto, o refrão ocupará o último momento de averiguação dos enunciados como retomada final dos discursos presentes na canção.

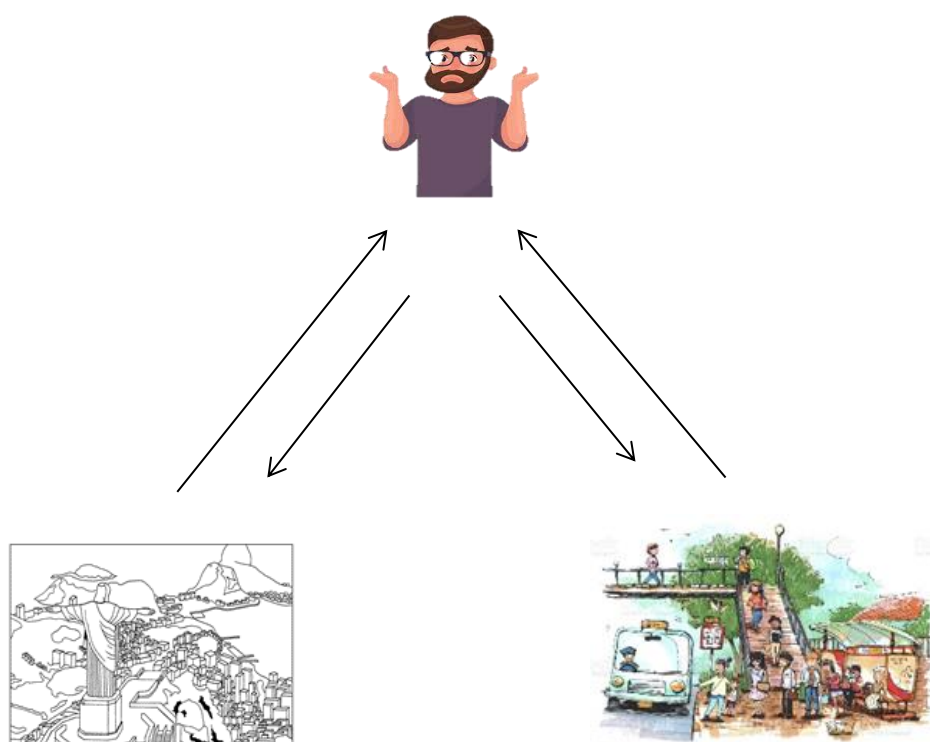
3ª parte

Estranho o teu Cristo, Rio
Que olha tão longe, além
Com os braços sempre abertos
Mas sem proteger ninguém
Eu vou forrar as paredes
Do meu quarto de miséria
Com manchetes de jornal

*Pra ver que não é nada sério
 Eu vou dar o meu **desprezo**
 Pra **você** que me ensinou
 Que a tristeza é uma maneira
 Da gente se salvar depois*

Se se considerar os pontos de referência discutidos na primeira estrofe, nota-se uma triangulação que envolve o sujeito enunciador, *Cristo* e o *povo*, assim esquematizado no gráfico:

Gráfico 6: Desconstrução do divino



E aqui entendemos a desconstrução do divino pelo sujeito enunciador e a revelação do opressor; é o divergir entre a superestrutura e a infraestrutura; entre o Estado, enquanto poder, e o *povo*, enquanto servilismo (MARX, 2001). Daí a significação enunciativa de *estranho*.

Esculpe-se, assim, a dialética entre as vozes sociais, pois ser, no que contempla o humano, exprime ser para o Outro, através dele e para si, segundo

Bakhtin (2010). É o entendimento do enunciador através da ideologia do cotidiano que se constitui na ação constante, rotineira, repetível do trabalho contra a ideologia oficial que instaura a falsa consciência de que o *salário mínimo* paga realmente o exercício do trabalho e o *extra* ressalta como premiação de um esforço, firmando ainda mais o domínio pela consciência.

Dessa terceira estrofe, percebe-se um diálogo com outras vozes a partir de um discurso alheio demarcado que, segundo Fiorin (2006), as vozes não são claramente demarcadas, mas é possível perceber o diálogo porque a palavra é bivocal, ela não é única; da mesma forma que é possível perceber essas vozes pelo estilo, quando este define-se dialogicamente Fiorin (2006).

Sendo assim, palavras presentes nos enunciados e a intenção ideológica dada ao signo, testemunham que expressões como *Com os braços sempre abertos* e *mas sem proteger ninguém* dialogam numa mesma intenção de crítica e denúncia social. O primeiro rememora o discurso religioso presente no poema *Buscando a Cristo*, de Gregório de Matos:

A vós correndo vou, **braços sagrados**,
Nessa cruz sacrossanta **sempre abertos**,
Que, para recebe-me, estais **abertos**,
E, por não castigar-me, estais cravados.

e

A vós, divinos olhos, **eclipsados**
De tanto sangue e lágrimas cobertos,
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados.”

As expressões *braços sagrados* e *sempre abertos* significam acolher, receber e proteger aqueles que sofrem. O eu lírico busca a *Cristo* para confessar-se e este mostra-se receptivo. Porém, numa desconstrução crítica, o enunciador da canção já apontava os necessitados correndo para o trabalho, não para *Cristo*, anulando assim, o discurso religioso de que os humilhados serão exaltados.

Há um *Cristo* metonímico que se estende de uma referência local para um todo, amplia-se do estado do Rio de Janeiro para o Brasil e do Brasil para mundo apenas como atrativo turístico, o que reforça a ideia da força dominante, responsável pelo aporte atrativo do monumento, daí o Salvador não proteger ninguém.

Os *olhos eclipsados* significam outra postura acolhedora de *Jesus* no sentido de compaixão. O eu lírico o procura na certeza do acolhimento e de que não será condenado. Na canção, embora os trabalhadores não corram para *Cristo* como o pecador do poema, o *Cristo* atrativo está *sempre de braços abertos*, mas não protege ninguém.

Noutro acréscimo textual, enquanto discurso alheio não demarcado, é notado o diálogo com a canção *Alagados*, dos *Paralamas do Sucesso*:

E a cidade

*Que tem **braços abertos** num **cartão-postal***

Com os punhos fechados da vida real

Lhes nega oportunidades

Mostra a face dura do mal

Nesses enunciados, capta-se dois lados da *cidade* apresentados pelo sujeito social da canção: ao enunciar que *a cidade tem braços abertos num cartão postal*, há nesse dizer uma metáfora de *Cristo*, cuja significação não emerge mais sobre abraçar, acolher, proteger, mas esconder, esconder uma realidade nua e crua da cidade supostamente maravilhosa, ou seja, a famosa zona sul carioca, com bairro nobres e famosos de um lado e a periferia, o subúrbio, do outro: duas faces de uma mesma realidade cruel.

Assim, ao dialogar com o poema *Buscando a Cristo*, de *Gregório de Matos* e a canção *Alagados*, dos *Paralamas do Sucesso*, constata-se um *Cristo* não como uma representação do divino no contexto cristão, mas como signo representativo do poder, do poder público, que se afere de uma atração popular que gera grande economia para o Estado no intuito de esconder as mazelas do seu povo, explorado e abandonado.

Desse embate de vozes sociais se configura o primeiro conceito de dialogismo, visto que os enunciados se constituem num único discurso: o da revolta, da indignação, da aversão contra o trabalhador.

Assim, a triangulação é fechada. A janela, pelo discurso dominativo do enunciador que se articula com a representatividade discursiva do poder público através da imagem do *Cristo* e se verte no discurso coagido do trabalhador.

Tudo isso marca a interferência do fora para dentro; da rua (*povo*) para a *janela* (enunciador); do *Cristo* (Divino) para a *janela* (enunciador). É o mecanismo da exotopia que traz as situações da realidade para dentro do discurso enunciativo.

Na sequência do corpo textual, o enunciador recolhe-se e assume aparentemente o papel da culpa ao enunciar que vai *forrar as paredes* do seu *quarto* com as *manchetes do jornal* que, metaforicamente, traz o externo para dentro da sua consciência e aproxima as mazelas dele. Porém, há no discurso velado, a realidade tomada como normalidade.

Ao *forrar as paredes* do *quarto* com as *manchetes*, o sujeito enuncia a miséria como algo normal, como algo que, devido ao repetível, faz com que ela não mais choque o leitor/ouvinte, e crava a ideia de que a condição do trabalhador nos dias atuais não é tão séria assim, e desse modo percebermos um discurso velado pela mídia.

É constatado, portanto, uma transferência da culpa. Passa do enunciador para o leitor ao fazer uso do pronome *você*, inserindo, assim, o leitor/ouvinte no seio da responsabilidade quando ensina que a *tristeza* é redenção, então o enunciador está agindo exatamente como o Outro o ensinou, ou seja, o leitor é colocado no contexto da produção de sentido da culpabilidade.

E o próprio leitor é propagador do discurso velado da dominação, o que quer dizer que reproduzem, em nível de consciências objetivadas, a linguagem dominante que aparece escondida nesses enunciados, até mesmo porque *você* pode apontar para o poder, para o Sistema que determina normas de conduta (FIORIN, 2006).

Por fim, retoma-se o refrão. Sabendo já da significação denotativa de *trem* e *estrelas* apresentadas no estudo sobre o título, constata-se que tais signos ganham nova significação ao ser trazido pelo discurso do enunciador o poema *Navio Negreiro*, de *Castro Alves*, marcado pelo verso “*Depois dos navios negreiros outras correntezas*”.

O poema-narrativo de *Castro Alves* faz uma denúncia social sobre a escravidão quando faz uso do processo descritivo do sofrimento dos negros que eram tratados como mercadorias trazidas em navios, sujeitos a toda injúria e sofrimento.

Com essa alusão histórica é tida a fronteira entre os enunciados do poema e da canção pelo processo dialógico, o qual se dá pelos signos *navios* e *trem*, firmando, assim, a locomoção dessa conturbada experiência histórica para os dias de hoje. Ou seja, a escravidão marcada pela cor, se confirma hoje pela dependência de um salário *de fome*, o que equipara o mesmo teor de exploração oculto no discurso do sujeito enunciatador.

Há nesse constructo a luta diária pela sobrevivência, antes, dos escravos; hoje, do trabalhador. Mas são lutas de vozes sociais por seus direitos, enquanto seres humanos e enquanto trabalhadores, ambas reféns do poder dominante, das superestruturas que imprimem um modo de pensar e de agir e tem o salário mínimo como uma arma a favor deles. É postado, assim, nas consciências, um juízo de valor que se arrasta ao longo da história e continua a se manter pelos discursos ideológicos das superestruturas.

Nesse embate dialógico *outras correntezas* surgem, *outras* aqui como vozes que denunciam a condição de escravo trabalhador e que ao mesmo reconfiguram o valor do passado no sentido da exploração.

Dessa maneira, o *trem* é o grande vagão da vida onde cabem todas as vozes, todos os trabalhadores como *estrelas*, visto que representam a força centrífuga do sistema político porque são responsáveis pelo crescimento do Estado (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987). Por isso devem ser tratados como estrelas, nem que seja na dimensão de um discurso, poeticamente merecido.

03 Brasil

*Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer*

*Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha*

Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada prá só dizer "sim, sim"

Brasil!
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Grande pátria desimportante
Eu vou te trair
(Não vou te trair)

(Cazuza, Nilo Romero e George Israel)

A terceira canção também faz parte do Disco *Ideologia*, de 1988, questiona sobre um país que não permite sonhar. Intitulada *Brasil*, é composta por sete estrofes,

três formadas de seis versos, uma com sete e outra com três. O refrão apresenta oito versos e aparece duas vezes no corpo textual.

Brasil não é uma música que marca uma fase política da sua obra, mas é uma crítica em face aos acontecimentos políticos e sociais da época. É uma canção que explora a sensibilidade de um sujeito que denunciou a intolerância daqueles que tinham o poder. É um grito que se coloca no lugar de fala do Outro.

A história política do Brasil é perpassada pelo não dito. Os enunciados revelam um país que ainda permanece explorado em todos os sentidos. E Cazuza dá voz a um enunciador que tenta a todo custo saber quem é responsável pela destruição do Brasil e até surpreende no final. A batida forte dos instrumentos e da performance do artista alongam e espalham o grito.

Do título

Pensa-se de imediato em grupo social que ocupa um determinado território e é regido por leis e gera uma nacionalidade ou identidade. São referências advindas de livros de Geografia, de aulas e de concepções populares. Mas tudo isso procedente de uma palavra. Nesse sentido, quando a palavra se estende para os enunciados concretos da canção, ela concebe uma relação dialógica e vai gerando sentidos.

1ª parte

Não me convidaram

*Pra esta **festa pobre***

*Que os **homens** armaram pra me convencer*

***A pagar** sem ver*

*Toda essa **droga***

Que já vem malhada antes de eu nascer

Há, nessa estrofe, um sujeito que enuncia sua ausência na *festa* promovida pela elite, deixando os menos afortunados à mercê da fatia menor do “bolo”. Esse dito precisa ser visto pelo viés do horizonte social proposto por Bakhtin (2010), no qual se estabelece o diálogo numa relação espaço-tempo.

Há um espaço que é a *festa* que ocorre num determinado tempo não especificado pelo enunciador, mas que dada a situação de produção da própria canção, no caso, 1988, *festa* se insere na vida e expressa a realidade.

Segundo o enunciador, ela é *pobre*, ele a caracteriza sob a égide da responsividade compreensiva do fato (BAKHTIN, 2010), simplesmente porque lhe foi negada a sua participação, marcada pelo advérbio *não* que, no todo enunciativo, muita coisa lhe é negada, o que vai gerar a dialética, já que na própria recusa, o enunciador oferece para o Outro (o dono da festa) sua presença.

E aí ele diz que é uma *festa* armada por *homens*. Quem são esses *homens*? Não é dito, mas fica subtendido no seu ato de fala a ideia do possível (BAKHTIN, 2010), pois ele sabe que esse favorecimento das elites já ocorre *antes* mesmo dele *nascer*.

Nessa enunciação do tempo, o sujeito enunciador faz uma alusão histórica com a colonização do Brasil, quando os portugueses exploravam o povo brasileiro para se dar bem. uma vez que aquilo que era paz e paraíso, torna-se um espaço de riqueza imposta pela convicção colonizadora e imperialista (CASTRO, 2003). Episódio que até hoje persiste e que irrita o enunciador, é tanto que sua raiva é expressa através de *droga* que, dado o contexto da enunciação, ganha o sentido de raiva.

Essas vozes que se entrecruzam no discurso da canção mostra a origem da roubalheira, a qual se propagou ao longo do tempo e provocou problemas de ordem democrática e social.

A voz da descoberta do Brasil traz a interdiscursividade num mesmo discurso alheio não marcado que resgata um contexto significativo dessa época do país, retomado no discurso do enunciador através do segundo conceito de dialogismo apresentado por Fiorin, (2006).

Logo, pelo sucedido de estar fora, cabe ao sujeito a malícia de tentar trazer o interlocutor para o diálogo. Dar pistas: adjetiva a *festa* de *farsa* como forma de convencimento ideológico numa referência à armação; a classifica de *droga* porque não está dentro dela, tem consciência disso, o que firma ainda mais o discurso do interlocutor como dominador, o que dita as regras do jogo dentro da festa e fora dela (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

No discurso seguinte, o sujeito enunciador faz um jogo com a expressão *a pagar*, seja no sentido de vir a fazer ou realizar algo; seja também no sentido de *apagar*, de alguma forma, a consciência do povo brasileiro para que assim a verdade

das falcatuas, das corrupções e da exploração não sejam lembradas. É tanto que Bakhtin; Volochinov (1987) dizem que é o nosso mundo interior que se adapta à expressão no contexto ideológico do cotidiano.

Porém, tal ato “ético” da classe dominante não é novidade, vem desde o descobrimento com a comitiva portuguesa guiada por Pedro Álvares Cabral ao “acharem” o Brasil e o tornarem sua Colônia, segundo Castro (2003), o que se confirma nos versos *Que já vem malhada antes de eu nascer*.

Da mesma forma, o jogo dialético é apresentado com a expressão *droga*, que numa perspectiva denotativa representa algo ruim, que faz mal, em razão dos efeitos de dependência que causa, mas também pelo sentido metafórico de bagunça, de desordem, que não responde, democraticamente, aos anseios dos brasileiros. Portanto, há nesses dizeres do sujeito enunciador um repúdio à negação dada a ele.

2ª parte

Não me ofereceram

*Nem um **cigarro***

*Fiquei na porta estacionando os **carros***

*Não me **elegeram***

***Chefe** de nada*

O meu cartão de crédito é uma navalha

É interessante perceber que a negação continua, o enunciador sofre a indiferença ainda no contexto do prazer, pois, além de não participar da *festa* até o *cigarro* lhe fora repellido, a única coisa que lhe resta é ficar *estacionando os carros* do lado de fora.

Apreende-se um processo exotópico no que diz respeito ao deslocamento, pois se projeta como sujeito com sua visão de mundo sociocultural (BAKHTIN, 2010). É o poder dentro, na festa, usufruindo do bom e do melhor; e o subordinado de fora exercendo sua função veladamente imposta.

Diante de tal contexto discursivo, a ação de guardar *carros* e nem um *cigarro* ter para distrair-se, a *droga* da *festa* é agora a própria *droga* da vida dele. Há um excedente de visão do enunciador porque ele abre diálogo e começa a dar valoração

aos signos à medida que o processo comunicativo vai se concretizando (BAKHTIN, 1997).

Isso traz o externo para a construção do discurso do enunciador no que tange a ética ou a falta dela. Ética essa que altera o agir dos políticos no que diz respeito às suas ações, condutas e responsabilidades, e isso gera a tensão entre dois lugares: o dos convidados e o do guardador de carros. A ética do valor moral e material (BAKHTIN, 2010).

Nesse constructo, institui-se uma arena de luta de vozes de classes cerceada pela ideologia dominante a partir de um interlocutor mudo contra uma ideologia do cotidiano que se confirma na normalidade da função, diga-se que diária, do guardador de carros que, embora mudo, as palavras no enunciado concreto “são tecidas a partir de fios discursivos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”, segundo Bakhtin; Volochinov (1987). E assim a função entre as fronteiras instaura-se nas relações sociais que os envolvem no discurso.

Novamente a negação é dada no que se refere a uma função, a um cargo, pois nem *chefe* o elegeram. É a negação do trabalho reconhecido e destacado em oposição ao trabalho informal que lhe resta. É o contraditório que as superestruturas impõem desde o descobrimento do Brasil.

Em contrapartida, o guardador de carros tem um *cartão de crédito*, ou seja, ele é financiador da festa da qual ele não participa, mas a ele foi dado o ilusório, o sonho, o desejo sem em nenhum momento pensar que é usurpado diariamente. Por isso que o *cartão* é metaforizado como *navalha* que, segundo o dicionário Michaelis (2011), é um instrumento afiado, extremamente cortante.

E o cartão de crédito que lhe dá o sonho, o desejo, o consumismo é o mesmo que o corta da festa e o coloca numa situação utópica do poderia estar.

É um assalto velado que não se mostra totalmente claro no discurso (FIORIN, 2006).

Assim, construídos os sentidos possíveis da canção, há sempre um jogo de vozes e de enunciados que se efetivam nas relações sociais dos interlocutores, pois a gradação dada ao termo *não*, de imediato, anula o enunciador do trabalho e do prazer. Em contrapartida, esse mesmo enunciador possui *cartão de crédito*, instrumento de dominação financeira ofertada pelo Sistema.

Dessa maneira pode-se fazer os seguintes questionamentos: E se o enunciador tivesse sido convidado para a festa? E se ele tivesse recebido o cigarro? E se tivesse

sido eleito chefe? O que ele faria? Dar-se-ia à corrupção? Faria parte do sistema corruptivo? Eis aí um Eu desconstruído pela ação do Sistema.

3ª parte: Refrão

Brasil!

Mostra tua cara

Quero ver quem paga

Pra gente ficar assim

Brasil!

*Qual é o teu **negócio?***

*O nome do teu **sócio?***

Confia em mim

Enfim, um Brasil personificado. No refrão ele deixa de ser as referências apontadas nas abordagens sobre o título e é materializado, é colocado no confronto do diálogo pelo enunciador. Pede para o *Brasil* mostrar a *cara*. Na enunciação, os signos ganham valores porque conferem uma negociação, é a fronteira entre o dito pelo enunciador e o não-dito pelo interlocutor, fazendo com que o discurso esteja diretamente ligado com a vida (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

O verbo, no imperativo, se expande, traz a voz da sociedade. É o ato de fala do enunciador que alarga a consciência, por isso a palavra *Brasil* ganha um tom apreciativo quando cantado por Cazuza, parece que o país inteiro grita junto, não é mais individual e sim coletivo, mas mesmo assim singular, pois marca um horizonte social que orienta os sujeitos e dá singularidade ao cantor, pois olhou de um jeito para uma situação num determinado tempo e lugar que envolvia os sujeitos (BAKHTIN, 2010).

O verbo imprime uma ação: o *Brasil* mostrar a *cara*. E *cara* também ganha amplitude, visto que tem um feito ideológico que gera sentidos. Não é uma pessoa, mas várias que estão por trás das bancadas, são os engravatados, são os representantes do poder. E as palavras *Brasil*, *mostra* e *cara* vestem-se de significados (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987), o que quer dizer que são aquelas pessoas as responsáveis pelo *Brasil* encontrar-se assim: em desconstrução social e política.

Nesse constructo dialógico, é perceptível que o enunciador negocia com o interlocutor, quer saber em que *negócio* o país está metido e quem é o *sócio* desses que engendram o poder. Ou seja, o enunciador que ficou fora da *festa*, que ficou *estacionando os carros*, que não recebeu nem um cargo e muito menos *um cigarro*, se abre à negociação com uma única palavra: confiar.

Dada a situação discursiva que envolve os sujeitos na situação comunicativa, produz-se o sentido de que o brasileiro confirma o ditado popular de que ele dá um jeitinho em tudo, até para ser ladrão de colarinho branco possuindo apenas um *cartão de crédito*.

Por outro lado, se diz que o brasileiro é esperto. Sendo assim, quem sabe se ele não “está plantando verde para colher maduro”? Descobrir quem são esses sócios e os que eles estão negociando para poder entregar os vilões do país?

Pensar nesses ditados populares no texto, é pensar no processo dialógico como arena de luta de vozes a partir das relações culturais que marcam cada um deles ou cada grupo e assim gerar sentidos para se descobrir o(s) culpado(s).

Então, busca-se no diálogo com o *Brasil* uma quebra de identidade, pois não se sabe, de fato, qual é a *cara* do país, quem ele é. Por isso o enunciador entra no plano da alteridade visto que, segundo Bakhtin (2010), é quando o sujeito se reflete no outro, ou seja, o enunciador iria se constituir a partir do Outro e iria refratá-lo, tanto par o bem quanto para o mal, visto que o interlocutor não responde às indagações do sujeito.

E, dessa forma, o enunciador coloca todos num mesmo processo de responsividade pelo o que ocorre no Brasil. E aí temos um Eu multiplicado em Nós.

4ª parte

*Não me **sortearam***

*A **garota do Fantástico***

*Não me **subornaram***

*Será que é o meu **fim**?*

*Ver **TV a cores***

*Na **taba** de um **índio***

*Programada pra só dizer "**sim, sim**"*

Mais uma vez o enunciador é negado, tanto no plano do sonho, quanto do próprio suborno. Tomada a primeira enunciação, *lhe* é negado o sonho de ser *A garota do Fantástico*, e aí percebe-se que há um vazio e que é preenchido de valor com o extra verbal (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926), uma vez que faz referência ao quadro de um programa de televisão que objetificava a mulher em função da fama e nem para isso o enunciador foi sorteado.

A segunda confirma mais uma vez o seu esvaziamento quando ele nem subornado é, o que configura o sentido de que o grupo da extorsão é singular nas suas ações, são poucos os que podem participar. Logo, o enunciador é irrelevante, tem o seu *fim* anunciado e mesmo assim ele não acredita.

E assim questiona-se: Não ser sorteado *garota do Fantástico* anula uma pretensão? Não ser subornado ocasiona um desempoderamento? Eis um eu desconstruído mais uma vez, pois no processo de negação, a fantasia *lhe* é faltada, da mesma forma que o suborno soa, numa expectativa do enunciador, de que ele está disposto a uma negociação. É um enunciador que se mostra ao mesmo tempo opressor ou aliado, tudo vai depender do discurso.

Por fim, o discurso de dominação concretiza-se na voz de indignação do sujeito que enuncia ao constatar que até os *índios* (referência da identidade brasileira e verdadeiros donos deste país) já foram sucumbidos por instrumentos de alienação, no caso, a *TV a cores*, só que programada para dizer *sim*, advérbio que se repete exatamente para demonstrar e firmar o avanço de domínio ideológico que se dá pela palavra que circula entre os sujeitos sociais, independente de classe ou de cultura. Ou seja, é o processo de dominação que se concretiza nos enunciados da canção, uma vez que “a realidade de toda palavra é absorvida por sua função de signo”, segundo Bakhtin; Volochinov (1987).

5ª parte

Grande pátria desimportante

Em nenhum instante

Eu vou te trair

(Não vou te trair)

Dessa canção surge mais uma vez a exaltação à pátria revelada como *grande*, adjetivo que marca não só o tamanho do país como também uma evocação, um chamado. Mas, em contrapartida, o uso do prefixo *des*, de valor negativo, marca um discurso de desvalorização com relação ao que os poderosos fazem com ela. Melhor dizendo, é a palavra que ganha significado quando bebe do externo e se faz ponte nas relações sociais entre os interlocutores (BAKHTIN, VOLOCHINOV, 1987).

Mesmo assim, a voz que permeia esse discurso enuncia um paternalismo ao negar a traição, apontando, assim, normas de convivência entre os interlocutores, porém prevalece a autoridade de poder que sempre nega o acordo. E, numa posição de dominação, a voz do enunciador, refletida na sua consciência, está presa, limitada, afunilada, por isso se mostra entre parênteses.

Esse jogo desconstrói a realidade de um *Brasil* que não é exatamente aquele apresentado no título como referência de uma nação sociologicamente organizada que prima pelo coletivo, mas de um país desmascarado ao longo da canção pelo sujeito enunciador.

Constata-se desse contexto descritivo-analítico duas situações ideologicamente marcadas: a negação do sujeito e a representação da farsa. O primeiro pela exclusão de fazer parte do processo corruptivo, mas que ao mesmo tempo se revela favorável; e o segundo por apresentar a *festa* como o instrumento que mascara os verdadeiros culpados pela situação do país, embora não sejam revelados às claras esses sujeitos, mas o texto verbal aponta para os políticos.

Nesse propósito, é evidenciado na canção o jogo rico X pobre, no qual atuam as forças centrípetas que conduzem a dominação pela superestrutura do Estado, segundo Bakhtin; Volochinov, (1987) que marcou, ao longo do tempo, o ato de centralizar as riquezas em contraponto das forças verbalizadas e vulneráveis da infraestrutura representadas pelo enunciador.

Essa situação patenteia que o sujeito enunciador fala sozinho. Em nenhum momento é marcado o responsável, o interlocutor é mudo e o sujeito é sempre negado. Tudo que é sugerido pela voz do enunciador, no discorrer da canção, não pode ser tomado como verdade porque ele está aberto a um acordo.

Então, o mascaramento vem pelo silêncio; a trapaça, vem pela *festa*. E nesse jogo discursivo de vozes sociais eclode a semiose dos signos e constroem os sentidos de poder e domínio que resultam do cruzamento de possibilidades de dizeres no discurso da canção. Mas mesmo assim o *Brasil* não mostrou a *cara*...

04 Ideologia

Meu partido

É um coração partido

E as ilusões estão todas perdidas

Os meus sonhos foram todos vendidos

Tão barato que eu nem acredito

Eu nem acredito...

Que aquele garoto que ia mudar o mundo

(Mudar o mundo)

Frequenta agora as festas do "Grand Monde"...

Meus heróis morreram de overdose

Meus inimigos estão no poder

Ideologia

Eu quero uma pra viver

Ideologia

Eu quero uma pra viver

O meu prazer

Agora é risco de vida

Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll

Eu vou pagar a conta do analista

Pra nunca mais ter que saber quem eu sou

Pois aquele garoto que ia mudar o mundo

(Mudar o mundo)

Agora assiste a tudo em cima do muro

(Cazuza/Frejat)

A quarta canção deu título ao Disco, foi composta em 1987 e versa sobre a geração sem ideologia da qual Cazuza fez parte. É um discurso de referência, construído num tempo presente que contrariou o passado e decepcionou o futuro

naquilo que poderia ser luta democrática. Porém, sua geração não se uniu por ideologia como a de 60, se uniu pelas drogas; a dele encontrou as ideias prontas, mas não soube conduzi-las (ARAÚJO; ECHEVERRIA, 2001). Pode até soar como um arrependimento, mas na verdade é uma voz que diz para a geração futura.

A canção apresenta o olhar do sujeito social Cazuza sobre o contexto político dos Anos 80 que brindou o fim do período militar no Brasil., mas não agiu exatamente como se esperava, politicamente falando, foi um bonde que perdeu a viagem. A canção é composta por quatro estrofes, uma formada por nove versos, outra por oito e o refrão por seis.

1ª parte

*Meu **partido***

*É um **coração partido***

*E as **ilusões** estão **todas perdidas***

*Os meus **sonhos** foram todos vendidos*

Tão barato que eu nem acredito

Eu nem acredito...

*Que **aquele garoto que ia mudar o mundo***

(Mudar o mundo)

Frequenta agora as festas do "Grand Monde"...

No primeiro momento da canção apreende-se uma função expressiva marcada pela 1ª pessoa (eu/meu) que reforça a voz que ecoou num brado retumbante.

Essa voz versa sobre a expressão significativa de *partido* num referencial político, uma vez que dada a situação enunciativa, a voz aponta para partido político enquanto grupo que preza uma doutrina em nome do país. Ou seja, é uma situação da vida política do Brasil que se dá no discurso verbal num momento histórico vivo (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

Neste sentido, opõe-se a significação de *partido* enquanto decepção ideológica do sujeito enunciador, uma vez que remete ao *coração* que perdeu a credibilidade ideológica, por isso o *coração partido*, decepcionado, desacreditado.

Das lutas por um ideal para a certeza das *ilusões*, instaura-se, pela voz do enunciador, que as mudanças no contexto são improváveis, por isso a palavra *ilusões*

expressa que a luta do enunciador agora é uma esperança perdida. Ora, ao enunciar-se assim, o sujeito social foge de uma situação imediata que se dá nas relações sociais através da palavra e esta perde significação no enunciado concreto (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

Neste construto ideológico, a vivência de um sujeito idealista marcou apenas um *sonho* perdido, aquele construído sem um propósito realmente ideológico, com proposições definidas e aplicáveis ao sistema.

Assim, ele confirma na sua enunciação que *aquele garoto que ia mudar o mundo*, encontra-se hoje, dado o horizonte social discursivo, frequentando *as festas do Grand Mond*, termo francês que traduz alta sociedade e é usado na própria língua francesa para tematizar a ostentação dos burgueses na sua essência.

Desse modo, encontramos nessa compreensão responsiva a temática da traição de classes, ou seja, o sujeito aderiu ao outro lado, deixa de ser oposição para ser situação, daí apreende-se um enfraquecimento de suas posições políticas porque as ideias, digamos revolucionárias, não vingaram. Nesse sentido, o mundo interior do enunciador e a reflexão do interlocutor não construíram um auditório social estabelecido para que as deduções e apreciações em torno do problema fossem evidenciadas (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

É tanto que o uso dos parênteses na expressão (*Mudar o mundo*) abafa a voz do sujeito, a suprime, visto que agora *frequenta* a alta classe e sua mudança se fechou nela enquanto deslocamento ideológico.

2ª parte: Refrão

*Meus **heróis** morreram de overdose*

*Meus **inimigos** estão **no poder***

Ideologia

Eu quero uma pra viver

Ideologia

Eu quero uma pra viver

Neste segundo momento da canção, que corresponde ao refrão, encontramos na voz do sujeito duas abordagens significativas para a expressão *heróis*.

A primeira prima pelo plano cultural ao enfatizar astros da juventude dos anos 70 como *Janis Joplin* e *Jim Morrison* e outros que perderam a batalha da vida para as drogas e que eram referência para os jovens daquela época, fato compreensível na enunciação. Porém, posto esse discurso no momento em que é realizado, as expressões *Janis Joplin* e *Jim Morrison* adquirem valor ideológico porque tematizam o contexto aniquilador das drogas e a única referência de heroísmo.

A segunda, numa perspectiva social, prima pelo plano político ao situar os *inimigos no poder*. Leia-se: os “políticos” algozes do *poder* ao longo do tempo. Dessa forma, a abordagem palavra, enquanto signo ideológico, serve de ponte entre o passado e o presente para mostrar que os heróis não estavam mortos ideologicamente, dado o ponto de vista do sujeito enunciador, pois ela é utilizada em contextos concretos (BAKHTIN, 2010), só que nos enunciados concretos da canção, ela veste o enunciador pela força do sistema.

Então, nesse embate discursivo entre *heróis* e *inimigos*, instaura-se um suíte de gerações que fez desaparecer um ideário democrático, visto que o dominante e o dominado, este se neutralizou, o que, de fato, confere a retirada para outro campo de ideias.

Em face do ideário capitalista que se institui, o enunciador pede uma ideologia. Nesse caso faz-se necessário o cabide da ideologia do cotidiano porque está centrada nos acontecimentos do cotidiano (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987) e marca o homem na sua dimensão social, cultural e histórica que se firmou nos anos 80.

O sujeito deseja uma ideologia de vida apresentada pelo verbo querer. Ou seja, a expressão *ideologia, eu quero uma pra viver*, enquanto signo ideológico, realiza a operação de refletir a realidade sempre em transformação e dar um sentido ao fato e refratá-lo no discurso a tratar da vivência do enunciador e das suas relações sociais.

Esse pedido reflete e refrata a ideologia enquanto resultado das experiências adquiridas pelo enunciador ao longo da vida em razão das contradições e confrontos de valores políticos e questões de lutas sociais, pois, como aponta Faraco (2009), as significações do signo são estruturadas pelo contexto histórico e nas experiências dos grupos sociais. Porém, o pedido de uma ideologia para viver, minimiza o enunciador e fortalece o sistema.

3ª parte

*O meu **prazer***

*Agora é **risco de vida***

*Meu **sex and drugs** não tem nenhum **rock 'n' roll***

*Eu vou **pagar a conta do analista***

*Pra **nunca** mais ter que saber **quem eu sou***

Pois aquele garoto que ia mudar o mundo

(Mudar o mundo)

Agora assiste a tudo em cima do muro

Na última parte da canção encontramos um sujeito introspectivo diante da situação que a vida apresenta. É o externo refletido na expressão emotiva do sujeito enunciador, é um diálogo contundente, desgastante que age na própria consciência do enunciador. O que está para um ato estético que lhe imprime um tom emotivo-volitivo que lhe causa insegurança ou desistência (BAKHTIN, 1997), é a impotência diante da realidade dada pelas circunstâncias do cotidiano.

Ao enunciar *prazer*, o sujeito traz na sua voz o contexto sócio histórico de uma época. Essa situação discursiva representa uma visão de mundo do agir do sujeito num dado momento histórico e no tempo desse discurso (BAKHTIN, 2010); o sexo não é enunciado apenas com a significação de prazer, mas resgata a instabilidade do prazer dado à época: o *risco de vida*.

Nessa fratura da canção, o sexo surge como um instrumento desestabilizador das relações afetivas, chegou como algo novo numa realidade de perigo em contraponto com um viés político que não surgiu, que não vingou como uma nova ideia democrática.

Desse constructo, averigua-se uma estrutura que articula duas forças opostas: o fator dionisíaco e apolíneo, ou seja, o prazer ocupa o lugar da razão ao considerarmos o dizer do enunciador. Precisando que Nietzsche (2007), em seu estudo sobre *O Nascimento da tragédia*, atribuiu que a civilização grega ganhou destaque por saber vincular essas forças em favor da arte. Porém, aqui, no contexto discursivo, o enunciador não comuta nem uma nem outra das forças, coloca-se *em cima do muro*.

A voz traz também um estilo de vida “social” centrado no lema sexo e *drogas*, expressões significativas de uma juventude que quebrou “o clima sisudo em uma época para aproveitar a liberdade recém-adquirida”, como pontuou Petrik (2010). E no meio dessa juventude estava Cazuza, que começou a dizer, de forma singular, sobre essa liberdade enquanto sentença de um agir por vontade própria, de estar aberto a realizar os desejos, porém a liberdade democrática que tanto se almejava foi se diluindo diante da liberdade dos desejos e assim o ritmo não teve *rock’ n’ roll* nenhum.

Há nessa voz social o esvaziamento das ideologias do ser social ao enunciar que vai *pagar a conta do analista*, é a metonímia da traição, que parte de uma voz para representar um coro. É a expressão *modus vivendi* do enunciador como expressão da traição de classe, visto que todas as ideias de luta social esmaeceram. Portanto, do ponto de vista morfo-lexical, o uso da conjunção explicativa *pois* justifica o porquê daquele *garoto* está *em cima do muro*, ou seja, foi todo o sonho de uma geração que se esvaziou ao longo do caminho.

Nesse embate monológico do eu com ele mesmo, os referenciais de ordem social cabíveis à esfera política não se concretizam ideologicamente em oposição à ideia centrípeta, cuja força de poder se espalha, joga para fora e domina (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987). Há um recuo da voz do desejo democrático, o enunciador se perde ou se esconde na sua própria consciência.

Eis a vida entre dois lados. Então é melhor não *saber quem* realmente é nessa vã ideologia, visto que o discurso discorre pela negação do “eu”, do enfraquecimento da resistência. Mas mesmo assim, o tempo não para.

05 O Tempo Não Para

Disparo contra o sol

Sou forte, sou por acaso

Minha metralhadora cheia de mágoas

Eu sou o cara

Cansado de correr

Na direção contrária

Sem pódio de chegada ou beijo de namorada

Eu sou mais um cara

*Mas se você achar
Que eu tô derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não pára*

*Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta*

*A tua piscina tá cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára*

*Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para
Não para, não, não para*

*Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulha no palheiro*

*Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer
E assim nos tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro*

(Cazuza/Arnaldo Brandão)

A última canção deste bloco é *O tempo não para*, que foi gravada no único disco ao vivo que o cantor realizou, da mesma forma que foi a única música inédita.

A letra é formada por sete estrofes, todas elas com variação de versos de três a oito. Em uma delas é o refrão.

1ª parte

Disparo *contra o sol*

Sou forte, sou por acaso

Minha metralhadora cheia de mágoas

Eu sou o cara

Cansado *de correr*

Na direção contrária

Sem pódio de chegada ou beijo de namorada

Eu sou mais um cara

O sujeito enunciadador traz na sua voz o grito da sobrevivência ao enunciar a expressão *disparo* como um ato que se totaliza na sua verdade do evento existir (BAKHTIN, 2010), visto que lança para a sociedade uma resposta e age como sujeito ativo de um fato historicamente marcado nos Anos 80 pelo próprio Cazuza.

O *sol* traz na enunciação a referência de força, equilíbrio, que a própria cor amarela transmite (MORENO, 2011), portanto, inserido no contexto de produção, implica uma ação do sujeito enunciadador a cada dia ao enfrentar uma sociedade moralista e hipócrita. E ainda, sendo a cor um ato comunicativo por acoplar o homem ao meio, despertando significados e sentidos de ordem social frente à determinada situação, o sol surge como luz para mostrar o caminho a ser seguido pelo enunciadador sem medo nem ressalvas (MORENO, 2011).

Por isso o sujeito *corre* na *direção contrária*, corre na contramão dos paradigmas que a sociedade determina. Com essa atitude ele aponta o olhar negativo que a sociedade lança sobre o seu agir ideológico através da voz social, centrada na palavra como mediadora entre o individual e o social que produz valor no processo de interação (STELLA, 2005).

Nesse sentido, constrói-se a dialética dos contrários ao confrontar as forças sociais que agem no discurso, expressa tanto pela centralização que a classe dominante faz do seu pensar ideológico como pela atitude responsiva-ativa do sujeito enunciadador que está na contramão da ordem descentralizando o poder.

A palavra *metralhadora* é usada ideologicamente sugerindo que a sociedade é o alvo do disparo do grito. Assim, está posto nessa ação o grito das minorias que sofrem calados. Daí a *metralhadora*, enquanto signo ideológico, implica em desabafo, uma vez que as balas estão enxertadas de *mágoas*, de dor e de decepção. Por isso a palavra é um fenômeno ideológico por natureza, constituída de modo puro e sensível na relação social (BAKHTIN: VOLOCHINOV, 1987).

A expressão *cara* sugere, na voz do enunciador, não um referencial comum no sentido de ser mais um, mas como diferença, pois é um sujeito anacrônico que vai de encontro ao que lhe é contrariado, por isso a voz o coloca como um *cara cansado*, construído pela sônica da sociedade, já que ele é apenas mais um que vive à margem das diretrizes impostas, o que gera o cansaço social e exige uma ação como resposta.

Não há para ele *pódio de chegada* e nem acalanto de *beijo de namorada*, esses signos são marcados ideologicamente pelas forças centrípetas que determinam a “ordem social” e centralizam o sujeito como *mais um cara* no meio da multidão através da ideologia oficial que configura uma estrutura relativamente estável (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

Nesse percurso discursivo, constata-se primeiro a dureza da luta porque o sujeito enunciador está *cansado de correr* na contramão e não encontrar *pódio de chegada*; e segundo por se contrapor à voz determinante de normas e condutas. Essa voz sugere ao sujeito, nesse momento da canção, o agir-existir enquanto ser social.

2ª parte

Mas se você achar

Que eu tô derrotado

*Saiba que ainda estão **rolando os dados***

*Porque o tempo, **o tempo não para***

No segundo momento da canção apreende-se, de fato, o *disparo*, o sujeito enuncia um discurso contestador a partir do elemento mórfico-lexical *mas*, com o qual ele aponta sua força e sua raiva contra a sociedade, evidenciada pelo pronome pessoal *você*, que a pluraliza e atua sobre ela como força centrífuga que descentraliza o domínio ideológico. E dessa vez o silêncio se faz voz no coletivo.

No embate dessa arena de vozes, sujeito enunciador e sociedade, que vai do jogo da dialética ao jogo da vida, entende-se que novas chances são dadas pela vida, daí a referência aos *dados* que estão sempre *rolando* e por isso *o tempo* mostra-se sempre maior porque *ele não para*, já que a vida é tecida pelos discursos sociais nas duas esfera ideológicas: a superestrutura, representada pela sociedade dominante e a infraestrutura, representada pelo enunciador da canção (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

Nesse sentido, encontrar-se *derrotado* fomenta o papel da superestrutura perante sua autonomia de determinar as relações de produção através dos aparelhos ideológicos que primam pela postura e pela moral através do discurso religioso, cultural e familiar.

É perceptível no desabafo do enunciador que ainda há força para o enfrentamento das normas impostas, reproduzidas pela linguagem, pelas leis e pelas mídias como condutas morais. Porém essas ideias se proliferam porque elas são compostas por certos números de realidade de comportamentos, despertando, dessa forma, o preconceito, que é denotado no corpo da canção.

3ª parte

*Dias **sim**, dias **não***

*Eu vou **sobrevivendo** sem um **arranhão***

*Da **caridade** de quem me **detesta***

Mais uma vez a dialética verbal traz a oposição da vida através do embate entre a positividade e negatividade que a define, *sim* e *não*. O dia pode ser de *sim*, referenciado conotativamente como felicidade e que também pode ser de *não*, numa abordagem com valor negativo.

O discurso do enunciador confere a esse jogo o desejo constante de vitória dada a expressão *sobrevivendo* e pelo substantivo *arranhão* contra o ataque do Outro, revelando, dessa forma, a alteridade que se constrói desse embate e faz o enunciador se reconhecer e se fortalecer nos discursos (BAKHTIN, 2010).

Depreende-se do discurso enunciador um sujeito que corrobora uma força centrípeta determinada pela ironia ao enunciar que sobrevive através da *caridade* de quem o *detesta*. Portanto amar e odiar constroem o jogo dos contrários através da

interação dos sujeitos sociais. É o que corresponde a um sujeito conhecer-se pelo/através do Outro.

4ª parte

*A tua **piscina** tá cheia de **ratos***

Tuas idéias não correspondem aos fatos

O tempo não pára

Com o refrão, o sujeito lança o grito da hipocrisia, dando à sua voz um tom apreciativo ao enunciar a expressão *ratos*, do qual inferimos um índice de valor por ter sido conceituado e acatado pelos grupos sociais ao longo do tempo.

Ratos, denotativamente, representam roedores, mas, dentro do propósito enunciativo do sujeito, adquirem valor ideológico que se esculpe como hipócritas, déspotas, covardes e laráprios, ou seja, todos numa condição de imundos, como os *ratos*. Mas mesmo assim ditam regras de ordem social, por isso as *ideias* que veiculam não correspondem ao que realmente são.

Em continuidade ao seu discurso contestador, o sujeito recorre à palavra *piscina* que representa um instrumento de poder burguês, que possui água tratada e límpida e prioriza lazer, porém esse signo é desconstruído de valor pelo sujeito enunciativo ao conotar *piscina* como bojo das “belas” ideias de comportamentos impostas na sociedade, só que essa *piscina* está cheia dos imundos que criam regras e não as seguem.

Confrontando e descentralizando o poder, o sujeito enunciativo, em seu agir centrífugo, joga os *ratos* nas *piscinas*. Em outras palavras, joga “aquilo” que é nojento, que empesta, que adoece e que rouba no espaço social representativo da identidade burguesa. Logo, percebe-se que os enunciados mantêm uma relação indissociável com a vida, segundo Bakhtin (2010)

Acata-se desse jogo o embate discursivo entre as vozes da estratificação social que se instauram nesse discurso, a partir das expressões *piscina* e *ratos*, a dialética luxo e lixo; beleza e monstruosidade; saúde e doença. Assim, os enunciados relativamente estáveis gerados no discurso da canção, antecipam uma atitude responsiva ativa do enunciativo, visto que a canção é uma atividade humana que faz uso da língua para construir sentidos (BAKHTIN, 2010).

5ª parte

*Eu vejo o **futuro** repetir o **passado**
 Eu vejo um **museu** de grandes **novidades**
O tempo não para
Não para, não, não para*

Dada a situação sócio histórica que marca os enunciados, as mudanças de ordem tecnológica, política e cultural não modificam o caráter humano, o qual se atém ao *passado* sem deixar que nenhuma novidade humana se construa no *futuro* e se revele em *novidades* para o grande *museu* da vida. Portanto, diante da enunciação de que *o tempo não para*, as mudanças desejadas pelo enunciador sugerem o tempo como maior referência de esperança, por isso a repetição do advérbio negativo *não*. Destarte, essa síncrise integra uma situação extraverbal para construir sentidos e entendê-los na dimensão comunicativa (BAKHTIN, 2010).

6ª parte

*Eu não tenho **data** pra comemorar
 Às vezes os meus **dias** são de **par em par**
Procurando agulha no palheiro*

Nesse momento da canção, o sujeito enunciator não se prende à normas, a vida é comemorada a todo instante, a cada momento e não à mercê de uma *data* imposta pelo sistema. Por isso os *dias* acontecem como algo que se dispõe em dois momentos: um da instabilidade e outro da estabilidade emocional, notadamente marcado no enunciado de *par em par*. É a fronteira entre a vida e as circunstâncias dela que envolvem os sujeitos pela interação (BAKHTIN, 2010).

Há nessa relação dialógica o corte da voz popular que traz a expressão *procurando agulha no palheiro* e aponta para o dialogismo objetivado, ou seja, aquele que é marcado claramente pela voz popular ao falar que tentar alguma coisa na vida muitas vezes é impossível (FIORIN, 2006). Ou seja, reverter a situação ideológica do sistema é impossível, é como procurar a saída num labirinto.

7ª parte

*Nas **noites de frio** é melhor **nem nascer**
 Nas de **calor**, se escolhe: é **matar ou morrer**
 E assim nos tornamos **brasileiros**
 Te chamam de **ladrão**, de **bicha**, **maconheiro**
 Transformam o país inteiro num **puteiro**
 Pois assim se ganha mais **dinheiro***

Na última parte da canção, destaca-se dois momentos da situação avaliativa do sujeito: uma no campo da identidade e outra no campo da exploração midiática.

A primeira define que ser *brasileiro* implica em luta, enfrentamento, dureza e dificuldade, referências essas que estão demarcadas pelas expressões *noites frias* e *nem nascer*. O enunciador constrói ainda a oposição com *noites de calor* que condiciona apenas a uma saída que é *matar ou morrer*.

Como esse jogo discursivo, essas expressões antitéticas conferem a estabilidade e instabilidade de ser brasileiro num país que não dá vez a sua maneira de ser, por isso as palavras ganham valor no processo enunciativo e demarcam as fronteiras entre a vida e a moral (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

No segundo momento avaliativo da situação, encontra-se um discurso midiático que usufrui da condição do indivíduo para se obter valores financeiros particulares, ou seja, faz-se necessário desestabilizar o indivíduo através do seu caráter pelo contexto de *ladrão*, *bicha* e *maconheiro* porque são elementos que despertam a curiosidade e o fascínio no interlocutor/leitor/ouvinte para com o Outro. E dadas as circunstâncias enunciativas, não tem como não sinalar o aspecto cultural sob olhar de uma elite burguesa que tenta a todo custo normatizar um padrão de vida, visto que a acultura, no campo da linguagem em uso, é um arcabouço de signos de todas as vivências e experiências do homem que impulsionam e dão sentidos (BAKHTIN, 2010), mas também dão geram respostas. E os enunciados dessa canção mostram isso.

Portanto, vê-se nessa abordagem uma polêmica velada que não está explícita na voz do enunciador, mas se reconhece pelo contexto extraverbal que envolveu Cazuza num dado momento da vida, como também por sua posição defensiva ativa ao questionar a transformação do país num *puteiro* porque esta é uma forma que o poder midiático tem para ganhar *dinheiro*.

Há nesse parecer o próprio momento do artista em convivência com os elementos midiáticos que exploraram sua identidade sexual com holofotes de grandes manchetes no único intuito de difamar para vender. E assim o discurso do enunciador chega à sociedade em geral que age da mesma forma no sentido de desestabilizar a moral do outro.

Ao enunciar a palavra *puteiro*, o sujeito enunciador traz, nessa voz, não apenas o aspecto denotativo da palavra que diz respeito ao local onde se “vendem” serviços sexuais, mas ironiza a mídia como um espaço de “orgia social” que gera *dinheiro* em favor dos sucumbidos pelo preconceito.

As abordagens externas recuperam, nos enunciados, o seu referencial linguístico-discursivo, social e histórico que, dada as circunstâncias, esvaziam a consciência individual, mas recupera, pela pluralidade das vozes, a socialização do discurso contestador porque o tempo nunca para.

O próximo bloco a ser analisado compreende as canções que se inserem na temática do amor, especificamente das relações amorosas.

AS RELAÇÕES AFETIVAS – O AMOR É EFÊMERO

O segundo bloco apresenta mais cinco canções do acervo musical de Cazuza, só que numa abordagem sobre as relações afetivas à luz da efemeridade do tempo, uma vez que a liberdade política que contagiou a geração 80 conduziu essa efervescência para o campo da afetividade.

As relações ficaram mais expostas, intensas, porém breves. Faça-se a leitura dos corpos fisicamente falando: era mais pelo desejo que a linguagem se realizava do que mesmo pelo sentimento nobre e duradouro.

As canções deste bloco discursam pelos dois campos discográficos de Cazuza: a sua participação no grupo Barão Vermelho e a Carreira Solo. Vê-se a sequência das canções de acordo com essa discografia, pois dessa maneira consegue-se averiguar de que forma a linguagem evoluiu com relação aos sentimentos.

Todas as canções são estudadas seguindo a forma apresentada no primeiro bloco: primeiro a estrofe, depois a leitura interpretativa com recorrência às abordagens filosóficas propostas no aporte teórico e é norteadas pelas nomeações sujeito, sujeito enunciador e interlocutores.

Dada essa referência, este bloco nomeia-se *As relações afetivas – o amor é efêmero*, visto que o desejo impulsivo de mudança tropeçou nas relações.

Duas canções deste bloco fazem parte do 1º disco do Barão Vermelho intitulado com o nome do grupo *Barão Vermelho* (82) e três fazem parte de discos diferentes: uma do *Barão Vermelho 2* (83); outra do *Maior abandonado* (84) e a última do disco solo *Só se for a dois* (86). Todas elas percorrem sobre o desejo do corpo, o prazer que se constitui nas noites e finda no amanhecer.

As canções estão distribuídas da seguinte forma: *Conto de fadas - Bilhetinho azul - Pro dia nascer feliz – Por que que a gente é assim? – O nosso amor a gente inventa*.

01 Conto de fadas

*Tudo bem, você se mandou
 Não aguentou o peso da barra
 Que é escolher viver de verdade
 Se arregou, parou na metade
 Agora vai, vai correndo pra casa
 Papai e mamãe tão na sala
 Te esperando, tão jantando
 É, planejando um futuro normal, que mal!*

*Princesinha dos cachos de mel
 Vai enfim calçar seu sapato
 Esquecido num baile... ih
 Vai rasgar os meus retratos
 E chorar sozinha no quarto
 Se lembrando, duvidando
 Planejando
 Um futuro normal, que mal!*

(Cauza e Mauricio de Barros)

Esta canção aborda sobre o fim de um relacionamento e o papel ideológico da família enquanto moral. A canção é composta por duas estrofes, ambas constituídas de oito versos.

1ª parte

Conto de fadas

***Tudo bem, você se mandou
 Não aguentou o peso da barra
 Que é escolher viver de verdade
 Se arregou, parou na metade***

*Agora vai, vai correndo pra **casa**
 Papai e mamãe tão na **sala**
 Te esperando, tão jantando
 É, planejando um **futuro normal**, que mal!*

Verifica-se no discurso proferido pelo sujeito enunciador dois momentos que marcam a produção discursiva: o que se deixou de viver e o que irá viver. Sendo assim, quanto ao primeiro momento, parte-se do título da canção, o qual nos remete ao gênero *Conto de Fadas* que povoa o universo literário infantil e traz histórias ficcionais de princesas e príncipes que lutam contra as adversidades (leia-se aqui as possíveis bruxas e madrastas) para serem felizes para sempre.

Caso o discurso não fosse construído pelo avesso, teríamos o mesmo clichê dos Contos, mas a realidade na qual ele se instaura, o sujeito enunciador revela as complicações de uma relação, no caso da canção, que já começa pelo fim do relacionamento: o interlocutor foi embora.

Tal referência dá-se em razão da combinação de enunciados que representam o pensamento do locutor ao se referir ao fato numa perspectiva interna e externa, ou seja, a partir da visão dele e das coisas externas que se infiltram na relação (BAKHTIN, 1997).

Esse processo discursivo evidencia uma posição axiológica do locutor ao inferir valores ao diálogo no qual se retém as formas e as significações do que é dito na interação construída na canção (FARACO, 2009), pois a axiologia atravessa a compreensão cultural, que é coberta de valores que se entrecruzam no campo das possibilidades (BAKHTIN, 1997). Daí o enunciado *Tudo bem* emitir uma compreensão ativa responsiva porque se constata nesse dizer uma resposta presumida a uma colocação/posição do interlocutor diante da situação que os envolvem (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

Existe na situação interlocutiva, advinda dos enunciados, uma unidade comunicativa que registra o término do relacionamento, é o não-álíbe no ser do locutor, na sua unicidade e responsabilidade no seu lugar de fala (BAKHTIN, 2010), mas também não isenta o seu interlocutor no coenvolvimento concreto da relação da vida a dois: a de não aguentar o peso, o convívio e escolheu ir embora. Em compensação, o enunciador coloca em interrogativa o agir desse interlocutor ao afirmar que fugiu de

viver de verdade por um motivo muito mais social do que o *peso da barra* da convivência.

Tal atitude marca a assinatura do ato realizado, o que quer dizer que o locutor tem uma concepção diferente da atitude tomada pelo interlocutor e isto se firma na locução adjetiva *de verdade* e na locução adverbial *na metade* que caracteriza um tipo de vida e marca uma circunstância, como também na forma como ironiza o agir da amada ao enunciar o verbo *arregou*, que evidencia fraqueza e covardia.

O segundo momento compreende o novo (ou até mesmo velho) do que espera o interlocutor ao retornar para a casa dos pais. A voz do sujeito enunciador responde a interrogativa feita anteriormente ao afirmar o motivo por uma questão de ordem social, pois é revelado um horizonte espacial visível no texto: *casa/sala*; do máximo para o mínimo; da liberdade para a ordem moral. Tal concepção marca o contexto extraverbal que torna as expressões *se mandou*; *não aguentou* e *vai correndo* dotados de significação assentada no histórico e no ideológico: a família tradicional que traduz verdade, segurança e apoio que reflete a moral até os dias de hoje (BAKHTIN, VOLOSHINOV, 1926).

Tomada essa referência, a voz do enunciador revela-se irônica, debochada e até mesmo vingativa ao proferir termos como o verbo *vai* e *correndo* no sentido de aproximar mais rapidamente o interlocutor da falsa moral que o espera.

Tomando ainda o horizonte espacial, *sala* é o espaço onde os pais aguardam para o *jantar* e no qual se instaura o discurso dominante da instituição família ao planejar um *futuro normal* para o sujeito social filha, confirmando, assim, que a vida anterior era antônimo da normalidade. Essa ação ocorrida nos enunciados concretos traz a voz da canção *Panis et circenses*, de 1968, de *Caetano Veloso e Gilberto Gil*, e constrói um diálogo possível com o contemporâneo da canção *Contos de Fadas*. Veja-se:

*Mas as **peessoas** 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

Os enunciados refletem o comportamento de uma época, a postura de uma família burguesa detentora de uma moral. As *peessoas* estão num horizonte espacial, que é a *sala*; num determinado tempo, a hora de jantar; registrando um dado comportamento: a moral familiar. No entanto, entre o nascer e o morrer está o meio, que é por onde circula a vida enquanto ideologia do cotidiano (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987), mas que não se efetiva porque as *peessoas* já estão *ocupadas* para cumprirem a moral e os bons costumes.

Portanto, o entrecruzamento dessas vozes encadeia o sentido de que a família é instrumento social dominante no que tange as regras de conduta e de representação e isso ocasiona o embate de vozes sociais quando esta canção recorta a canção de Cazuza no processo interacional.

2ª parte

Princesinha dos cachos de mel

Vai enfim calçar seu sapato

Esquecido num baile... ih

Vai rasgar os meus retratos

E chorar sozinha no quarto

Se lembrando, duvidando

Planejando

Um futuro normal, que mal!

Nesta segunda parte da canção, os enunciados introduzem um discurso com o Conto de Fadas *Cinderela* à medida que usa os substantivos *princesinha* e *sapato*, o que quer dizer, no contexto ficcional, a princesa perdeu o *sapatinho* na festa após sair correndo antes que o feitiço acabasse; e assim deixava o príncipe apaixonado sozinho, mas logo saía à procura daquela que calçaria o *sapatinho* deixado no *baile*. Toma-se, do campo composicional, os lexis *princesinha*, *sapato* e *baile* um discurso alheio não demarcado por contrariar uma concepção imediata ligada a carinho face o uso do diminutivo *inha*, porém se torna velada por instituir um deboche carregado de ira, de vingança pela voz do locutor.

Nesta interação verbal entre o conto e canção encontra-se o primeiro conceito de dialogismo, o qual implica uma réplica de outro discurso já dito (FIORIN, 2009), ou

seja, a *princesinha* pautada na voz do sujeito enunciador é uma ação responsiva ativa, é um fio que pontua a relação no nível da polêmica em razão do papel da instituição família, da discordância em relação à ação tomada pelo interlocutor e na possível intriga estabelecida entre o sujeito enunciador e a família.

Dado o tom apreciativo do locutor ao termo *princesinha*, o sufixo *inha* ainda remete à ironia, diga-se, numa referência coloquial, “a filhinha do papai”, o que vem marcar a irritabilidade do enunciador, principalmente quando adjetiva a princesa com a expressão *cachos de mel*, cosntruindo assim o sentido de menininha arrumadinha, doce, como resultado de uma proteção que acumula a ideia de mimo, de desvelo, de *princesinha*. Constata-se, portanto, que o locutor busca expressar uma verdade do dado momento que ele vive (BAKHTIN, 2010). Para tanto, ele apropria-se do evento que o une ao seu interlocutor e se ativo no seu dizer de sujeito resistente.

Vale destacar que nesse processo discursivo a entoação surge quando lhe é dada um julgamento de valor presumido (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1926) e isso clarifica-se no enunciado do texto através da interjeição *ih!*, estrato que assinala um tom apreciativo do locutor como forma de deboche, como forma de ridicularizar os interlocutores: filha e família. Assim, presume-se um sentido moral em virtude do Outro, no caso, os pais, serem colocados no enunciado concreto da canção pelo enunciador como referência do padrão familiar historicamente marcado.

A expressão *ih!* ainda pontua a significação de perigo, de arrependimento do interlocutor filha em relação ao que a espera lá fora, no caso, a casa dos pais, pois da mesma forma como o príncipe achou a princesa e foram felizes para sempre, o locutor desconstrói o enredo moral dos Contos ao presumir que a *princesinha* achará o resultado de ter ido embora, de não ter tido coragem de enfrentar o novo que se mostrava na relação a dois.

Ademais, a interjeição é pontuada após uma reticência que, no campo da significação gramatical, expressa a interrupção de um pensamento, mas dado o contexto da canção, o pensamento do sujeito enunciador dá a ela um sentido irônico, o que gera o movimento de exotopia, pois ao mesmo tempo que o sujeito se ver diante do outro, mais ele está fora dele (BAKHTIN, 1997), o que se confirma através da liberdade (vida nova) em detrimento da prisão (casa dos pais) de forma avessa.

Na parte final, o discurso do locutor aponta uma posição discursiva ativa futura, pois mostra o que vai acontecer com a filha após tomar a atitude de findar a relação e voltar para a casa dos pais. Através dos verbos *rasgar*, *chorar* e *lembrar* evidencia-se

o arrependimento e o sofrimento do interlocutor. Tudo isso desconstrói a ideia de futuro proposta pelos pais.

Após o aparato descritivo-analítico, os discursos se cruzam no verbal apontado para uma situação que atravessa o tempo no seio da sociedade: o conflito de gerações, no caso, o conflito evidenciado nos enunciados do texto, marcando, assim, uma família numa determinada época, diga-se Anos 80, que reproduz um modelo de comportamento.

De um lado um casal, supostamente jovem, em que um não aguentou a realidade da convivência, no caso a mulher, por ser mimada e não se adaptou à nova vida. Do outro lado a instituição família como instrumento da superestrutura onde se instaura o valor ideológico dos conceitos morais.

Não é revelado, pela marca texto-verbal, o real motivo da separação, mas apreende-se pelos signos ideológicos: *sala*, jantar e *futuro*, a interferência, velada, do instrumento família, que age silenciosamente, já que sua voz não aparece no texto, mas as ações do interlocutor frente à ideia presumida do sujeito enunciadador, mostra que o silêncio parece provar que a família esteja certa, que já havia previsto o que iria acontecer, é tanto que a filha retorna.

Nessa dialética, apenas o sujeito enunciadador é contestador, colide com a instituição família, tenta reverter a decisão da *princesinha*, mas não consegue, a ideologia social desse instrumento da superestrutura prevalece e o sujeito enunciadador grita sozinho.

Pode-se também merecer, nesse contexto, a questão econômica, pois a *princesinha* saiu do luxo, de um quarto só dela e dos sonhos que os pais planejaram para ela para o lixo da vida a dois. Diz-se lixo numa dimensão léxico textual de peso como dificuldade, medo e/ou comodismo.

O entrecruzamento dos discursos evidenciados no texto traz o Conto de fadas em oposição ao real, clarificando que aquilo que é ficção pode marcar um sonho, mas nunca justificar a realidade.

Essa interação verbal ocorre no nível do horizonte social e histórico que caracteriza a relação entre diferentes estilos de épocas, de choques culturais, mas, no nível ideológico, a linguagem manifesta-se pela esfera dominante da instituição família. É tanto que um *futuro normal* espera o interlocutor, mas que aos olhos do sujeito enunciadador é *mal*. Ou seria mau... daí viria o conto de Chapeuzinho Vermelho.

02 Bilhetinho Azul

*Hoje eu acordei com sono
Sem vontade de acordar
O meu amor foi embora
E só deixou pra mim
Um bilhetinho todo azul
Com seus garranchos
Que dizia assim :
"Chuchu vou me mandar
É eu vou pra Bahia
Talvez volte qualquer dia
O certo é que eu tô vivendo
Tô tentando
Nosso amor, foi um engano"*

*Hoje eu acordei com sono
Sem vontade de acordar
Como pode alguém ser tão demente,
Porra-louca, inconsequente
E ainda amar?
Ver o amor
Como um abraço curto pra não sufocar?
Ver o amor
Feito um abraço curto pra não sufocar?*

(Cazuza)

A canção acima mostra a vida real da relação afetiva efêmera, ela faz parte do primeiro disco do grupo *Barão Vermelho*, de 1981, chama-se *Bilhetinho Azul*, possui duas estrofes, a primeira com treze versos e a segunda com nove.

1ª Parte

Hoje eu acordei com sono
*Sem vontade de **acordar***
*O meu amor **foi embora***
E só deixou pra mim
*Um **bilhetinho** todo azul*
*Com seus **garranchos***
*Que **dizia assim** :*
"Chuchu vou me mandar
*É eu vou pra **Bahia***
Talvez volte qualquer dia
O certo é que eu tô vivendo
Tô tentando
Nosso amor, foi um engano"

Num olhar primeiro para a canção, percebe-se no discurso do enunciador uma continuidade ao enunciar o advérbio *Hoje*, que marca claramente que a relação que o envolve com o seu interlocutor já se estendia há algum tempo. Sendo assim, seu dizer constata um problema que se revela no diálogo com o bilhete.

Nesse contexto enunciativo, o enunciador exprime um juízo de valor sobre a separação enquanto objeto do discurso apresentado. Ou seja, há uma fronteira entre o dito e não dito pelo enunciador que é carregada de valor socialmente presumido (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1926).

A entonação dada na canção vem de uma voz melódica, suave, que confirma a efemeridade da relação dos interlocutores a partir do valor semântico do *bilhetinho azul* ao trazer o contexto extraverbal para dentro do discurso, ou seja, o enunciador não pode viver a decisão do outro ter ido embora (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1926). Nesse sentido, o enunciador vai até o interlocutor através do bilhete e depois volta para seu lugar de fala: o cara que foi abandonado.

Isso quer dizer que no enunciado da canção há um horizonte social que aponta valores advindos da relação dialógica dos interlocutores num determinado tempo e espaço demarcado pela mensagem do abandono (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1926).

Sendo assim, o instrumento da informação marca ideologicamente os Anos 80: a brevidade do tempo, logo, o aproveitar dele sem adentrar em pormenores das relações

Em outras palavras, bilhete, enquanto signo, foi o objeto de tensão que contrariou a ideia dominante imposta pela sociedade de que uma relação deve ser para sempre em relação às atitudes dos interlocutores, pois o interlocutor descreve a informação a partir da referência negativa da escrita quando menciona *garranchos*, mas ao mesmo tempo desfaz essa percepção negativa quando afirma que os *garranchos* ocupavam um *bilhetinho*, escrito e mencionado no diminutivo no sentido de expressar carinho. E na própria canção, o tom dessas palavras dadas por Cazuza é acariciante.

De igual forma, o tema do abandono é atenuado pela voz do outro interlocutor quando diz *Xuxu* e quando reconhece que o *amor* deles *foi um engano*. Então, apreende-se dessa interação um valor social que se constitui nas relações afetivas dos Anos 80 que se tornou discurso de uma geração.

Tal liberdade dada à relação confirma o momento em detrimento de um futuro, ou seja, o discurso do interlocutor começa com *hoje*, o que alicerça a ideia do aproveitar a vida, pois o advérbio prioriza o tempo no todo da vida do interlocutor, é dada a ideia de hoje como mais um dia no qual a relação foi vivida, mesmo que efêmera, mas foi vivida. Então o advérbio de tempo dá esse movimento constante na vida dos interlocutores que dizem na canção.

Constata-se, na fala do interlocutor e nos versos do bilhete, uma avaliação comum dos interlocutores que é claramente presumida: a compreensão sobre a relação como momento vivido e findo; e não como perspectiva de futuro de um casal. Essa concepção é marcada nos enunciados *Um bilhetinho todo azul*; *Talvez volte qualquer dia* e *Nosso amor foi um engano* como fenômeno ao qual a avaliação deles se correspondem claramente (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1926)

É posto, pela voz do outro enunciatador, marcada no textual, uma significação de pressa, visto o fato de a escrita estar em *garranchos*, o que reitera a ideia de mudança, de determinação e de viver. E isso tudo reflete na ideia do efêmero.

Ao mesmo tempo, o sentido linguístico de bilhete denota aquilo que é comum desse gênero: uma comunicação breve, rápida, o que reitera também a ideia de brevidade em comparação com a relação dos interlocutores. E ainda, numa referência do material verbal, o sufixo *inho* tem valor diminutivo, visto que representa, em um dos seus sentidos, algo, pequeno, curto, assim como a suposta relação dos dois.

Portanto, compreende-se dos enunciados concretos um diálogo direto com o histórico que marcou a efemeridade das relações nos Anos 80, pois o anseio pela

liberdade pontuou uma referência da liberdade do corpo, por isso o corpo é livre na canção, resta apenas a voz marcada no *bilhetinho azul*.

Tomada essa adjetivação, o azul constitui a mensagem desconfigurada no pedaço de papel. Portanto, dadas as circunstâncias da enunciação, o valor estético dessa constituição cromática aponta para a ideia de infinito, do sonho, da liberdade. Nesse sentido, o interlocutor é consciente da sua posição ativa responsiva, pois ao enunciar *xuxu*, desconstrói a ideia de raiva; e ao afirmar que vai para a Bahia, evidencia a certeza da decisão tomada, o que se constata tanto na enunciação do verbo *É*, como também na expressão *Nosso amor foi um engano*.

Dessas enunciações, apreendemos o conceito de liberdade através da expansão significativa do azul, marcando a singularidade do outro interlocutor através do bilhete. Por isso ele mostra-se harmonioso, assim como o azul e o branco dão a harmonia ao céu, o *bilhetinho azul* atenua a dor de um fim, como se pode apreender do estrato linguístico adverbial *talvez*, criando a possibilidade de uma volta.

Esses versos da primeira parte da canção, demarcados pelas aspas, revelam o segundo conceito de dialogismo, segundo Fiorin (2006) pelo fato do interlocutor incorporar, de forma composicional, a voz do outro pelo bilhete, fazendo com que o discurso seja claramente objetivado.

Acordamos, então, que não é um diálogo face a face, mas importa extrair dele o conhecimento e a compreensão comum dos interlocutores (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926) em razão do extraverbal que marca o contexto ideológico de uma época e as atitudes do homem advindas desse momento como a liberdade.

2ª Parte

Hoje eu acordei com sono
Sem vontade de acordar
*Como pode alguém ser tão **demente**,*
Porra-louca, inconsequente
*E ainda **amar?***
*Ver o **amor***
*Como um **abraço** curto pra não **sufocar?***
Ver o amor
Feito um abraço curto pra não sufocar?

Num segundo olhar sobre a canção, verificamos uma atitude responsiva ativa do sujeito enunciadador a partir do confronto de oposições, ou melhor, de rejeição à palavra dita no *bilhetinho* em face das expressões *demente*, *porra-louca* e *inconsequente* que revelam a consciência do sujeito a partir da fuga do Outro.

Essas enunciações sequenciadas geram uma gradação da desconstrução da consciência do emissor porque constata o abandono através do bilhete e mesmo assim se descobre amando. Ou seja, a efemeridade da relação foi unilateral, o enunciadador ainda acreditava no amor mesmo diante de um tempo que gerou um amor de base muito mais corpórea do que emotiva.

Nesse sentido, pensar no enunciado como um evento singular na construção do discurso (BAKHTIN, 1997) a canção finaliza com três enunciados interrogativos, sendo dois deles construídos pelo processo comparativo, pois associam o *amor* a *um abraço* curto; o que reforça a ideia da brevidade da relação e para isso faz uso das conjunções comparativas *como* e *feito* que desconstoem a denotação de sufocar, cujo ato não foi percebido pelo emissor e o fragilizou diante do erro de não ter percebido a fluidez do Outro.

Por fim, é questionado pelo próprio locutor o porquê de ter sido tão *inconsequente* e mesmo assim *ainda amar*. O questionamento traz outros discursos que se constituíram em outros fios discursivos e que mostram o homem na cena comum da vida enunciando sua capacidade e fragilidade ao *amar*. Então, *amar* nesses tempos de tons libertinos é correr na direção contrária.

03 Pro dia nascer feliz

Todo dia a insônia

Me convence que o céu

Faz tudo ficar infinito

E que a solidão

É pretensão de quem fica

Escondido fazendo fita

Todo dia tem a hora da sessão coruja

Só entende quem namora

Agora vam'bora

*Estamos, meu bem, por um triz
 Pro dia nascer feliz
 Pro dia nascer feliz
 O mundo acordar
 E a gente dormir
 Pro dia nascer feliz
 Essa é a vida que eu quis
 O mundo inteiro acordar
 E a gente dormir*

*Todo dia é dia
 E tudo em nome do amor
 Ah! Essa é a vida que eu quis
 Procurando vaga
 Uma hora aqui, a outra ali
 No vai e vem dos teus quadris...*

*Nadando contra a corrente
 Só pra exercitar
 Todo o músculo que sente
 Me dê de presente o teu bis
 Pro dia nascer feliz
 Pro dia nascer feliz
 O mundo inteiro acordar
 E a gente dormir, dormir*

(Cazuza/Frejat)

A terceira canção adormece com o dia, é datada de 1983, faz parte do segundo Disco do *Barão Vermelho* intitulado *Barão Vermelho 2* que trabalha com temas que abordam o sujeito que vive ao estilo dos Anos 80, a liberdade total, em particular para os sujeitos sociais que elegeram a noite como elemento primordial na vida.

É composta de cinco estrofes, todas com variações no número de versos.

1ª Parte

*Todo dia a insônia
Me convence que o **céu**
Faz tudo ficar infinito
E que a **solidão**
É pretensão de quem fica
Escondido fazendo **fita***

Apreende-se do discurso do sujeito enunciator a anulação da solidão, a qual se confirma em razão da continuidade de uma ação, visto que o enunciado assinala situação, contexto e história (BRAIT, 2005) , *Todo dia* marca a ideia de uma atividade constante que o revela como um ser determinado e intenso, cujas características toscas marcam o seu agir, por isso *insônia* não é tomada como um distúrbio na voz desse sujeito, mas como representatividade do efêmero, visto que *céu* sinaliza, metaforicamente, a liberdade e confirma um sujeito dono de si que cabe nas ideias dos Anos 80.

Tal fato comunicativo cria oposição com a *solidão*, destituindo-a de qualquer ideia de isolamento, ou seja, o enunciator aponta a solidão como um processo de escolha, já que fazer *fita* significa gerar outra personalidade, fazer tipo, daí temos um enunciator avesso à fraqueza e totalmente inserido no contexto da liberdade.

2ª parte

*Todo dia tem a hora da **sessão coruja**
Só entende quem namora
Agora vam'bora
Estamos, meu bem, por um **triz**
Pro dia nascer feliz
Pro dia nascer feliz
O mundo **acordar**
E a gente **dormir**
Pro dia nascer feliz
Essa é a vida que eu quis*

*O mundo inteiro **acordar***

*E a gente **dormir***

É dada, neste segundo momento da canção, a continuidade da ação, visto que *todo dia* tem a sessão *coruja*. Tal enunciação bombeia energia da conjuntura de vida do cantor para o discurso que se estabelece na canção (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926) e infere dois momentos a compreender: o primeiro exige do interlocutor/leitor/ouvinte um conhecimento prévio que rege um momento sócio ideológico da canção que é absorver, de forma denotativa, sessão *coruja* como um quadro da programação da Rede Globo de televisão que exibia filmes nas madrugadas e, dado os Anos 80, apresentava clássicos do cinema internacional contrapondo, assim, com o conservadorismo à liberdade do corpo e das relações.

O Outro momento mostra o sujeito enunciador como protagonista desse filme, marcado pelo estrato *coruja*, que resgata um conhecimento sociocultural do interlocutor/leitor/ouvinte de que essa ave tem o hábito de caçar à noite e descansar durante o dia. Assim, tomada a voz do enunciador, este se apossa do hábito noturno ao enunciar *Agora vam'bora* como referência à hora da caça, que é dita de forma imperiosa e determinante e o caracteriza como dominador pelo tom emotivo-volitivo ativo que ele exerce no seu discurso com a sua verdade (BAKHTIN, 2010), pois insere o sentido do tempo de comer que está contido no advérbio *Agora*.

Dessa forma, apreende-se que o desejo do enunciador está por um *triz*, no ápice da intensidade, o que coloca seu corpo como instrumento sexual gerador do prazer. Então, incorpora-se dessa atitude responsiva ativa a compreensão do coito como mecanismo da felicidade que se realiza a cada dia como fator preponderante para *o dia nascer feliz*.

Os enunciados *o mundo acordar* e *a gente dormir* abordam um discurso irônico proferido pelo sujeito social que atribui um tom apreciativo irônico, esrachado ao momento dos interlocutores, da situação que vivem, gerando, então, uma oposição com a realidade que está lá fora: as pessoas saindo para trabalhar, para dar rumo às suas vidas e os sujeitos inerentes ao paradigma imposto pela sociedade. É a indecência desconstruindo a moral pelo corpo.

Eis o momento de tensão entre os interlocutores e o Outro, eis o princípio da exotopia, pois os sujeitos colocam-se em outro lugar e do jeito deles, que não é exatamente a moral construída pelas forças dominantes (MIOTELLO, 2005). É pelo

excesso axiológico que os sujeitos se colocam diante dos Outros que estão lá fora e ao mesmo tempo se mostram distantes deles. É o jogo dos contrários marcado na linguagem do enunciador através dos estratos verbais *dormir X acordar*. Assim, essa enunciação reflete uma concepção ética para que os sujeitos compreendam o Outro e deem sentido ao corpóreo.

3ª parte

*Todo dia é dia
E tudo em nome do amor
Ah! Essa é a vida que eu quis
Procurando **vaga**
Uma hora **aqui**, a outra ali
No vai e vem dos teus quadris...*

O terceiro momento da canção enuncia a concretização do ato quando o sujeito enuncia a interjeição *Ah!* num tom de satisfação e ao mesmo tempo de contraditório às normas, ou seja cáustico entre o ele e o contexto social da época. Nesse *Ah!* também há o tom emotivo-volitivo do momento que envolve o conteúdo inteiro do sentido do pensamento do enunciador no coito, segundo (BAKHTIN, 2005).

Pontua-se ainda dessa concretização a imagem grotesca enquanto rebaixamento topográfico literal do baixo corporal (BAKHTIN, 2008), no caso, a zona dos órgãos genitais quando o sujeito procura *vaga*, estrato que aponta para o vazio, para o que é aberto, isso no tempo ritmado da relação através do estrato *hora*, que impulsiona o movimento sexual: ora fora (*aqui*), ora dentro (*ali*) através dos pronomes demonstrativos que remetem a um determinado lugar que está vago e que é literalmente apontado quando mostra o *vai* e *vem* dos *quadris*. Ou seja, é a configuração do dentro e do fora, do externo para o interno, formando um só corpo social provido a partir de um determinado tempo discursivo.

4ª parte

*Nadando contra a corrente
Só pra **exercitar***

*Todo o **músculo que sente***

*Me dê de presente o teu **bis***

Pro dia nascer feliz

Pro dia nascer feliz

O mundo inteiro acordar

E a gente dormir, dormir

Nesta última parte da canção, já que a última remete ao refrão que já foi analisado, o sujeito enuncia um discurso ideológico em que a expressão *nadando contra a corrente* ganha um valor sígnico por trazer um valor social dominante que tematiza as relações. Em outras palavras, o enunciador toma a ideologia do cotidiano como criação de natureza ideológica (FARACO, 2009).

Ou Seja, tomado o estrato *corrente* na sua concepção denotativa, aponta para o movimento da água, mas como o discurso do enunciador ocupa um tempo, *corrente* representa um signo que reflete outra realidade: nadar contra a redemocratização que foi falha. Aquilo que apontava para uma liberdade, prendeu-se no conservadorismo. Daí o valor ideológico vir pela palavra/canção numa luta de arena de vozes, posto que nadar *contra a corrente* remete ao coito como produto ideológico que salta de uma realidade que lhe é exterior. Nesse sentido, nadar não é lutar, mas exercer aquilo que os Anos 80 permitiu: o prazer como liberdade.

Desse modo, o sujeito enunciador promove um discurso irônico quando critica a sociedade, metaforizada pelo estrato *corrente* e atribui à expressão *nadando* um sentido de opor-se ao eixo centralizador da maneira mais sutil e sublime de criar as suas próprias regras.

Então, para contrariar ironicamente, o contexto externo recorre ao *bis* que, enunciado nessa construção discursiva, exige o sexo mais uma vez ao solicitar o exercício do *músculo que sente*, remetendo, assim, ao realismo grotesco, cujo princípio corpóreo é um estado festivo que se liga ao social (BAKHTIN, 2008). Destarte, tudo que é ideia, doutrina, respalda nos corpos, abertos e protuberantes que se encaixam, se fecham e se contrapõem ao conservadorismo. Cria-se, dessa maneira, uma imagem da vida sexual que se fecha nos interlocutores e se reflete no outro e se refrata.

Absorve-se, por fim, o segundo conceito de dialogismo quando traz, de forma velada, a essência da expressão *carpe diem* que foi bastante usada pelos poetas árcades no sentido de valorizar a vida do campo e aproveitá-la com simplicidade, o que contraria o discurso do enunciador, no qual o aproveitar o dia resume-se no *agora*, vivê-lo de forma extremada e assim correr na contramão da perfeição conservadora.

Por conseguinte, esse cruzamento de vozes resgata a historicidade dos Anos 80 no que tange o conceito de liberdade e renovação que atingiu a juventude enquanto fator ideológico, só que transgrediu para uma liberdade dos corpos, dos desejos e do prazer. O sexo ganhou caras e nomes como bissexual, travesti e transexual.

Era nadar contra a corrente mesmo, fazer ou ser o diferente frente às concepções que delineavam o contexto político do país e, deste modo, romper com os paradigmas, visto que a felicidade não está nas regras, mas no emocional de cada sujeito.

Sendo assim, constata-se que a juventude dormiu feliz, no que concerne, metaforicamente, a saída de um regime político para outro, mas não se teve a certeza de que acordou com este mesmo sentimento.

04 - Por que a gente é assim?

Mais uma dose?

É claro que eu estou a fim

A noite nunca tem fim

Por que a gente é assim?

Agora fica comigo

E vê se não desgruda de mim

Vê se ao menos me engole

Mas não me mastiga assim

Canibais de nós mesmos

Antes que a terra nos coma

Cem gramas, sem dramas

Por que a gente é assim?

Mais uma dose?
É claro que eu tô a fim
A noite nunca tem fim
Baby, por que a gente é assim?

Você tem exatamente
Três mil horas pra parar de me beijar
Hum, meu bem você tem tudo
Pra me conquistar

Você tem exatamente
Um segundo pra aprender a me amar
Você tem a vida inteira
Pra me devorar
Pra me devorar!

Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim
A noite nunca tem fim
Por que a gente é assim?

(Cazuza/Frejat/Ezequiel/Frejat)

A quarta canção de análise foi gravada pelo *Barão Vermelho* no disco *Maior abandonado*. Traz o diálogo como referência de sedução. A canção contém sete estrofes, cinco delas com quatro versos e as outras duas com cinco e seis versos respectivamente.

1ª parte

Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim
A noite nunca tem fim
Por que a gente é assim?

Em tempo, a dose preenche um vazio do interlocutor que não é preenchido pela soma, dado o uso do advérbio de intensidade *mais*. O enunciado interrogativo da oferta da *dose* revela um interlocutor em transe, em busca do preenchimento desse vazio. Por isso a pergunta traz um Dionísio orgiástico, montado num ritual de sedução e prazer (MAFESOLLI, 1985) para uma noite ainda infindável, o que revela um enunciador liberto da consciência vigiada da normalidade substituída pelo instinto, portanto, não se precisa entender porque se é assim.

2ª parte

Agora fica comigo

*E vê se **não desgruda de mim***

Vê se ao menos me engole

Mas não me mastiga assim

Na progressão temporal marcada pelo advérbio *Agora*, o sujeito enunciator, na relação com seu interlocutor, foge do julgamento alheio ou se reforça contra ele, contra a intolerância contemporânea enraizada numa cultura ainda conservadora que coloca em xeque o “tal” conceito de liberdade que estimulou o comportamento arredo dos jovens nos Anos 80. Daí o signo engolir ideologicamente marca o efêmero, a importância do momento que os une (interlocutores); é tanto que a adversativa *mas* atenua a ideia do “para sempre”, visto que a mastigação não é para ser tão certinha assim, o que contraria o conservadorismo que impõe uma relação de normas.

3ª parte

Canibais de nós mesmos

*Antes que a terra nos **coma***

Cem gramas, sem dramas

Por que a gente é assim?

Nesse momento os interlocutores são *canibais* deles *mesmos*, formam um grupo que se cabe, que se mede numa mesma particularidade de desejos que se

subtrai de uma média, culturalmente falando, enquanto questão libertária daquilo que se é e em que acredita (MIOTELLO, 1997).

O sujeito enunciator traz para seu discurso a voz do *carpe diem*, expressão que revoa mais para o barroco neste estudo por promover uma moral norteadada pelo prazer como fonte instantânea da felicidade do que pelos princípios morais que alicerçavam o pecado carnal e promovia a salvação pelo amor institucionalizado. Só que o discurso da canção rompe essa fronteira de que o amor não é eterno, mas corpóreo.

Desse ponto, *canibais* ressignificam uma completude dos sujeitos no instante da relação, pois, segundo Bakhtin (1997) pois é pelo plano ético que há um excedente de visão que permite o complemento de um ser. Portanto, comer antes que a *terra* os *coma* implica viverem o momento sem amarras e se entregarem ao efêmero que ali, naquele tempo, os completam. E isso é possível porque advém às suas consciências pela ideologia do cotidiano, a qual brota naquele instante como produtora e reprodutora de vida (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997), então eles devem comer-se pelo menos um pouco (*cem gramas*) em razão dos *dramas* morais que são muitos, geram a média estatística e estão habitando lá fora em outras consciências.

Outrossim, a voz do sujeito enunciator traz o discurso poético que entrecorta o discurso da canção nos enunciados *canibais*, *terra* e *comer*. É o poema *Os quatro elementos*, de Vinícius de Moraes, sendo *A terra* o elemento que dialoga com a canção. Observe:

A terra

Um dia, estando nós em verdes prados

Eu e a Amada, a vagar, gozando a brisa

Ei-la que me detém nos meus agrados

E abaixa-se, e olha a terra, e a analisa

Com face cauta e olhos dissimulados

E, mais, me esquece; e, mais, se interioriza

*Como se os **beijos** meus fossem **mal dados***

*E a minha **mão** não fosse mais **precisa**.*

*Irritado, me afasto; mas a Amada
À minha zanga, meiga, me entretém
Com essa astúcia que o sexo lhe deu.*

*Mas eu que **não sou bobo**, digo nada...
Ah, é assim... (só penso) Muito bem:
Antes que a terra a coma, **como eu**.*

Nessa relação dialógica que marca uma interação absolutamente singular que deve ser vista como um evento de estrutura socioideológica marcada num determinado tempo, porque os interlocutores são seres sociais e estão inseridos num quadro sociocultural (FARACO, 2009), instaura-se, assim, nos dois textos, em razão do assunto que os une, que o verbal instiga o sentido dos enunciados, uma vez que a interação se dar por meio da linguagem que envolve os sujeitos (enunciador e eu lírico) num contexto que, embora se distanciem no tempo, se aproximam pelo discurso pelo ato de comer.

Sendo este formulador de ações que fundam uma vertente individualista: *beijos maus dados; mão não fosse mais precisa; irritado; não sou bobo e como eu* pontuam o machismo enquanto valor constituído socialmente; já aquele agrega o Outro, o traz para a relação, cujo sentido social é fortalecer-se enquanto pequeno grupo segregado, daí as enunciações: *fica comigo; não desgruda de mim; nós mesmos e porque a gente é assim*.

Nesse confronto de vozes, salta o horizonte social constituído de valores que marcam épocas e mostram que tais valores são arraigados pelo tempo no homem, ou seja, o machismo como referência de poder, como média de comportamento e no grupo enquanto minoria. Daí o *carpe diem* nos dois discursos tomarem sentidos diferentes quando enunciados: um pelo prazer individual e o outro pelo contratempo da moral.

4ª parte

*Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim
A noite nunca tem fim
Baby, por que a gente é assim?*

A quarta estrofe retoma o refrão apresentado na primeira, só que agora acrescido da palavra *Baby*, que no enunciado refere-se ao interlocutor. Dadas as situações percorridas na canção, *baby* parte do interior do discurso do sujeito enunciativo enquanto signo que reflete e refrata o mundo dos interlocutores (FARACO, 2009), é carregada de carinho, uma vez que se trata de um estrangeirismo já incluso no repertório linguístico brasileiro que significa bebê, ser desprotegido que precisa de atenção, de cuidado e de desvelo, mas dado o caráter refratário que esse signo adquire no discurso, ele ganha o sentido de medo, insegurança e fragilidade em face dos conceitos morais firmados historicamente, por isso a busca de uma resposta que não vem.

5ª e 6ª partes

Você tem exatamente
Três mil horas pra parar de me beijar
Hum, meu bem você tem tudo
Pra me conquistar

*Você tem **exatamente***
*Um segundo pra **aprender** a me amar*
Você tem a vida inteira
Pra me devorar
Pra me devorar!

Confirma-se nessas estrofes o uso constante de marcas temporais advindas de advérbios e numerais que constroem um indivisível na relação espaço e tempo. Seja o espaço o lugar da produção discursiva no tempo da realização: *três mil horas*; seja o tempo da história, um segundo. O primeiro numa referência hiperbólica para confirmar o excesso de prazer como liberdade do corpo em oposição ao tempo redutivo do sentimento de *amar*, no caso, de *aprender*.

Os dois tempos são marcados pelo advérbio *exatamente* de forma imperiosa no sentido de priorizar a vida pelo viés do prazer, é o entregar-se e preencher o vazio; o Outro coloca o amor como um sentimento que é descoberto instantaneamente e que se aprende com ele ao longo da vida.

Assim, facultado o cronotopo como indícios espaciais e temporais que envolvem os sujeitos num todo compreensivo, segundo Bakhtin (1997), os sentimentos e atitudes dos interlocutores que configuram a liberdade do corpo, do sexo e do prazer mostram o novo ser que surge em meio à liberdade democrática, é o sujeito que busca o amor profundo na sua efemeridade.

Por outro lado, tais anseios e fatos desses sujeitos são cortados pelo tempo da história que arrasta o conservadorismo, a moral e os bons costumes, porém, nesse embate de luta de vozes, revela-se o sujeito numa dimensão do erótico que em contraposição ao tempo, gera um movimento de transformação.

Diante do aspecto descritivo-analítico do texto, alforria-se o caráter literário como fator interpretativo porque trouxe para o discurso o cruzamento de vozes que dizem pela historicidade e pela modernidade.

Visto assim, compreende-se o discurso da história do canibalismo como uma proposta, uma regra cultural de tribos para o movimento literário intitulado Antropofagia. Por isso a canção bebe desse conceito enquanto ação dos sujeitos sociais que não se alimentam de regras, de ordem, mas de um *canibalismo* que se cria e se define pelo desejo e, dessa forma, se devorarem.

05 - O nosso amor a gente inventa

O teu amor é uma mentira

Que a minha vaidade quer

E o meu, poesia de cego

Você não pode ver

Não pode ver que no meu mundo

Um troço qualquer morreu

Num corte lento e profundo

Entre você e eu

O nosso amor a gente inventa

Pra se distrair

E quando acaba a gente pensa

Que ele nunca existiu

O nosso amor a gente inventa, inventa

O nosso amor a gente inventa, inventa

Te ver não é mais tão bacana

Quanto a semana passada

Você nem arrumou a cama

Parece que fugiu de casa

Mas ficou tudo fora de lugar

Café sem açúcar, dança sem par

Você podia ao menos me contar

Uma história romântica

(Cazuza/Rogério Meanda/João Rebouças)

1ª parte

*O teu **amor** é uma **mentira***

*Que a minha **vaidade** quer*

*E o meu, **poesia de cego***

Você não pode ver

Na relação com o Outro, o enunciador se constitui como sujeito que reconhece o fim da relação, cujo amor do Outro se concebe pela *mentira*, porém, mesmo com essa certeza, ele se posiciona aberto para vivê-lo muito mais por uma questão de excesso do que de verdade, pois essa atitude o marca socialmente dentro da concepção de liberdade, liberdade como abertura nas relações amorosas que enveredaram os Anos 80.

E é nessa relação de alteridade que um se reflete no Outro e se constituem sociáveis, visto que refratam a compreensão de uma época através do *amor* fraudulento enquanto signo que diz, ideologicamente, sobre uma determinada visão de mundo (BAKHTIN, 1997).

E é nessa concepção que o enunciador determina o seu *amor* como *poesia de cego* para desconstruir o lirismo romântico, pois se o *amor* é *cego*, não permite que

se enxergue as falhas, só que o dele contradiz a proposta romântica da subjetividade, da idealização e da eternidade de amar.

Na canção, não há deificação entre os interlocutores, o que há é um embate de egos que os identificam como seres sociais responsivos e ativos que se fundam ideologicamente e responde à efemeridade do amor nos Anos 80.

2ª parte

*Não pode ver que no meu **mundo***

*Um **troço** qualquer morreu*

*Num **corte lento e profundo***

Entre você e eu

Desses enunciados, o enunciador constrói um discurso metonímico, que vai de um *mundo*, como algo de amplo valor até reduzir-se a um *troço*, como uma coisa qualquer aparentemente inexplicável.

Nesse sentido, vê-se *troço* como signo do descartável, sem valor, que nem merece um conceito no todo que é o *mundo* do enunciador, visto que seu valor e sua modéstia geram um embate de luta de vozes: primeiro o *amor* que perde valor tornando-se um *troço* qualquer; e, segundo, se auto valorizar enquanto *mundo*, ou seja, ele é maior que tudo. E entre o *troço*, algo pequeno, desprezível e o *mundo*, algo grandioso e importante, funde-se, nesses extremos, o *corte* enquanto abismo que separam os sujeitos sociais.

Em outras palavras, o *corte* é o *lento* que acaba cavando o *profundo*, uma vez que os sujeitos estão inseridos num dado contexto histórico que primava pela liberdade como sinônimo de brevidade.

Numa outra percepção, *corte* conduz ao desgaste da relação em contraponto com a profundidade da relação sexual que unia os sujeitos pelo *corte*: abertura; não só do corpo como também de uma nova forma de comportamento celebrado enquanto ideologia.

Por isso, ao enunciar o *corte* como um ato *lento*, há um índice de valor axiológico que perpassa pela cultura e pela ideologia para dá o acabamento no plano discursivo da canção (FARACO, 2009). Há o dado ideológico e o dado singular e essa diferença cavou o abismo, o distanciamento que foi construído aos poucos dentro de

um tempo já longo da relação que nada mais era do que a própria voz da história: a efemeridade atribuída pelo contexto cultural de uma época. Por isso, o agir dos sujeitos mostra que eles possuem o existir singular da vida (BAKHTIN, 2010).

Refrão

*O **nosso** amor a gente inventa
Pra se distrair
E quando **acaba** a gente pensa
Que ele **nunca** existiu*

Linguagem é atividade, e esta se funda nos enunciados que são relativamente instáveis porque geram um discurso numa dada esfera situacional (BAKHTIN, 1997), no caso a relação que envolve os sujeitos.

É interessante destacar o diálogo como processo de um fator político ideológico com um fator social emotivo que envolve os interlocutores, por isso o uso do pronome possessivo *nosso*, no instaura-se o sentido de partilha, de compreensão ativa dos sujeitos (BAKHTIN, 1997), pois o *amor* agora é inventado como forma de distração, o que refrata ainda mais a concepção de efemeridade que se constrói na dimensão do tempo: primeiro pelo verbo *acaba* e depois pelo advérbio *nunca* que, dada a enunciação no seu instante de produção, faz com que esse acabar e esse *nunca* sempre se renovem nas invenções do amor, nas vontades do sexo, na efemeridade do tempo, mas nunca do amor propriamente dito porque esse não importa mais para os sujeitos modernos.

3ª parte

*O nosso amor a gente inventa, inventa
O nosso amor a gente inventa, inventa*

Nesse enunciado a repetição do verbo inventar confere à voz do enunciador um tom apreciativo porque há uma atitude responsiva diante um fato real que envolve os interlocutores cheias de valor (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926): uma relação desgastada, mas constantemente inventada, o que reforça não só a necessidade

deles em continuarem uma relação unilateral alicerçada na reinvenção, como também reforça o caráter, diga-se, egoísta que o amor e o tempo desenvolveram neles.

4ª parte

*Te ver não é **mais tão bacana***

Quanto a semana passada

*Você nem arrumou **a cama***

*Parece que fugiu **de casa***

No discurso do enunciador funda-se uma gradação concernente à relação: primeiro que o ato de se encontrar virou algo sem tesão, visto que ver-se não era *mais tão bacana* assim, ou seja, aquilo que era intenso tornou-se algo sereno ao passo que o tempo se constituía.

Segundo que o ato de arrumar *a cama* estabelece uma ação que revela uma rotina que não agrada mais, o que quer dizer que há, pelo enunciador, uma compreensão responsiva ativa, pois a ausência de arrumar *a cama* feita pelo Outro gera o sentido de ausência de acarinhar e isso aponta para uma rotina que não enche os desejos da convivência.

E por último a fuga *de casa* que, dadas todas essas atitudes, os enunciados refletem e refratam o abandono como anulação das marcas que fizeram a história deles, sinaladas pela cultura, pela singularidade e pela história. O enunciador traz em sua voz o tom duvidoso sobre a atitude do Outro, já que o modalizador assinala essa ação ativa marcada no discurso dele.

5ª parte

***Mas** ficou tudo fora de lugar*

Café sem açúcar, dança sem par

Você podia ao menos me contar

Uma história romântica

O emprego do *mas*, dada as circunstâncias vivificadas da relação, essa conjunção gera uma conclusão, visto que depois de tudo que aconteceu a relação

ficou uma bagunça, ou seja, *café sem açúcar*, aguçando o sabor amargo da relação, ou seja, um valor negativo e isso é mostrado até no ato físico quando menciona uma *dança sem par*. Tais enunciações dão o tom valorativo do fim e ao mesmo tempo o motivo iminente de uma liberdade.

E essa tal liberdade vem por uma voz singular, de um romantismo que contraria o romantismo clássico, pois a aliança do amor ocorrida naquela época culmina na liberdade dos corpos nos Anos 80. Então, se antes a idealização priorizava os versos românticos para uma forma de dizer; hoje essa é a imaginação que inventa um amor como satisfação do ego e permanência da planificação da liberdade; criava-se um herói romântico na dimensão do amor e da dor; agora o herói é instantâneo, cria suas ações de um amor sem dor. E, dessa forma, é possível criar uma *história romântica* não tão clássica como antes.

Nesse confronto de vozes de épocas, criou-se um território social no discurso da canção com sujeitos marcados no seu tempo; tempo de liberdade sexual carregado de valores que emergiram novas visões de mundo num tempo de liberdade ainda que tardia.

A MORTE – A VOZ DO POR VIR

Este último bloco apresenta mais cinco canções do compositor Cazuza. Nesta última abordagem defrontam-se vozes que dialogam com a morte, cujo discurso tece a linguagem de uma forma tão confessional que ao final percebe-se a compreensão do sujeito social diante de um fato real que se firmava a cada dia de vida.

Nesse sentido, os dizeres concebem atos responsivos do sujeito. Num primeiro momento, indiferente; depois, introspectivo e, por fim, compreensivo com a morte, que é personificada, ganha “cara” e está viva para dialogar com o sujeito.

Neste bloco todas as canções são estudadas da mesma forma das leituras ocorridas com o bloco 1 e 2, só que neste procedimento metodológico Cazuza (cantor/pessoa) vai aparecer, vai dialogar com o sujeito enunciador e com o o Outro. Isso vai dar um tom mais confessional, visto que essas letras nasceram do próprio flagelo do cantor diante da AIDS, porém o tom confessional não é do Cazuza, mas de um personagem-artista que viveu o “mal” que assustou os Anos 80 e barrou, de certa forma, o conceito efêmero das relações e instituiu uma nova forma de viver.

E Cazuza foi precursor desse novo no que tange a esfera cultural. Como também, em uma das canções, consta um quadro que apresenta estratos que são significativos para a construção e compreensão deste estudo.

Para tanto, o personagem é registrado como enunciador e em alguns momentos (necessários para a leitura) aparecerá o Eu que dialoga com a morte materializada através do medo, da dor e da desesperança. Essas confissões estão impregnadas de abordagens enunciativas que configuram um discurso eufêmico do Eu e asseguram o teor científico que o texto pede, pois a morte, embora seja um mistério, tem um quê de abstrusidade e um quê de materialidade; e tudo foi refletido pelo viés dialógico da linguagem.

Dadas essas notificações, este bloco intitula-se *A morte: a voz do porvir* e se firma com as canções Boas Novas – Eu agradeço – Cobiças de Deus – Azul e amarelo – Quando eu estiver cantando.

01 Boas Novas

Poetas e loucos aos poucos

Cantores do porvir

*E mágicos das frases
Endiabradas sem mel
Trago boas novas
Bobagens num papel
Balões incendiados
Coisas que caem do céu
Sem mais nem porquê*

*Queria um dia no mundo
Poder te mostrar o meu
Talento pra loucura
Procurar longe do peito
Eu sempre fui perfeito
Pra fazer discursos longos
Fazer discursos longos
Sobre o que não fazer
Que é que eu vou fazer?*

*Senhoras e senhores
Trago boas novas
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva
Eu vi a cara da morte
E ela estava viva - viva!*

*Direi milhares de metáforas rimadas
E farei
Das tripas coração
Do medo, minha oração
Pra não sei que Deus "H"
Da hora da partida
Na hora da partida
A tiros de vamos pra vida
Então, vamos pra vida*

(Cazuza)

Essa canção está no disco *Ideologia*, de 1988 e foi regravada no disco *O tempo não para – Cazuza ao vivo*, de 1989. É composta de quatro estrofes, sendo a terceira o refrão.

Ela abre as análises do cancionário de Cazuza que aborda a temática da morte. Abre tanto no sentido da descoberta da doença, como também de um renascimento de um novo Cazuza no que diz respeito à linguagem e também ao canto.

Do título

Boas Novas

Toma-se a palavra: a Boa Nova. Há nela a retomada de um discurso bíblico: as *Boas Novas* do Evangelho, aliás, é o Evangelho, está tudo lá nos quatro primeiros livros do *Novo Testamento* que trata da chegada de Cristo para purificar as pessoas de todas as mazelas.

Segundo a Bíblia, em Lucas (1-19), o anjo Gabriel foi enviado para anunciar a *Boa Nova* de que o Salvador estava para chegar e era anunciado o tempo da alegria.

Tomando o enunciado concreto, para Bakhtin; Volochinov (1997), a palavra tem fazedura ideológica quando mediada pelo social, no campo da cultura; e pelo individual, no campo do estético. Diga-se individual, no que se refere ao agir do sujeito enunciator no texto (BAKHTIN, 2010), naquele momento de produção. Então, o poder da palavra advinda do discurso bíblico aponta para a renovação, para a transformação num tempo que ainda há tempo. Mas também tem que se pensar no tempo de Cazuza.

Pensar no tempo do discurso bíblico é perceber que a expressão Boa nova não dá conta de um contexto se não se levar em conta o tempo do discurso na canção, o qual é perpassado pela voz singular do cantor Cazuza. Ou seja, quando se falou na feitura ideológica, queria-se falar exatamente do que Cazuza tinha a dizer sobre a Boa nova dele.

Então é uma contra palavra derivada do ciclo dele, do modo dele e do lugar dele, o que gera uma agnição ativa e ao mesmo tempo responsiva do sujeito enunciator que é dada de forma estética através da obra-canção (BAKHTIN, 2010). E assim têm-se uma compreensão do dizer do enunciator.

1ª parte

Poetas e loucos aos poucos

Cantores do porvir

E ***mágicos*** das frases

Endiabradas sem ***mel***

Trago boas novas

Bobagens num papel

Balões incendiados

Coisas que caem do céu

Sem mais nem porquê

Nesse encontro de palavra com palavra, da dialética do texto bíblico com a canção, os dizeres vão se constituindo fio a fio. Os enunciados enumeram os sujeitos do *porvir*: *poetas*, *loucos*, *cantores* e *mágicos*.

Enuncia-se os *poetas* no que tange o manuseio das palavras, fazem engenho, uma vez que lapidam, transformam, constroem sentidos. Depois os *loucos* que, forma dicionarizada, abrangem a insensatez, o descontrole, a fúria etc., mas dialogam com o ditado popular que diz que *de “médico e louco todo mundo tem um pouco”*. E o sujeito enunciator tem, só que neste caso o louco é médico, pois é cirúrgico com a palavra porque a trata, corta, modifica e reconstrói discursos sem nenhum tipo de formação.

Em seguida os *cantores do porvir*, de forma particular, Cazuza, que vem testemunhar sobre a sua vida numa perspectiva de futuro em face da doença que lhe tomava e da morte que chegava, faz da canção um testemunho, segundo o próprio autor (ARAÚJO; ECHEVERRIA, 2001).

Por fim chegam os *mágicos*, que metaforizam os sujeitos anteriormente mencionados porque brincam com as palavras, as transformam, dão novos sentidos e tudo podem com elas porque são artistas. Portanto, Cazuza cantor, louco, poeta e mágico, fazendo uso da esfera discursiva canção, dessacraliza o sentido da Boa Nova religiosa. Faz um rompante.

As palavras não têm *mel*, mas nem por isso deixam de ser líricas, ao contrário, ganham força estética no discurso porque se opõem ao doce, elas são *amargas* e,

por assim serem, o enunciador gera a tensão que está no embate, na luta contra uma unicidade da fala religiosa que é dada como única verdade.

E Bakhtin; Volochinov (1997) dizem que para compreender o Outro, é necessário ir até ele, escutá-lo, mas depois voltar para o seu lugar e, então, interpretá-lo para entender-se e, dessa forma, criar sua posição responsiva. E é por esta ação de exotopia que Cazuza estabelece a interação com o dizer bíblico.

Talvez o dito na canção sejam *bobagens num papel*, não irá importar muito para muitos, pois são como *balões incendiados* que queimam rapidamente e caem, mas eles caem e podem provocar incêndios, danificar o ambiente e causar mortes. Mas considerando-se o momento de produção, o conteúdo e o estilo de Cazuza, os *balões* que caem no resultado do hemograma de Cazuza (sujeito social), assim como *coisas que caem do céu sem mais nem porquê*, geram um novo ponto de vista de Cazuza com o necessário que é a morte.

2ª parte

*Quer***ia** um dia no mundo

Poder te mostrar o meu

Talento pra loucura

Procurar longe do peito

Eu sempre fui **perfeito**

Pra fazer discursos longos

Fazer **discursos longos**

Sobre o que não fazer

Que é que eu vou **fazer?**

Nessa estrofe, o tempo verbal que predomina mostra o sujeito enunciador entre o futuro e o passado, o que *queria* e o que foi. Essa construção dos enunciados aponta para a arquitetônica bakhtiniana quando diz que a palavra é movência, expressa um ponto de valor que é dado pelos interlocutores no processo interativo (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

Há um desejo, numa perspectiva de futuro, no sujeito que é o de mostrar para o Outro o seu *talento pra a loucura*, o que contraria a adjetivação negativa que o Cazuza sempre recebeu da sociedade. E o enunciador vem e diz o não dito, que é

chamar o Outro para o diálogo, pois este ainda não entendeu a canção como voz que dialoga.

No que tange o passado, o enunciador coloca-se como *perfeito* no que diz respeito aos *discursos*, ou seja, as vozes que ecoaram das canções de Cazuza não foram compreendidas, ou não foram reiteráveis e, levando em consideração a obra enquanto processo, foram *discursos longos*, mas não funcionaram como elo ético com o mundo exterior (BAKHTIN, 2010).

Logo, nesse intervalo entre o presente e o passado, está o mundo dos eventos que, segundo Bakhtin (1997) é onde se dá as relações com as quais as fronteiras são percebidas e ultrapassadas pelo ato cultural, isto porque existe o produto (a canção) e o processo (o discurso). Então, o que *fazer*?

3ª parte - Refrão

Senhoras e senhores

Trago boas novas

Eu vi a cara da morte

E ela estava viva

Eu vi a cara da morte

E ela estava viva - viva!

No refrão, o enunciado é construído linguisticamente por um vocativo no qual se evoca o respeito em razão dos termos *Senhoras e senhores*. É uma evocação que se realiza na enunciação com expectativa, pois é pedida, pelo enunciador, que se dê atenção ao que vai ser dito. Só que esse dizer se constrói de forma irônica, pois aquelas expressões sozinhas não dão conta do contexto, elas precisam do dizer de Cazuza, da sua singularidade para efetivar-se irônica.

Primeiro toma-se o discurso circense, no qual há o chamamento para o espetáculo, para a abertura do espetáculo; e segundo que *Senhores e senhores* cabem numa abertura de cerimônia, na qual o protocolo rege essa expressão como organização e respeito.

Portanto, Cazuza escolheu de modo especial essas expressões para construir o seu discurso cortante, forte e singular, dado que ele atribui valor ideológico a esses

signos, tanto pela esfera circense quanto pela esfera festiva no intuito de um confronto temporal entre o discurso bíblico e o discurso da canção, nos quais se concretizam as *Boas Novas*.

E essas *Boas Novas* nada mais é do que uma luta de vozes desses discursos entre o corpóreo e o sagrado; e a canção é a arena onde o embate acontece. (BAKHTIN; VOLOCHIVOV, 1987). Assim, o enunciador toma-se de poder ao dizer que viu *a cara da morte*. Faz uso da personificação, materializa a morte e diz para os interlocutores que *ela estava viva*.

Essa arquitetônica da composição faz o deslocamento, inverte os papéis, faz uma ligação com o mundo exterior através da antítese vida X morte e cria o grande espetáculo nunca visto.

O enunciador duela as forças da vida e da morte: a força centrípeta destrutiva da moral imposta, ou convencionalizada culturalmente, pela sociedade em razão da doença de Cazuza contra a força centrífuga que emerge da voz singular do artista de forma libertária. E a canção é o canal para espalhar esse grito estético, por isso o *viva!* do enunciador. Não tem medo de morrer, a morte é confrontada pelo enunciador, o que diretamente contraria o social historicamente falando.

4ª parte

Direi milhares de metáforas rimadas

E farei

Das tripas coração

Do medo, minha oração

Pra não sei que Deus "H"

Da hora da partida

Na hora da partida

A tiros de vamos pra vida

Então, vamos pra vida

Falou-se no enfrentamento e as armas são encontradas no texto, no discurso, no ato do sujeito enunciador. Ele dirá *milhares de metáforas rimadas*. Usa a hipérbole para falar da metáfora que é um tropo de similaridade que cria uma imagem estética de uma realidade, segundo Tavares (1989).

E a imagem vem pela criação da rima como ato difícil e singular no texto poético, exige engenho e arte, já que a palavra é signo ideológico que ganha valor e constrói sentido pela entonação.

E Cazuza faz isso no próprio texto: *coração x oração*; *partida x vida* e metaforiza a força da luta, o esforço, a coragem para o enfrentamento. E ao mesmo tempo que faz as rimas, o enunciador traz o ditado popular “Farei *das tripas coração*” como metáfora de força, de que fazer metáforas e rimas exige um esforço sobre-humano tal qual a luta contra a morte.

De igual forma, usa *oração* como metáfora da súplica para um *Deus “H”*. Quem seria esse *Deus*? Por que está maiúsculo? Por que está entre aspas? A própria construção do enunciado evidencia que o próprio Cazuza é a arma, metaforiza-se como Deus na singularidade do discurso, usa o maiúsculo como referência ao dizer popular de que *é preciso ser homem para encarar*, ou seja, é preciso coragem para duelar contra a morte.

De forma estética, o discurso se constrói na alteridade, já que é através do Outro que o sujeito se constitui, segundo Bakhtin (1997), então o enunciador se reflete, toma para sua consciência o olhar do Outro sobre ele e refrata. Cazuza se refletiu diante do olhar coletivo sobre ele em razão da doença. Emergia dos olhares um preconceito, um aniquilamento do sujeito social e isso gerou uma refração verbal que se evidenciou na canção de forma ideológica.

As aspas usadas para destacarem o “h” metaforizam o medo, a vergonha, a prisão do ser dentro dele mesmo, então é preciso tornar-se grande, romper as correntes criadas na imagem das aspas e partir para a luta. É um enunciador que conta com ele mesmo. É um Cazuza que traz na canção a sua linguagem contra a linguagem do Outro.

E o enunciador dá a ordem de que é chegada a hora numa dimensão temporal representada pelas preposições *da* e *na*. E com essa construção Cazuza cria a dialética entre ganhar e perder e para isso usa apenas o substantivo *partida*, tanto para começar (*da*), quanto para terminar (*na*).

E o discurso se encerra com a conjunção conclusiva *então* que, dado o contexto enunciativo, expressa o início. Por isso o enunciador declara guerra, chama para a luta, na qual os *tiros* serão as palavras.

02 Eu Agradeço

Eu, eu agradeço, Senhor

Eu, eu agradeço, Senhor

Pois me criei

Esta criança que eu sempre hei de ser

Por outros seres e desejos

Vivos nas estrelas

Por ser um rei

E não ter que governar a vida

Agradeço por ter desobedecido

Por ter cuspidos no teu altar sagrado

E por saber que nunca vou ter fé

E vou rir só com um canto da boca

Eu, eu agradeço, Senhor

Eu, eu agradeço, Senhor

Meu coração vai filtrar todo o ódio

Como um fígado, e vencer o tédio

E na cabeça a dúvida e o medo

São os amigos que vão me manter são

Eu, eu agradeço, Senhor

Ou, ou, ou o que mais então?

Se eu vejo a luz e vivo a escuridão

E não estou pronto pro grande momento

Se eu vejo a luz e vivo a escuridão

Agradeço, mas não me lamento

Por negar também a tua presença

Peço licença pra cantar o amor

E não esperar jamais a recompensa

Eu, eu agradeço, Senhor

Eu, eu agradeço, Senhor

(Cazuza/George Israel/Nilo Romero)

A canção faz parte do último disco de Cazuza, é composta de oito estrofes, sendo o refrão repetido três vezes. A canção tem uma batida pop-rock, aproxima-se bastante do estilo musical do cantor na época do barão vermelho e o arranjo chega forte ao ouvido e dialoga com a letra de maneira a construir o enfrentamento do enunciador com Deus. É uma canção polêmica, embora não tenha tido repercussão na mídia, mas mesmo assim não deixa o seu grito arbítrio.

1ª parte

Eu, eu agradeço, Senhor

Eu, eu agradeço, Senhor

A canção começa com agradecimento. E numa referência etimológica, ela vem do Latim *gratus*, que quer dizer “o que agrada ou reconhece um agrado” (RÓNAI, 2010). Aparentemente, parece que o enunciador vai agradecer, dada a situação vivida por Cazuza, de forma comedida, uma esperança e retomada de relação espiritual. É tanto que o pronome pessoal eu inicia os versos e se duplica, finalizado o agradecimento ao Senhor.

Sente-se que o enunciador vai despir-se dos seus pecados, das suas falhas e vai mostra-se de alma pura. Mas na estética dada à canção, a alma é o todo significativo da vida interior do homem (BAKHTIN, 2015), o que quer dizer que é o todo fechado da vida do homem, mas na arte, o espírito não é ascendente, mas compreende um ambiente do qual a alma se afastou ou está se afastando (BAKHTIN, 2015).

Nesse sentido, os agradecimentos parecem agressivos se levarmos em conta a convenção social religiosa, que marca a alteridade. Ou seja, O enunciador se reflete no Outro e refrata a partir do referente, que na canção se constitui no agradecimento no agradecimento.

2ª parte

***Pois** me criei
 Esta **criança** que eu sempre hei de ser
 Por outros seres e desejos
 Vivos nas estrelas
 Por ser um **rei**
 E não ter que governar a vida*

Indubitavelmente, é pela linguagem que a consciência constitui o enunciador e o provoca à ação, e é uma provocação negativa à convenção doutrinal da criança. Para tanto, Cazuza faz uso de dois substantivos com os quais se definem e dizem sobre sua função, colocando-se como centro de suas vontades ao mesmo tempo que as contraria. E a estrofe começa com a conjunção explicativa *pois*, exatamente para fortalecer seu dizer no conteúdo da canção de dá-lhe sentido. Observa-se:

CRIANÇA	REI
NÃO MUDA = ATITUDE	SOBERANIA = ORDINÁRIO
CRIAÇÃO = CONDIÇÃO	PODER = REJEIÇÃO

O enunciador é constituído de forma oposta: a criança e o adulto, formas corpóreas do discurso, pois o dado do mundo não se combina com o dado da alma. Então, o que o mundo diz, marcado nos enunciados da canção, é respondido pelo enunciador no *ser aí* da existência, segundo Bakhtin (2015). Neste caso, a criança foi *criança* com mimos e, axiologicamente, não mudará, pois se engessou de atitudes de ostentação.

Logo, têm-se um adulto sem limites que confronta uma *criança* determinada. E isso, no discurso estético da canção, configura uma arqueologia, visto que há uma organização da forma no tempo e espaço que geram um sentido de enfrentamento dos contrários.

3ª parte

*Agradeço por ter **des**obedecido
 Por ter **cus**pido no teu **altar** **sagrado**
 E por **saber** que **nunca** vou ter **fé**
 E vou **rir** só com um **canto da boca***

E nessa arena dos agradecimentos, a consciência do enunciador entra numa luta de vozes contra a ordem, principalmente religiosa, é tanto que usa em seu discurso quatro ações em relação ao sagrado, o que torna o discurso provocante e agressivo. Veja-se:

VERBOS	SENTIDOS
DESOBEDECIDO	DOCTRINA
CUSPIDO	SAGRADO
SABER	CERTEZA
RIR	FACÉCIA

O prefixo *des* nega a obediência que deveria ter ao Senhor porque assim lhe foi imposto, culturalmente falando. Não é o sagrado nos preceitos do discurso bíblico em si, mas contra o discurso que é construído socialmente a partir da bíblia. A sociedade é quem contraria o que ali está.

Bakhtin; Volochinov (1987) pontuam a palavra como consciência subjetiva do enunciador, que a utiliza diante de situações concretas. Nesse sentido, Cazuza vivia a situação do revelar-se para o mundo como portador do HIV e essa atitude corajosa germinou processos de enfrentamentos. E desobedecer foi o primeiro.

Depois vem a ação de ter *cus*pido no altar *sagrado*. Bakhtin (2008, pág. 277), coloca a boca como o “papel mais importante no corpo grotesco”, pois a boca, além de dominadora, expõe o “a mais”, cuja função na canção, que é a cusparada, nada mais é do que ultrapassar a fronteira entre o corpo e o mundo. Cazuza fez isso com esse enunciado concreto.

Em continuidade, o enunciador afirma que nunca vai ter fé e, para tanto, usa o verbo *saber* no infinitivo, pois dessa forma não determina tempo, e dá a certeza de que sempre será contrário às atitudes conservadoras e com isso o signo torna-se ideológico (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997).

E por último vem o riso, o enunciador *rir*. Bakhtin (2008,) diz que o riso é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo e que é por ele que se tem acesso a muitas coisas importantes, por isso o riso também é sério e também não menos irônico.

O enunciador vai *rir só com um canto da boca*. Cria-se uma imagem. E tal imagem traz o sorriso da Monalisa, que provoca discussões diversas em torno do seu sorriso enigmático. Só que, tomado de forma isolada na pintura, focando apenas a boca e, principalmente o canto, apreende-se uma Gioconda feliz, mas quando se distancia da imagem e os olhos são enquadrados na visão do observador, o riso dessacraliza as paredes que aprisionam a consciência no discurso, como diz Faraco (2009), e o riso da Monalisa toma valor sarcástico, debochado e crítico.

Com esse riso, o enunciador confronta o conservadorismo e causa o choque. É notório o enfrentamento do próprio Cazuza contra a sociedade. Sorriu de forma enigmática, com mistério e ao mesmo tempo com deboche.

E assim faz-se o diálogo com a Monalisa, cujo enunciado da canção estabelece um sentido ao libertar a consciência crítica no próprio discurso quando faz a contraposição.

4ª parte

*Meu **coração** vai filtrar todo o **ódio**
 Como um **fígado**, e vencer o **tédio**
 E na cabeça a **dúvida** e o **medo**
 São os **amigos** que vão me manter são*

Nessa estrofe, surge uma voz que contraria o que fora dito até então. Encontra-se um enunciador mais reflexivo e aberto à compreensão porque o Eu precisa do Outro para constituir-se (BAKHTIN, 2010).

É perceptível uma abertura para a dialogização das vozes sociais, como pontua Faraco (2009), uma vez que há um encontro sociocultural no qual vai se estabelecer a dinâmica do enfrentamento e do opor-se. Portanto, essa estrofe é o verdadeiro ambiente de um enunciado, como diz Faraco (2009), a arena dessas lutas.

DIALOGIZAÇÃO	
EU	OUTRO
CORAÇÃO	ÓDIO
MEDO	AMIGOS

Fica nítido que essas vozes estão inseridas numa cadeia de responsividade, na qual as vozes se cruzam, como mostra a tabela. Primeiro foi preciso o *ódio*, advindo da sociedade enquanto vozes preconceituosas para que o EU ativo filtrasse-o e abrisse um diálogo.

Cazuza, depois de muito enfrentamento agressivo, foi permissivo com o diálogo, começou a responder de forma mais ponderada e didática. Passou a ser exemplo. Por isso que na canção o *coração* é metaforizado de *fígado*, órgão responsável por filtrar, separar o que presta do que não presta. E no enunciado isso fica evidenciado.

Segundo é que aquilo que era *medo* para o Eu ativo, se transformou em força advindo do Outro, no caso da canção, os *amigos*. E Cazuza recebeu força dos amigos, se encorajou e enfrentou a batalha de cabeça erguida.

Nesse sentido, ao se observar o quadro percebe-se uma dialética pelos juízos de valores que são constituídos nos enunciados, mas que só se tornam vozes sociais quando entram no campo da vivência, da experiência, da cultura instaura num determinado tempo e que deu ao movimento de responsividade.

5ª parte

Eu, eu agradeço, Senhor

Ou, ou, ou o que mais então?

E assim o agradecimento ao Senhor ganha novo sentido, parece que é a única alternativa que lhe resta. É o enunciador no campo da compreensão, da vida e da morte. Tal assertiva se concretiza na repetição da conjunção alternativa *Ou* que aparece três vezes.

Na própria canção, a entonação dada à conjunção é pausada e ao mesmo tempo velada de ironia, pois é acrescentado ao enunciado o advérbio de intensidade *mais* para finalizar com uma conclusiva interrogativa: *então*. Portanto, o que resta para o enunciador? Aquilo ao qual ele nunca tinha recorrido.

6ª parte

*Se eu vejo a **luz** e vivo a **escuridão**
E não estou **pronto** pro **grande momento**
 Se eu vejo a **luz** e vivo a **escuridão**
 Agradeço, mas não me lamento
 Por **negar** também a tua **presença**
 Peço **licença pra cantar o amor**
 E não **esperar** jamais a **recompensa***

Nessa última estrofe, duas abordagens chamam atenção: a das possibilidades marcadas pelo uso da condicional se; e a segunda é a forma antitética para marcar os contrários. Observa-se:

SE	ANTÍTESE	SENTIDO
MUNDO DAS POSSIBILIDADES	CONFRONTO DOS CONTRÁRIOS	POSICIONAMENTO IRÔNICO

Cazuza disse em uma das suas entrevistas que não é levado à sério quando realmente estava falando sério (ARAÚJO; ECHEVERRIA, 2001). Essa fala se fortalece nos enunciados da estrofe a ideia de que a palavra está em seu poder, no ato de fala do sujeito (BAKHTIN, 2010), o qual assinala, de maneira irônica, o futuro de Cazuza jogado à sorte, o que tange o contexto do provável (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987).

Para isso, o enunciador faz uso da conjunção se que o coloca no mundo dos contrários: *luz X escuridão*. *Luz* como vida e *escuridão* como morte, metaforicamente falando. E essa possibilidade de ver e viver, leva o enunciador a negar o grande momento, o momento do enfrentamento. Nesse caso, parece surgir dessa voz um medo, só que no enunciado seguinte, agradece e ao mesmo tempo lamenta ter negado a presença de Jesus.

Ao fazer uso de verbos como *negar* e lamentar, o enunciador coloca Jesus num grande impasse em razão do seu papel sagrado, já que ele é o Salvador, então tem obrigação de perdoar.

Nessa fala o enunciador (re)conhece que errou. E, posto isso, pede *licença* (não exatamente perdão) *para cantar o amor*, onde realmente encontrará a salvação e ainda por cima não quer nenhuma *recompensa* por isso. E aí está explicado o uso repetitivo da alternativa ou e da conclusiva então mencionadas anteriormente. Então, depois de Jesus, seria o ato de cantar, ofício de Cazuza.

É incrível como se assevera nessa estrofe a voz gregoriana sarcástica com a voz singular irônica de Cazuza, pois o enunciador traz, de forma velada, que marca o segundo conceito de dialogismo, segundo Fiorin (2006), o estreitamento dessas vozes pela estilização, a qual se constrói velada e ao mesmo tempo clara e se convergem na busca de um mesmo sentido: caçoar o discurso ético moralista.

03 Cobaías de Deus

*Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um laboratório ou um labirinto
Seja atropelado por esse trem da morte*

*Vá ver as cobaías de Deus
Andando na rua pedindo perdão
Vá a uma igreja qualquer
Pois lá se desfazem em sermão*

*Me sinto uma cobaia, um rato enorme
Nas mãos de Deus mulher
De um Deus de saia
Cagando e andando
Vou ver o ET
Ou vir num cantor de blues
Em outra encarnação*

*Nós, as cobaías de Deus
Nós somos cobaías de Deus
Nós somos as cobaías de Deus*

*Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco
Desse hospital maquiavélico
Meu pai e minha mãe, eu estou com medo
Porque eles vão deixar a sorte me levar*

*Você vai me ajudar, traga a garrafa
Estou desmilingüido, cara de boi lavado
Traga uma corda, irmão (irmão, acorda!)*

*Nós, as cobaias, vivemos muito sós
Por isso, Deus, tem pena, e nos põe na cadeia
E nos faz cantar, dentro de uma cadeia
E nos põe numa clínica, e nos faz voar
Nós, as cobaias de Deus
Nós somos cobaias de Deus
Nós somos as cobaias de Deus
Nós...*

(Cazuza e Angela Rô Rô)

A canção é composta por oito estrofes, sendo a quarta e a última o refrão. Elas não apresentam a mesma quantidade de versos, vão de três a sete versos, não exatamente numa progressão. A canção tem como elemento acústico principal o violão, retirado pelo som de um órgão e por um vocal, dando à música os acordes necessários para imprimir uma marcha fúnebre, com uma determinada nota num tempo marcado, como que passos no meio do silêncio, o que já representa um diálogo com o enunciador presente no texto e com a voz do cantor.

Se você quer saber como eu me sinto
Vá a um **laboratório** ou um **labirinto**
Seja atropelado por esse **trem da morte**

Um dos elementos do pensamento bakhtiniano que trabalha com a linguagem é o enunciado. E aqui se apresenta a partir da palavra enquanto unidade da língua para depois ganhar expressividade no enunciado concreto em razão de um contexto

do qual Cazuza fez parte, colheu as palavras e construiu o seu dizer na voz de um sujeito social que fala na canção.

O *se*, enquanto unidade da língua, aponta para uma conjunção que desempenha na oração a ideia de possibilidades. Porém, dada a entonação a essa palavra, ela é carregada de densidade no texto, pois é uma resposta afirmativa para o ouvinte, no sentido do outro colocar-se no seu lugar e obter a resposta desejada.

Isso quer dizer que a voz do enunciador já se apoderou de outros enunciados que se referiram a si. E aqui entra a realidade de Cazuza em razão da AIDS. Portanto, é dada à conjunção um juízo de valor por efeito do processo do seu emprego vivo no enunciado concreto, segundo Bakhtin (1997).

Assim, o que seria um *laboratório*? O que seria um *labirinto* longe de um contexto social, real que viveu o próprio Cazuza? Nada, apenas uma definição desprovida de um sentido. O enunciador confere a essas palavras uma espacialidade, é uma voz que ocupa um lugar para que o Outro possa compreender o que ele sente.

Em *laboratório* reside o sentido de sofrimento, pois é um espaço para experiências, para tentativas de soluções, para buscar caminhos para um resultado. E tudo isso se dá através de animais: ratos, macacos e até coelhos. Já a *labirinto*, o enunciador certifica o medo. Visto que na expressividade do todo enunciativo há uma interdiscursividade, o *labirinto* da letra musical, traz o labirinto de Creta, local onde habitava o Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de touro que de tempos em tempos, o rei Minos entregava a ele sete homens e sete mulheres para serem devorados como tributo imposto aos atenienses pela morte de seu filho, segundo Gama Kury (1990).

O que se apreende dessa extralocalidade apresentada pelo enunciador é a morte como um ato necessário, uma vez que é destino; e também como um ato provável, visto que a sorte foi lançada quando ele aborda sobre as pessoas que eram lançadas para o monstro. E mais ainda, que mesmo assim, o enunciador coloca-se dentro de um ato possível (BAKHTIN, 2010). E aí vem a luta de Cazuza contra a morte dentro do possível a partir do sujeito social presente na canção.

O que é interessante nesse discurso do sujeito é que, como resposta afirmativa, já que a condição da conjunção *se* é desconstruída pelos signos ideológicos de *laboratório* e *labirinto*, o enunciador dá ao seu interlocutor a possibilidade de escolha para mostrar que não existe saída, que nesses espaços a vida caminha para encontrar

a morte, daí o uso da conjunção alternativa *ou*, o que traz novamente para o campo discursivo o ditado popular “Se correr o bicho pega; se ficar, o bicho come.”

Eis a dimensão metafórica do eu perdido em si mesmo, em que o corpo configura o labirinto no qual habita o monstro invisível, cuja relevância e medo estão no destino certo, o que quer dizer que a consciência do enunciador adquire valores a partir dos signos criados por uma sociedade organizada (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997).

É mais ou menos assim: há um monstro no Eu, mas o *laboratório* não consegue achar um antídoto contra ele porque este faz da anatomia corpórea um *labirinto*, torna o caminho difícil. É um *trem da morte* enunciado na canção num determinado tempo e espaço, e numa singularidade irrepetível da vida (BAKHTIN, 2010). É uma espécie de filme de terror, cuja máquina não tem sentimento, tem movimento, vai para cima, atropela, mata.

Vá ver as **cobaias de Deus**

Andando na **rua** pedindo perdão

Vá a uma **igreja** qualquer

Pois lá se **desfazem** em **sermão**

Na continuidade textual, a vida imita arte pelo texto artístico. É algo aristotélico (2011), porém no sentido de aprendizagem, do enunciador saber conviver com o mal, que sai da realidade e habita a canção. Ou seja, para Bakhtin; Volochinov (1987), a vida é dialógica por natureza; e viver é um diálogo que se dá através de enunciados relativamente estáveis, por isso a necessidade do sujeito dialogar pela canção para não morrer em silêncio. E Cazuza enquanto cantor fez isso: produziu como forma de ato responsável do seu discurso.

E nessa segunda parte, pela dimensão verbo-semiótica, há um ato de movimento que se dirige para o interlocutor (BAKHTIN, 2010), que é uma ação de ir de encontro, de provocar no Outro uma contra palavra, o que demonstra que a voz do sujeito na canção já acontece como réplica sobre algo que foi dito.

Se se tomar as matérias jornalísticas da época quando Cazuza assumiu a doença, encontrar-se-à discursos velados que escondiam um (pre)conceito com o artista, (ou pejorativamente o(s) aidético(s)) como foi o famoso caso da revista Veja de 26 de abril 1989, cuja capa tinha como manchete *Cazuza Uma vítima da AIDS*

agoniza em praça pública. Porém não é foco analisar essa produção, uma vez que ela por si só já daria um estudo profundo no campo discursivo.

O que se quer justificar é que a voz que vem pelos enunciados concretos da canção mostram uma atitude responsiva de Cazuza pessoa, que é replicada pelo sujeito social e chega aos interlocutores que reverenciaram o discurso jornalístico concretizado na Veja.

E nessa continuidade de ação, o enunciador pede para seus interlocutores irem à *rua*. E *rua* é o espaço da situação de interação entre o que foi dito e o que se ver e provoca um outro dizer. Ou seja, o enunciador esculpe a anatomia do adoentado e mostra, semioticamente, uma imagem dissecada que pede *perdão* e provoca uma atitude responsiva ativa do Outro.

Portanto, há na dimensão discursiva da palavra *perdão* um domínio entre o signo e a ideologia que são mutuamente correspondentes e criam representações sociais (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997), o que quer dizer que o enunciador está numa condição de martírio, visto que vive entre duas dimensões: a da natureza e a da cultura.

Quanto à natureza, os instintos levam ao prazer sem culpa, mas a cultura da moral culpa pela ordem quando define o que é normalidade e julga caso não cumpram a ordem.

E nesse ato discursivo localizante, a *igreja* é enunciada, é a casa dos pecadores. *Lá se desfazem em sermão*. Nesse enunciado, o verbo desfazer marca o conflito, a tensão que se dá entre o fazer sermão e o desfazer. O prefixo *des* ganha significação ideologicamente negativa, visto que o enfermo assume uma culpa a partir do discurso religioso que se concretiza na palavra *sermão*, a qual funciona como uma réplica carregada de sentidos.

E quando o enunciado faz uso do verbo ir no imperativo, ele dá a essa ação um sentido irônico que funciona como resposta, que é o não dito que está na consciência do locutor e se materializa nos enunciados da canção.

Ao usá-lo como ordem, o sujeito se ausenta da resposta, mas não a conclui, pois indica os lugares onde os interlocutores acharão respostas, pois encontrarão o discurso que querem como verdade única para si, culturalmente convencionado como verdade única, porém essa verdade não existe, existe a singularidade do ato social daquele momento, naquela época e naquele local, o que assevera uma imitação possível da representação, mas não da verdade.

E nessa construção de diálogos, Cazuza foi educado numa escola de base filosófica centrada nos dogmas católicos e às vezes contrariava as regras, foi um sujeito que nadou contra a corrente, por conhecer, por ter vivido, portanto, a sua experiência habita a consciência do sujeito enunciatador que diz ironicamente na sua singularidade discursiva.

Esse é o mundo interior dos sujeitos sociais, sempre imbuído de várias vozes provenientes das mais diversas relações dialógicas (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1987), das mais diversas atividades humanas para se materializarem no objeto canção onde a linguagem se constitui.

*Me sinto uma cobaia, um **rato** enorme*

*Nas mãos de **Deus mulher***

De um Deus de saia

Cagando e andando

*Vou ver o **ET***

*Ouvir num cantor de **blues***

*Em outra **encarnação***

Cazuza agora concretiza o enunciado pela imagem de um *rato enorme*, não necessariamente de um “gabiru”, mas de um homem para a experiência, o produto finalizado. Tal qual me vem à memória a zoomorfização presente no poema de *Bandeira, O bicho*: “O bicho não era um *rato* [...], era um homem”. Eis o redimensionamento da condição humana: no poema, pela fome; na canção, pela ciência. O que quer dizer, no processo enunciativo das vozes que estão prestes a concluir uma significação, sobre a desvalorização de ser humano. É o rebaixamento do homem a bicho.

E Cazuza disse isso num determinado tempo, num determinado contexto e de uma determinada forma, o que dá à canção a dimensão estilística filosófica, uma vez que há manifestações verbais que é onde o sujeito enunciatador afirma axiologicamente sobre a vida para dar sentido a sua arte através das relações culturais já elaboradas (BAKHTIN, 2010).

Nos versos seguintes o locutor mostra o enunciado é linguisticamente constitutivo, mas esteticamente adversos à ordem ética. O *Deus é mulher* e veste *saia*. Linguisticamente, o substantivo *mulher* e *saia* dicionarizam referências do

gênero feminino, mas literariamente criam a imagem da *mulher* como *Deus* na singularidade enunciativa do locutor. E aqui se toma a conceituação de mãe não apenas como geradora, mas como cuidadora. Seria a própria Lucinha Araújo o Deus referenciado no enunciado concreto, visto que essa voz excede o que que é valorado historicamente? (BAKHTIN, 2010).

O texto sai da referenciação da mãe e chega ao filho. A imagem é revelada, não necessariamente no plano físico, mas nas ações, claramente enunciadas no gerúndio: *cagando* e *andando*. O primeiro compreende uma das sintomatologias da AIDS; a segunda, a luta do enunciador contra a morte iminente. E trazer para a canção essas transparências do dizer, as imagens de Cazuza debilitado tomaram as páginas de diversas revistas e jornais e a imagem dele foi asseguradamente crucificada nas folhas como geradora de pena e de pecado.

Então o filho vai *ver* um *ET* e *ouvir* um *cantor de blues*. Tais enunciados (a)firmam que o enunciador anui seu posicionamento valorativo. É o que se encaminha para o provável no seu ato discursivo: a morte. Portanto, o locutor contraria o destinatário, o encontro não vai ser com *Deus*, mas com um ser de outro planeta que não é o *Deus* tipificado pela cultura ocidental, é o ser da consciência do enunciador.

E quando o locutor diz isso, ele diz de um lugar singular, o lugar da canção, que é a voz que vai em direção à resposta do Outro (BAKHTIN, 2010), no caso a sociedade, e cria uma rede de relações dialógicas.

Na primeira, com o discurso mitológico, visto que se colocar nas mãos de um *Deus mulher* revela, na consciência do enunciador, a voz do porvir manifestada na figura mítica de Górgona ao avesso, pois em vez de transformá-lo em pedra, vai lhe dissecando aos poucos e transformando-o no monstro que a esfera midiática criou. E aqui não é mais a relação mãe-filho, é o campo das fronteiras que se revela no ato enunciativo porque dialoga com um ato cultural mitológico (GAMA KURY, 1990).

Depois com o discurso científico, precisamente na fronteira com a ciência, uma vez que a ação de andar é um ato concreto do falante Cazuza que gera a resistência, a luta e até a fé. Daí a palavra resistir funciona como signo social como feitura ideológica bastante em evidência nos últimos tempos.

Assevera-se ainda nessa ação de ir ao encontro de um ser qualquer superior que esse encontro será ao som de um *blues*, que é um canto de lamento que acalentava as dores dos escravos americanos no séc. XIX (CORAGEM, 2012). E, tal

e qual, o enunciador é escravo sem perspectiva de cura e isso o faz vê-lo numa outra *encarnação*. E aqui o autor ironiza o discurso fúnebre quando menciona o encontro escutando música e possivelmente afirmando que voltará.

*Nós, **as cobaias** de **Deus***

*Nós **somos** cobaias de Deus*

Nós somos as cobaias de Deus

E nessa combinação de enunciados, o locutor traz não mais a sua voz, mas as vozes de outros que estão na mesma situação dele. E assim Cazuza fez com essa canção, deu voz a outros. E ao mesmo tempo que o coro é crescente, reduz-se à pequenez de uma cobaia. É um enunciado que vai crescendo, cada verso acrescenta um lexico; no primeiro o artigo definido *as*; no segundo, sai o artigo e se acrescenta o verbo ser flexionado: *somos*. E no último os dois léxicos são colocados numa única construção que dá ao discurso um canto harmônico entristecido, mas unido, que faz do *nós* um instrumento de *Deus* ao mesmo tempo que materializa, metaforicamente, o crescimento do mal neles em detrimento do corpo que seca.

*Me tire dessa **jaula**, **irmão**, não sou macaco*

*Desse **hospital** maquiavélico*

Meu pai** e **minha mãe**, eu estou com **medo

Porque eles vão deixar a sorte me levar

A partir dessa estrofe, mostra-se na canção que há um segundo momento quando o enunciador passa do tom enunciativo agressivo para um tom mais introspectivo, no qual se evidencia, nos enunciados, a fragilidade, o medo e a sensibilidade.

Nessa estrofe, o locutor fala diretamente para um interlocutor: *você*. Tratado por ele como *irmão* no sentido de estender o pedido de ajuda, o que proporciona um espaço de interação em dois momentos do ato discursivo.

O sujeito enunciador vive num espaço-tempo que é determinado por um horizonte social no qual se constroem valores, como bem diz Bakhtin (1997). Valores esses que são revelados pelos signos nos ambientes mencionados: a *jaula* e um *hospital*, que configuram mais uma vez o processo de zoomorfização, da redução do

homem a um bicho. *Jaula* substitui enfermaria e dá o sentido de como o enunciador está se sentindo: um *macaco*, dado às investigações, logo, o enunciador homem reduz-se a um instrumento de experiência. Deixa de ser gente e vai se coisificando ideologicamente através desses signos.

Depois o locutor dirige-se ao *pai*, e a *mãe*, cujos substantivos são acompanhados pelos possessivos *meu* e *minha*, o que lhe dar o poder de pertencimento, para sentir que não está só. Seu pedido aos pais redimensiona-o ao conservadorismo familiar que, dado o processo dialógico, resgata o velho ditado “Família é tudo igual, só muda de endereço.”. Mesmo assim, segundo Bakhtin (2005), a enunciação é a realização de uma atividade mental: o *medo*. Ou seja, sai das normas civis para pausar a vida num destino certo, já que aquele garoto que ia mudar o mundo, agora nem em cima do muro está. A voz não é mais social, barganha apenas por uma piedade.

*Você vai me ajudar, **traga a garrafa***

*Estou **desmilingüido, cara de boi lavado***

Traga uma corda, irmão (irmão, acorda!)

Mais uma vez o interlocutor é chamado, cria-se uma interação verbal, na qual se enuncia uma ordem, o verbo trazer é imposto para ele. A palavra é a ponte que os liga num contexto singular de morte, tanto pelo estrato *garrafa* quanto pelo estrato *corda*.

De maneira dicionarizada, *garrafa* é um objeto que tem como função principal armazenar líquido, mas dado o contexto enunciativo e a situação de produção, *garrafa* adquire valor ideológico no que tange socorro quando se está perdido em uma ilha. Esse fato traz os discursos dos filmes de ação que envolvem emoção. E o interessante é que o enunciado enquanto produto valorado axiologicamente. E eis que Cazuza é uma ilha, quer uma garrafa para pedir socorro, pois não! E nessa mesma totalidade enunciativa, corda ganha valor no não dito, mas que já está institucionalizado no extralinguístico os discursos de morte: o suicídio pelo enforcamento. E nesse caso a corda é o material mais comum utilizado. Não que Cazuza tenha feito isso, mas pela situação de produção, há no texto, enquanto elemento estético, uma significação marcada pela história.

E refletindo sobre a produção, o verbo *traga* no imperativo, dá uma ordem ao interlocutor (que é o leitor/ouvinte) para que cumpra o desejo do enunciador. O enunciador está preso, sem saída. Para isso o autor faz uso dos parênteses, estabelece uma maior intimidade com o Outro, segundo Bechara (2010) e isso ocasiona uma entonação no sentido de atingir um escopo comunicativo, posto que esse dizer do sujeito enunciador é emocionalmente valorativo no processo dialógico (BAKHTIN, 1997).

Em vista disso, o interlocutor é mais uma vez chamado – *irmão* – que, no âmbito do sintagma, é posto como vocativo, sintaticamente falando, o que expressa uma evocação, um chamado, cuja entonação dada pelo cantor na gravação, ao enunciar *a corda*, produto acabado no texto, logo em seguida é usado o léxico *acorda*, cuja entonação ganha extensão vocal na emissão da vogal [O], assim representada: *acooooorda*. É uma marca enunciativa de alerta ao juntar o artigo [O] com o substantivo [corda] e constitui o verbo [acordar]. Ou seja, traz a gíria, variante específica da garotada carioca do Rio de Janeiro, principalmente nos Anos 80, a qual ganha valor ideológico de desespero pelo enunciador; e de pena, pelo ouvinte.

E metaforicamente o enunciador se mostra com *cara de boi lavado*. Em outras palavras, sem medo da verdade, a verdade do enunciador *desmilinguido* que se mostra no enunciado; como também do próprio Cazuza que se mostrou para a sociedade. E aí encontramos a dialética do medo e da coragem; da fraqueza e da força; do artefato e da linguagem.

Percebe-se, claramente, no discurso do enunciador um ato cultural que já fora estabelecido ao longo da história e que o Cazuza, enquanto artista/ cantor, reverte em vida o que queriam dele a vergonha.

Nós, as cobaias, vivemos muito sós

*Por isso, **Deus**, tem **pena**, e nos põe na **cadeia***

*E nos faz **cantar**, dentro de uma **cadeia***

*E nos põe numa **clínica**, e nos faz voar*

Nós, as cobaias de Deus

Nós somos cobaias de Deus

Nós somos as cobaias de Deus

Nós...

Na última estrofe, o texto começa com *nós* e termina com *nós*. Embora o autor faça uso do pronome pessoal no plural, fica clara a singularidade do dizer de Cazua, que toma a voz dos outros e traz para o seu discurso como agente estético, daí o *nós* representar o ciclo da vida.

Dada essa dimensão discursiva de fortaleza ou crescimento espiritual. Ao evocar *Deus* sintaticamente, o sujeito enunciator confirma o motivo de serem colocados numa *cadeia*: a sensação de *pena*. Porém, o grandioso desse enunciado é a capacidade enunciativa do sujeito ativo, pois faz da prisão um espaço de liberdade que vem pelo ato de *cantar*. E aqui o discurso traz mais uma vez o ditado popular “Quem canta, seus males espanta”. E Cazua metaforiza-se, canta como pássaro, tem pena(s) e almeja fugir da gaiola para cantar intensamente. O enunciator deseja fugir da *clínica*, especificamente da *cadeia*, tomar o fim como um voo do libertar-se.

E nesse diálogo entre Cazua e o autor, fica cognoscível a ideia de liberdade, não necessariamente da doença, do martírio, da dor, mas do preconceito de uma sociedade conservadora mascarada que se apieda quando escuta esta canção ou quando vão aos shows e não percebem que estão vendo-os libertassem.

04. Azul e Amarelo

Anjo bom, anjo mau

Anjos existem

E são meus inimigos

E são amigos meus

E as fadas

As fadas também existem

São minhas namoradas

Me beijam pela manhã

Gnomos existem

E são minha escolta

Anjos, gnomos

Amigos e amigos

Tudo é possível

Outra vida futura, passada

Viagens, viagens

*Mas existem também drogas pra dormir
 E ver os perigos no meio do mar
 No sono pesado, tudo meio drogado
 Existem pessoas turvas, pessoas que gostam
 E eu tô de azul e amarelo
 Azul e amarelo*

*Senhores deuses, me protejam
 De tanta mágoa
 Tô pronto para ir ao teu encontro
 Mas não quero, não vou, não quero
 Não quero, não vou, não quero*

(Cazuza/Lobão/Cartola)

A canção faz parte do último disco de Cazuza de 1989, é composta de duas estrofes, uma que é longa e que apresenta vários momentos de um agir discursivo do enunciador; e outra curta, que é o refrão, mostra o enunciador em direção a um interlocutor.

***Anjo bom, anjo mau**
 Anjos existem
 E são meus **inimigos**
 E são **amigos** meus*

É fato que os dizeres que preenchem a forma-canção na primeira estrofe marcam vários momentos do dizer de um sujeito que age no contexto cultural e histórico.

Pensar na cultura como forma de comportamento do homem em sociedade, é avaliar seus hábitos e crenças a partir do ato, do ato atividade e da realidade histórica do seu existir (BAKHTIN, 2010).

Nesse sentido, o título da canção estabelece um diálogo a partir das cores e suas efetivações discursivas advindas do mundo da cultura. Pensar em azul e amarelo, não é pensar nessas cores como referências primárias, mas tomá-las dentro do dizer do sujeito.

Posto isto, encontra-se na dimensão verbal dois campos de enunciações: o da natureza e o da cultura, visto que alicerçam o agir do sujeito enunciador. Portanto, enveredar nas enunciações que marcam essas referências sagradas e místicas revelam a condição discursiva dele.

Primeiro é dado aquilo que lhe é inerente, não tem como fugir, é aquilo que está no necessário, como prima a História da Filosofia. Ou seja, a morte está presente na realidade humana, não tem como fugir, é da natureza. Segundo; que esse sujeito está inserido culturalmente pelo seu discurso sagrado e místico, advindo da sociedade como referência divina, curadora e libertadora.

Não tem como questionar esses campos comunicativos na forma canção sem trazer Cazuza como parte integrante de uma sociedade que lhe exigiu ou determinou um agir. E nessa ação, encontra-se um Cazuza aberto ao provável que é lutar pela vida.

Então, no que diz respeito ao aspecto divino, no qual é reverenciado os *anjos* como criaturas de poder, como aparece em Pedro (2:11), logo, *anjo* pontua a significação de bondade, que se constrói pelo contexto socioideológico no qual o sujeito enunciador está inserido como uma pessoa do bem. Em contrapartida, há a significação também da maldade, que está relacionada aos sujeitos sociais que fogem das referências que marcam o que é certo na relação consigo, com o outro e com o mundo. Ou seja, a cultura exige do sujeito uma ação porque ele age nela a partir da sua condição de existência, da tênue condição de existência do próprio Cazuza devido o necessário que lhe cabe na natureza da vida: a morte.

Portanto, há no seu discurso uma voz real, há uma enunciação como fato concreto de uma orientação social mais imediata na interação com o Outro, como assinala Bakhtin (1997). Melhor dizendo, o sujeito precisa dos anjos amigos para que possa reconstituir-se, para que possa agir.

E ao enunciar que os *anjos* são *amigos*, esse discurso dialoga com o discurso popular de que somos *anjos amigos* aqui na terra quando ajudamos, quando nos preocupamos e quando apoiamos o Outro. Isso é do campo da emoção, nos manifestamos por aquilo que nos comove pelo agir discursivo. Não exercer essas práticas sociais pelo ato, revela, também, a maldade, que marca os *anjos inimigos*.

Uma vez que há *anjos maus* lá fora que são *inimigos* do sujeito enunciador, que não querem vê-lo bem, faz com que ele capte as manifestações de existência axiológica do Outro para saber sobre si (BAKHTIN, 2010). E quando Cazuza disse em

outra canção “Eu não faço mal a não ser a mim mesmo”, ele fala de uma racionalidade filosófica daquilo que é necessário ser questionado pela sociedade e não a concepção enferma do Cazuza, o que demonstra que a condição de ser humano lhe foi negada.

À vista disso, pode-se dizer que o sujeito enunciador foi *anjo mau* dele mesmo, se reconhece, responde a si mesmo, mas na sua linguagem não mais se culpa, apenas relativiza o discurso em razão do momento que lhe foi dado.

Há na voz do enunciador um processo de produção de aceitação, pois é compreensível que houve uma mudança do que foi dito na canção anterior com o que é dito nesta canção. Aquilo que era revolta, agora ganha menção de receptividade, há uma voz responsiva ativa do sujeito no todo enunciativo: o anjo bom, o anjo mau, os amigos e os inimigos. Todos integrando uma dialética dos contrários, do começo e do fim e da frágil vida no meio.

E as fadas

As fadas também existem

*São minhas **namoradas***

*Me **beijam pela manhã***

Gnomos *existem*

E são minha escolta

Anjos, gnomos

Amigos e amigos

Os enunciados que formam o segundo momento da canção referem-se à segunda parte do divino com os chamados seres elementais: *as fadas* e os *gnomos*, que são espíritos da natureza e transmitem boas energias (O’CONNEL; AIREY, 2010) que é o que o sujeito precisa agora, ficar pleno para o grande encontro. Por isso as *fadas* são tratadas como *namoradas*. E aí se evidencia um encantamento do sujeito, ele se permite à emoção quando diz que elas o *beijam pela manhã*.

Por sua vez, os *gnomos* o vigiam na sua existência do combate. E aqui é trazido o ensejo de Cazuza na luta contra a morte. Tudo é dito num tom emotivo-volitivo marcado na gravação, da qual é apreendida pela entonação o que é dito nos enunciados da forma-canção: “o pensamento que entoa e penetra de maneira essencial em todos os momentos contedústicos do pensamento (BAKHTIN, 2010, P 87)”.

É o tom emotivo-volitivo do sujeito enunciador e do próprio Cazuza que envolve o fato com o existir enquanto evento singular que orienta o sentido da emoção do sujeito e do interlocutor.

*Tudo é **possível***

*Outra **vida** futura, passada*

Viagens, viagens

Nesse outro momento, há um agir para fora, um por vir da consciência do enunciador numa perspectiva de *vida futura* e não de morte. Nota-se que o enunciado *Outra vida futura* concretizado na forma-canção apresenta um movimento do sujeito enunciador para a frente. O que quer dizer que o sujeito da canção e o próprio Cazuza não dão à morte o sentido de medo, de desespero, mas de preparação, de contemplação, pois existe *outra vida* que está lá na frente, que é *futura*, porém não são mais vistas nem chamadas de morte. E esse é um momento imprescindível do ato do dizer-existir presente na canção e na vida de Cazuza.

Veja, pois que, na dimensão verbal, o texto marca a expressão *viagens, viagens*, contudo, na gravação, esse dizer não é enunciado, não há uma entonação (e aqui se diz vocal mesmo) que expresse o volitivo desse dizer. Todavia, ao se relacionar o dito no texto com o não dito na gravação, o sentido se estabelece pela aceitação da morte como uma viagem; e, por outro lado, ao ser ausente na forma cantada, dá o sentido da não aceitação velada de Cazuza.

Percebe-se sempre uma dialética, na qual o enunciador não nega a morte pela sua consciência, mas precisa do Outro (Cazuza) para constituir-se ética e esteticamente. O Eu não apenas nega, mas, exige a presença do Outro para constituir-se. O Eu necessita estética e eticamente do ato, daí a interação marcar as vozes numa situação variável de acordo com o espaço e o tempo, que é o cronotopo, que chancela “a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto (BAKHTIN, 1997, p. 211)” como elementos que se relacionam no discurso e geram o movimento dialógico entre o enunciador e Cazuza.

É percebido na voz do sujeito que enuncia a voz do Outro, no caso Cazuza, que faz o enunciador olhar para si e se completar numa composição mais emotiva do ser, por isso a busca por outros elementos de fé para se fortalecer, o que quer dizer que a dor transforma, ela faz algo ser possível. Até mesmo o discurso da

reencarnação se faz valer quando tomada a expressão *outra vida*, a qual rompe a terrena e alcança a do outro plano espiritual.

Tudo isso é possível dadas as circunstâncias de produção que confirmam a relação aprazível do sujeito da canção com a morte. Que apresenta a morte como *viagens*, que impõe ao sujeito mais uma vez o deslocar-se para frente, mas que não pode ser tomado denotativamente como ato prazeroso de deslocamento de um local para outro e sim como concretude conotativa do discurso.

***Mas** existem também **drogas** pra dormir*

*E ver os **perigos** no meio do mar*

*No sono **pesado**, tudo meio **drogado***

*Existem **pessoas turvas**, pessoas que gostam*

*E eu tô de **azul e amarelo***

Azul e amarelo

Já nos enunciados que fecham os momentos-dizeres da primeira estrofe, há uma produção enunciativa atrelada ao contexto real que cerca o enunciador e o próprio Cazuza com as drogas, pois estas agem nas consciências do autor ficcional e do homem real.

No enfermo, enunciador ficcional, as drogas apagam o mundo real e o recria pelo sonho, dado os *perigos no meio do mar*, e aqui se pontuam as possíveis tempestades da vida real, que até então eram contrárias para Cazuza. Mas diante do contraditório dos enunciados: tanto do sonho quanto da realidade, *existem as pessoas turvas*, que não são definidas, são apenas formas da linha de vanguarda expressiva que não atenta para a beleza, a não ser a estética através das referências do movimento de vanguarda; e até surrealista, visto que a face não é desenhada porque o sonho não permite vê-la, mas que ela está ali no inconsciente do enunciador como representação do irracional e do subconsciente (MARTINS; IMBROISI, s/d).

E quando os versos finais dessa estrofe começam com a conjunção aditiva e, acredita-se numa somatória, num acréscimo do desenho realizado no discurso; mas na realidade, essa conjunção adquire valor conclusivo, pois vê-se que o homem real aceitou a condição de enfermo e dar ao enunciador um agir que se equilibra emocionalmente entre as oposições daqueles que o denigrem e daqueles que o apoiam diante do agir apresentado canção a partir da vida.

E tal equilíbrio vem pelas cores, pelo vestir-se do sujeito enunciador com as cores *azul* e *amarelo*, as quais caracterizam a vestimenta do Erê, entidade criança do candomblé na qual reside o ponto certo entre a consciência da pessoa (Cazuza) e a inconsciência do Orixá que está no sujeito enunciador. E esse Erê faz com que o orixá expresse suas vontades pelo ato de brincar (SARACENI, 2007).

Assim, a voz inconsciente do enunciador reflete a relação dialógica da dualidade humana, o lado bom e o ruim, o bonito e o feio, a mentira e a verdade, o objetivo e o subjetivo, a vida e a morte.

Buscar essas outras formas de discurso, foi buscar uma compreensão para a morte. E como protegido de Erês da floresta, o sujeito veste-se de *azul* e *amarelo* e é tomado pela pureza, pela alegria dessas crianças que o levarão ao o grande *encontro*.

*Senhores **deuses**, me protejam*
*De tanta **mágoa***
*Tô pronto para ir ao teu **encontro***
Mas não quero, não vou, não quero
Não quero, não vou, não quero

Na segunda e última estrofe, embora curta, mas é o momento em que o enunciador se dirige ao interlocutor Deus, ou melhor *deuses* - o que confere a configuração politeísta do Candomblé - com um discurso definitivo da aceitação da morte, pois não suporta mais as mágoas que vêm do Outro e se instalam nele. Mas, dado o caráter dialógico do discurso que cruza a voz do sujeito da canção com a de Cazuza, referência da vida como conteúdo para a composição do evento-existir na forma-canção, o emprego da conjunção adversativa *mas* contraria o dito.

E para contrariar, Cazuza dá ao enunciador uma voz do compositor Cartola que registra a arbitrariedade discursiva, a dialética entre o ir e o querer ficar que é o verso *Não vou não quero*. E aí temos uma voz marcada pela intertextualidade da canção de Cartola que se materializa no texto, que diz de novo, de forma singular na canção de Cazuza a partir de um sujeito enunciador.

Cartola não quer perder o seu amor, Cazuza não quer perder a vida, mas no contexto discursivo das canções, o ato do sujeito agente fica apenas na esfera discursiva da atividade canção, mesmo tendo vestido *azul* e *amarelo*, no caso, o sujeito enunciador.

05. Quando eu estiver cantando

*Tem gente que recebe Deus quando canta
Tem gente que canta procurando Deus
Eu sou assim com a minha voz desafinada
Peço a Deus que me perdoe no camarim*

*Eu sou assim
Canto pra me mostrar
De besta
Ah, de besta*

*Quando eu estiver cantando
Não se aproxime
Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio
Quando eu estiver cantando
Não cante comigo*

*Porque eu só canto só
E o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação*

*Porque o meu canto redime o meu lado mau
Porque o meu canto é pra quem me ama
Me ama, me ama*

*Quando eu estiver cantando
Não se aproxime
Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio
Quando eu estiver cantando
Não cante comigo*

*Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio*

*Porque o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação
Porque o meu canto redime meu lado mau
Porque o meu canto é o que me mantém vivo
E o que me mantém vivo*

(Cazuza/João Rebouças)

Esta canção fecha o bloco de estudos assim como fecha o disco *Burguesia*, de Cazuza, de 1989, o qual é composto por vinte músicas, o que demonstra a intensidade e a necessidade de viver o máximo seu ofício.

A música tem o acompanhamento de um piano e de teclados, o que imprime a versatilidade musical de Cazuza e traz para o seu cancionário o estilo clássico erudito e isso é a fronteira entre os estilos que o artista imprimiu na sua estética.

De igual forma, o piano dá um tom triste, isolado, íntimo, do cantor com sua música, do artista com sua obra. Os enunciados refletem o momento do artista Cazuza. Essas vozes se cruzam, instigam uma compreensão por parte do ouvinte e espera uma atitude responsiva dele (BAKHTIN, 1997).

Há um enunciador que fala e um ouvinte que obedece.

1ª parte

*Tem gente que recebe **Deus** quando canta
Tem gente que canta procurando **Deus**
Eu sou assim com a minha voz desafinada
Peço a **Deus** que me **perdoe** no **camarim***

O diálogo é construído de forma monológica, visto o uso do pronome pessoal *eu*, instaurado na consciência do enunciador, reflete o pensamento sobre a relação *Deus* e o canto. Mas ao mesmo tempo ele traz o leitor/ouvinte para o diálogo. Para

tanto, ele aponta dois parâmetros de contato do homem com *Deus*: o primeiro dá-se pelo recebimento; e o segundo pela procura, porém o sujeito enunciador revela a necessidade dos dois para encontrá-lo, portanto, o seu discurso traz um horizonte espacial que implica no *camarim*, uma espécie de lugar sagrado, reservado, intimista onde o enunciador pede perdão no primeiro momento do diálogo e é apresentado ao interlocutor (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1926).

E nesse momento apreende-se uma situação e uma compreensão sobre ela, seja por parte do sujeito enunciador, seja por parte do ouvinte e, dessa forma, filtra-se uma avaliação desse momento. Avaliação essa que traz o contexto extraverbal que faz com que o diálogo ganhe significação e ressignificação, de maneira singular, pelo Cazuza, em consonância com a morte predestinada (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1926).

2ª parte

*Eu sou **assim***

*Canto pra me **mostrar***

De besta

***Ah**, de besta*

O sujeito tem na canção um instrumento da vaidade, da diferenciação, então o uso da expressão *mostrar* que, numa referência denotativa, traz o sentido de exibir-se como *besta*, arrogante, o que é reconhecido pelo próprio sujeito quando usa do estrato circunstancial de modo *assim*. Essa abordagem linguístico-estrutural cobre o teor normativo da língua, porém, tomar esse enunciado a partir da voz de Cazuza, é perceber uma entoação que se estabelece no que é dito na canção com o contexto extraverbal que julga Cazuza e entra no enunciado concreto como discurso irônico (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1926).

É tanto que o enunciador faz uso da interjeição *ah* no sentido de destacar, valorizar seu orgulho cantante. Isso é perceptível na gravação da música que, enquanto enunciação, revela a energia de Cazuza diante da situação pela qual passa e marca o seu momento único. Ou seja, ao mesmo tempo que repele os valores negativos sobre ele; constrói-se na sua singularidade de cantor.

3ª parte - Refrão

Quando eu estiver cantando

Não se aproxime

Quando eu estiver cantando

*Fique em **silêncio***

Quando eu estiver cantando

Não cante comigo

No refrão da canção, o sujeito enunciador traz a presença do Outro, marcado pelo índice de indeterminação do sujeito a partir do *se*. Não preso exatamente à construção sintática, mas à ideia de ocupação do sujeito social num determinado lugar, num determinado momento e numa determinada circunstância enunciativa (BAKHTIN, 1997). E assim, com o Outro, constrói uma inter-relação cuja vivência é dotada de significado a partir da dialogia construída nos enunciados concretos. (BAKHTIN, 1997).

Nesse sentido, encontra-se muito do temperamento do cantor Cazuza, temperamental, afrontoso e rebelde. As subordinadas adverbiais temporais são sempre apoiadas pela negatividade através do uso do *não* e da ordem do silêncio, pois só assim o Outro é capaz de se constituir através das concepções, dos pontos de vista do cantante.

Mesmo não havendo marcado no texto um ato responsivo ativo do Outro, nota-se que agora é a vez de Cazuza responder, por isso toma a canção como ato ético e estético por meio do qual não pode negar (agora) o seu lugar de fala. E esse dizer impositivo vem sempre depois da subordinada adverbial temporal *Quando eu estiver cantando*.

Mas dado o momento de Cazuza e o processo de relacionamento com o por vir apresentado e edificado ao longo das canções que tratam deste tema ou da relação do Cazuza com a morte, evidencia que o sujeito enunciador destrona o conceito egoísta porque é pelo silêncio que a sua voz chegará a Deus através do canto. Sendo assim, os enunciados concretos que materializam o texto e a enunciação apresentada na gravação constroem o sentido de uma oração.

4ª parte

*Porque eu só **canto** só
E o meu canto é a minha solidão
É a minha **salvação***

Firma-se, nessa estrofe, portanto, a canção como oração, trata-se da necessidade última do eu com Deus, cujo contexto axiológico resgata a vivência do artista na esfera social e ideológica que a vida/sociedade lhe impôs. E vai ser pelo canto que o enunciador realiza o diálogo da criatura com o seu criador. E é pela atitude responsiva ativa do canto que a salvação acontecerá como compreensão do divino.

5ª parte

*Porque o meu **canto** redime o meu **lado mau**
Porque o meu canto é pra **quem** me **ama**
Me ama, me ama*

Neste momento, o enunciador explica a importância do seu *canto* em numa introspecção que desenha Cazuzza na sua realidade discursiva de compositor e cantor, visto que vai do interior para o exterior quando enuncia que quer purgar o seu lado mau; e o outro se constitui também pela bondade, pois há um direcionamento do canto apenas para quem o ama, aquele que vem do exterior para o interior do indivíduo, marcando, assim, a dialética do viver, o jogo de enunciações que a vida impõe. E até da exotopia, em razão do que é posto para fora; é um ato no qual o seu eu se reestabelece a partir do olhar do Outro sobre ele (BAKHTIN, 2010).

6ª parte

*Porque o meu canto é a minha solidão
É a minha **salvação**
Meu canto **redime** meu lado **mau**
Porque o meu canto é o que me mantém vivo
E o que me mantém **vivo***

Na última estrofe, o *canto* no objeto canção, adquire outro valor, é um bálsamo que o enunciador quer, não é um milagre; é uma entrega última e não uma dor amenizada.

O *canto* de Cazuza se constrói cumprido e ao mesmo tempo libertário, se visto entre a obra e a morte. O canto do enunciador o *redime*, anula o que há de *mau* nele porque a música é o lugar da fala singular do artista, é nela onde está a sua *salvação*.

Então, a conjunção *quando*, que inicia uma subordinada adverbial que se propaga ao longo da música, fala do tempo e traz o tempo como o último instante, já que a morte está perto de chegar, logo o enunciador pede aos subordinados todas as ações que lhe possam isolar do mundo físico e o permita ao mundo divino singular dele.

Cazuza é assim, foi assim, recebia ou encontrava Deus apenas através do seu *canto*. Mesmo desafinado, mas visceral, vivente, espiritual. Gritante, questionador e singular. E nessa singularidade, sua morte foi única, isolada, inevitável no processo da arte; e o ato filosófico dessa dialogia estava no campo do necessário (BAKHTIN, 2010).

Mas seu canto ainda canta, por isso deve-se ficar em silêncio para ouvi-lo, pois Cazuza foi um criador, fez seu discurso com signos ideológicos que disseram, dizem e vão dizer culturalmente.

CONCLUSÃO

Como foi mencionado ao longo deste trabalho, a referência feita sobre análise tomou um parêntese no sentido de se considerar (ou chamar) muito mais de estudo do que de análise, em razão das ponderações que Bakhtin faz sobre a linguagem à luz da filosofia; e não necessariamente no campo linguístico, pois caso fosse assim, as vertentes que regem seu estudo e do Círculo teriam fins analíticos que caberiam uma categoria, porém, no decorrer das leituras teóricas, tanto do filósofo quanto dos seus aprendizes, fica evidente que não há um conceito em si, uma definição, mas um estudo do uso da linguagem nas esferas comunicativas.

Nesse sentido, constatou-se que o percurso tomado por esta pesquisa que se mostra nos objetivos específicos como caminho para uma resposta, alguns pontos foram alcançados e outros não. Isso não quer dizer que eles não foram importantes, ao contrário, mas o olhar dado às leituras das canções, muitas vezes algumas chamadas categorias não foram profundamente contempladas porque outras foram mais recorridas pelo caminho que este autor seguiu com as leituras, reforçando não só o seu conhecimento da vida e obra de Cazuza, como o seu olhar singular no momento das chamadas análises.

Por essa razão, o autor optou por chamar de leituras uma vez que essa expressão marca o olhar deste pesquisador, seu momento de leitura, do dizer sobre o texto de acordo com a compreensão que tinha quando dialogou com as canções à luz da teoria enunciativa. E cabe dizer que é um olhar que surgiu, mas não que findou uma verdade, apenas acrescentou sobre o dizer contido nelas.

Começando pelo título, este foi contemplado pela pesquisa, pois em todo o momento o Cazuza aparece enquanto sujeito social numa perspectiva da generalidade, na qual cabe um determinado indivíduo, num determinado tempo e no determinado local. Em outra instância discursiva, o Cazuza pessoal aparece representado nos textos e com isso constatou-se um Cazuza em diálogo constante com o mundo externo e consigo mesmo; o que cabe o dialogismo neste contexto.

De igual forma, na própria letra da canção, outras vozes recortaram a voz do sujeito social, construindo, portanto, um cruzamento de vozes que desencadearam um sentido.

Sendo assim o título dado a este trabalho confirma o seguimento dado com os capítulos na intenção de construir um itinerário possível para as leituras das canções, o que foi, aos olhos deste pesquisador, confirmado.

É salutar confirmar que o sujeito enunciador é a voz que interage com o Outro num dado meio social de produção que postula os sentidos que emanavam das interações verbais apreendidas das canções. Por conseguinte, as vozes sociais que se entrecruzaram e dialogaram no corpo dos enunciados, permitiram as realizações das leituras no que tange a análise do *corpus* deste trabalho.

Averiguou-se que o processo de leitura respondeu aos temas que confeccionaram os blocos de análises das canções: A liberdade, as Relações afetivas e a Morte. De início, pensou-se na delimitação das categorias para determinados blocos temáticos, porém deduziu-se que o discurso comportava todos os procedimentos visto que são várias vozes que se cruzam em determinadas situações de produção que exigem um fator ideológico, fator esse que trazia a palavra que construía sentidos em favor das relações dialógicas ocorridas nas letras das músicas.

Dessa forma, à cada voz era dado um tom apreciativo de valor porque o sujeito fazia parte de um grupo social que construía sentidos em razão da aceitabilidade histórica das expressões. Importa dizer que esse constructo discursivo foi operado pelo viés da significação e do tema que são provenientes dos discursos entre os sujeitos sociais. Portanto, comprovou-se que a palavra tem significação e adquiria sentido específico no momento da enunciação.

Pontua-se ainda que a palavra no eixo da significação realizava o jogo da dialética nas três abordagens temáticas dadas as expressões de enunciações que aportavam nas referências ideológicas nas mais variadas formas do dizer. Leia-se: os cabides ideológicos nomeados por este autor, resultaram dos estudos propostos por Marx e Bakhtin; o primeiro pela contribuição da ideologia oficial que trazia para o discurso as estratificações socioeconômicas nas quais imperam a força de produção e desmembrava a sociedade em dois polos: o das superestruturas e os das infraestruturas.

Essa arquitetura social provocou nos diálogos o jogo dialético entre as classes sociais que se revelaram nas vozes dos sujeitos presentes nas canções: a burguesia e o proletariado; a classe dominante e a classe “dominada”. Eclodia dessa posição as forças centrípetas e centrífugas que centralizavam e descentralizam os discursos nas canções. O que quer dizer que os sujeitos no seu agir comunicativo refletiam as

situações nas quais estavam condicionados e refratavam pelo ato através das suas vozes.

Os sujeitos enunciadores das canções promoveram essa dialética estrutural entre os enunciados. Porém, só foi conferida essa possibilidade de jogo estável e instável, pelo fato de os sujeitos usarem a concepção ideológica de Bakhtin e O Círculo, uma vez que promoviam a ideologia desde o encontro mais simples onde se podia unir, discursivamente, dois ou mais sujeitos, vistos que eles resgatavam a palavra do dicionário e a colocava em uso a partir de uma conjuntura sócio-histórica.

As canções, de uma forma geral, apreenderam essas concepções e fizeram uso delas para construírem sentidos que tematizaram as relações dialógicas ocorridas nas três partituras temáticas que confeccionaram este trabalho.

Comprovou-se, dessa forma, que a multiplicidade de vozes sociais que permearam os discursos apontou para as mais variadas formas de dialogismo que se definiam pelo uso e pela forma nos enunciados. Sendo assim, assimilou-se, nos três blocos definidos para as leituras das canções, a simultaneidades de pareceres dialógicos, principalmente àquele que compreendeu o segundo conceito, cuja referência, apontava para as vozes marcadas e não marcadas nos discursos, desde o uso de recursos gráficos como as aspas até a voz de outros discursos como o midiático, o religioso, o cromático, o mítico, o poético e outros que se configuravam nos enunciados.

Atentou-se também a importância da estrutura na construção do sentido, visto que ela nos deu marcas para a compreensão do sentido construído pelas vozes a partir da organização/ distribuição sintagmática, pois, só a partir dessa consideração era que as palavras ganhavam movência no contexto e iam além do morfossintático.

Portanto, descobriu-se que os procedimentos teóricos postulados na teoria enunciativa de Bakhtin adentravam nos discursos da forma mais singular possível e pluralizava as vozes dando (ou ampliando) os sentidos. Melhor dizendo, trazia vida pelas vozes dos sujeitos sociais. Apreendeu-se, igualmente deles, a verdade das suas atitudes, gerando o desabafo da dor e da compreensão, revelando a consciência, apresentando o silêncio e revelando o choro. O sujeito social chorava com o interlocutor leitor, principalmente, este pesquisador, pois a vida ia se dizimando à medida que o canto enfraquecia.

É notório, pois, que a voz do sujeito enunciadador ia mudando seu discurso à proporção que o contexto histórico agia sobre ele, sobre a sua vida. No primeiro bloco

acompanhou-se um sujeito social que gritava por uma questão de liberdade política, mas que se percebia que o grito se tornava abafado a cada momento que a superestrutura modificava o pensar dos sujeitos com propósitos intencionais. E assim as vozes dos sujeitos iam se calando.

Na segunda abordagem temática que tratava sobre as relações afetivas, ocorria exatamente o contrário: o sujeito dizia sobre a sua relação de forma dionisíaca, priorizando o instante e marcando o tempo do amor apenas na dimensão de uma noite.

Isso era reflexo de um fator histórico e social que promoveu no homem esse anseio de liberdade, cuja realidade apontava para uma liberdade “sem extremos” que afluiu nas relações afetivas, ou seja, o amor era muito mais carnal, sobrevivia nos encontros fortuitos, adendo a efemeridade do tempo que criticava o romantismo europeu que figurou durante muito tempo na prosaica literária brasileira carimbando o amor como subjetivo ou platônico. Elementos que embebiavam o conservadorismo, mas que fora combatido veementemente pelos sujeitos sociais das canções quando colocava o prazer carnal num tempo curto, porém intenso.

Cazuza descontrói esse postulado ao enunciar o amor no prazer, no tempo do desejo do corpo. Tudo enunciado numa brevidade da noite, regado à bebida e consumado na cama.

Dessa referência, as canções trouxeram o embate entre gerações: pais X filhos, criticando comportamentos e quebrando paradigmas de ordem moral e criando uma idiossincrasia à frente do seu tempo, bastou aludir ao fato de que o amor podia ser inventado.

Por fim, no último conjunto de leituras, a morte foi tratada pelo sujeito enunciatador com enfrentamento, sem regras e rédeas, foi capaz de personificá-la para poder enfrentá-la, ela tinha cara e estava viva.

Compreendeu-se desses atos uma não aceitação da morte como “mal irremediável”, carregado de pecado e culpa, como fruição do discurso do medo imposto por doutrinas religiosas.

E assim, numa compreensão responsiva ativa, ao dialogar com outras vozes marcadas de outros discursos ou por cores ou símbolos, a morte ganhava aceitação e compreensão. Foi tanto que quando fora terminada a leitura da última canção apresentada no último bloco, houve o choro do sujeito enunciatador e do sujeito pesquisador em face da situação vivida, pois ficou evidenciado um sujeito que teve

seu discurso perdido, prostrado à transgressão do poder, por isso que ele pedia silêncio para ser escutado nem que fosse (e foi) pela última vez.

Diante dessas considerações, ficou evidente que as proposições filosóficas que formam o conjunto da teoria enunciativa de Bakhtin e O Círculo responderam a uma proposta de leitura sob um olhar linguístico que era objetivo desta pesquisa, pois a linguagem não cabia apenas numa estrutura para poder dizer, ela tinha que abraçar a vida na sua mais peculiar essência: a vida, que se multiplicava de sentidos a cada novo dizer, ou melhor, a cada nova canção.

As considerações discursivas utilizadas nas leituras das canções selecionadas neste estudo direcionam para a construção do sentido, a começar pelo entrecruzamento das vozes que ocorreram nos textos e que dialogavam com as mais diversificadas esferas sociais.

À vista disso, a produção artística desse poeta moderno trouxe uma voz singular que dizia no meio plural por onde perpassavam todas essas temáticas clarividentes da vida. Sendo assim, conduziu-se este estudo centrado nas considerações de sujeito, enunciado, dialogismo e ideologia, tais conceitos fundamentaram a proposta deste trabalho que foi o entrecruzamento das vozes que trouxeram um dizer, um sentido entre o querer ser e o que se é de fato, visto que todo ser é resultado do olhar do outro sobre nós mesmo numa abordagem inconclusiva.

Incorporou-se, ademais, a importância da dialética dos contrários dentro do processo da interação verbal, pois é pela interação que as enunciações são construídas e dizem e dão sentido. E, por fim, deslindar o Outro como estrangeiro ao discurso do locutor, que se postava como espelho de um “nós” sempre inacabado.

Tudo isso só foi concebido em razão do processo dialógico marcado nos enunciados concretos, que trouxeram a voz marcada e não-marcada, inferindo uma ideologia que apresentou uma arena de lutas de vozes democráticas, amorosas e religiosas.

Apurou-se, por esse fio linguístico-discursivo, formas de construção do sentido a partir da pluralidade de vozes sociais evidenciadas nas canções. No dizer dos sujeitos, revelaram-se a temática da voz da liberdade que dizia sobre a sociedade dos Anos 80 quando eclodiram divergências de conceitos e posturas; cujas forças dominantes atuaram, sob a forma de signos, nos discursos de cada canção dada, numa vertente política ansiada no tempo pós-ditadura.

Outra abordagem concomitante apontou para as relações afetivas que, embebidas pelo ideário de liberdade, revelou-se no corpo como canibalismo amoroso, que desconstruiu uma referência romântica das ideias de amor. Nas canções cazuzianas, o corpo materializou as relações com desejos pré-determinados num tempo, o que quer dizer que os sujeitos sociais não eram desenhados nos modismos de comportamentos românticos que almejavam um amor sucumbido à razão, mas de um corpo que dizia sobre o amor num determinado tempo e determinado espaço, imprescindível na segmentação dionisíaca do prazer pelo prazer.

Por conseguinte, as canções mostraram o embate do homem com a morte, cuja voz estava no porvir, numa preparação, num enfrentamento e numa aceitação. Via-se uma força que atuava sobre o homem até chegar no eixo da vida e ele numa tentativa de desvencilhar-se. Porém, a morte vinha amena, personificada, simbolizada, colorida e como canção, constituindo-se de beleza e serenidade pelos discursos, para, enfim, agir numa concretude do homem.

Além de apresentar aspectos sintáticos elaborados, embora trouxesse algumas construções que não comportam a gramática normativa, mesmo assim constituía um aspecto semântico revelador das verdades dos indivíduos e que se escondiam nas entrelinhas dos textos que só eram revelados a partir do olhar da Linguística, no que tange o processo discursivo, cujo sentido saltava do entrecruzamento das vozes e revelavam verdades, prazeres e dores dos sujeitos envolvidos no processo enunciativo do texto.

Assim, os discursos se cruzaram, as forças eclodiram e o sentido foi instaurado: o sentido de que a exploração do povo ainda é uma referência nos dias atuais, cujo poder dominante ainda age no ideário ideológico que coloca o homem como integrante de um dos vagões da dura realidade humana; o amor se mostrou como sinônimo da fria crueldade da carne, envolvida de forma intensa na construção de amores efêmeros; e por último a morte geradora do conflito viver X morrer, o espiritual, cuja fé foi apresentada pela renovação da alma; e o material, o corpóreo, que se deu aos estudos, às festas e à vida através do canto. E assim a morte perpassou pelo campo do medo e se instaurou como acontecimento do cotidiano pelos discursos como o inevitável.

Então, tomada as canções como objeto de leituras que trouxeram os discursos, o texto foi o espaço do diálogo que comportou uma profusão de dizeres que nos convenceu de que a vida e a morte estão justapostas como fenômeno de viver.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIA, Israel de. **Morte e Filosofia**. Disponível em: <http://ialexandria.sites.uol.com.br/textos/israel_textos/morte_e_filosofia.htm> . Acesso em: 04 outubro 2011.
- ADAM, Jean-Michel e Heidmann. **O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar**. Organizador da tradução João Gomes da Silva Neto; coordenador Maria das Graças Soares. – São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Maria de Fátima. **Linguagem e leitura: movimentos discursivos do leitor na construção do sentido do texto em sala de aula de 5 série**. Tese de doutorado, UFPE, 2004.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ARAÚJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. **Preciso dizer que te amo**. São Paulo: Globo, 2000.
- ARAÚJO, Lucinha; ECHEVERRIA, Regina. **Só as mães são felizes**. São Paulo: Globo, 1997.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Tradução: Walter José Evangelista / Maria Laura Viveiros de Castro. São Paulo: Edições Graal, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Florense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. Tradução de Valdemir Miotello & Carlos Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. VOLOSCHINNOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BARBISAN, Leci Borges, FANTI, Maria da Glória Corrêa de. *Alteridade, Dialogismo e Polifonia*. PUCRS – Porto Alegre, 2011.
- BASTOS, Neusa Barbosa. (Org.) *Língua portuguesa: história, perspectiva, ensino*. São Paulo: Educ, 1998.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin, conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin, outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, Beth. **Interação, gênero e estilo**. In: PRETI (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo, Cortez, 2002.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997

BRANDÃO, Helena H. Negamine. **Introdução à Análise do Discurso**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

CHARAUDEAU, Patrich; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003

CARBONI, Florence. **Introdução à Linguística**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CARVALHO, Lejeune Mato Grosso de. Pensamento revolucionário. **Revista Karl Marx** – Coleção Guias de Filosofia, 1ª ed., São Paulo: Escala, 2010.

CHAUÍ, Marilene. **O que é Ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Marcos Antonio. Estruturalismo. In: MARTELOTTA, Mario Eduardo (Org.). **Manual de Linguística**. 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

CASTRO, Gilberto de; FARACO, Alberto; TEZZA, Cristovão (Organizadores). **Vinte anos sobre Mikail Bakhtin**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL: promulgada em 5 de outubro de 1988. Obra coletiva de autoria da editora Saraiva com a colaboração de Antonio Luiz de Toledo Pinto e Marcia Cristina Vaz dos Santos Windt. – 22 ed. Atual e ampl. – São Paulo: Saraiva, 1999.

CORAGEM, Hamiltom. **Caleidoscópio Portal Cultural**. Disponível em:< <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/musica/blues/blues.html> > Acesso em mar de 2011.

DOMINGOS, Leonelli. **Diretas Já – 15 meses que abalaram a Ditadura**. São Paulo: Record, 2004.

EAGLETON, Terry. **Ideologia – Uma introdução**. Tradução: Silvana Vieira, Luis Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

EMERSON, Cary. **Os 100 primeiros anos de Mikail Bakhtin**. Tradução Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

FARIA FILHO, Luciano M. (org.). **Modos de ler / formas de escrever**: estudos de histórias da leitura e da escrita no Brasil. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. 5ª ed. rev. ampliada - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERNANDES, Claudemar Alves. **Linguística – Análise do Discurso, reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005

FLORES, Valdir do Nascimento, TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FAVARATTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. Cotia – São Paulo: Ateliê Educacional, 2000.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo – as idéias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. Categorias de análise em Bakhtin. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (Organizadoras.) **Círculo de Bakhtin**: Diálogos In Possíveis. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1995.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

GERALDI, João Wanderley. **Ancoragens**: estudos bakhtinianos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

GERALDI, João Wanderley **Linguagem e Ensino** – Exercício de militância e divulgação. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996.

GONÇALVES, Gabriele. **A década de 80**. Disponível em: <www.monografias.brasilecola.com/historia/decada-80.htm> Acesso em: 08 julho 2011.

GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO – GEGE. **O espelho de Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João editores, 2007.

ILARI, Rodolfo. O estruturalismo linguístico: alguns caminhos. In: MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Anna Chistina (Organizadoras). **Introdução à Linguística 3 – domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2005.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.

MACHADO, Ana Raquel (Org). **Planejar gêneros acadêmicos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MAGALHÃES, Fernando. **10 Lições sobre Marx**. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org). **Introdução à Linguística 3 – domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2005.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org). **Introdução à Linguística 1 – fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2005

MAFESSOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução: Aluisio Ramos Trinta. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MARTELOTTA, Eduardo Mário (Org.). **Manual de Linguística**. 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

MORENO, Luciano. **A teoria da cor** – Estudo de algumas cores I. Disponível em: <www.criarweb.com/artigos/teoria-da-cor-estudo-algumas-cores.html>. Acesso em: 07 outubro 2011.

NETO, Antonio Fausto. **Mortes em Derrapagem**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

ORLANDI, Eni P.. **A Linguagem e seu funcionamento** – AS formas do discurso. 4ª Ed - Campinas, SP, 1996.

ORLANDI, Eni P. **Língua e conhecimento lingüístico** – *Para uma História das Idéias no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002.

PASSANI, Clóvis. **Pequeno Dicionário de Sociologia**. Campinas: São Paulo, Autores Associados, 2009.

PETRIK, Tiago. A década dos sonhos perdidos. **Revista Bravo**, São Paulo, v. 3, p. 41 e 42, 2010.

PLATÃO, Francisco Savioli, FIORIN, José Luiz. **Para entender o texto**: leitura e redação. 7ª ed. - São Paulo: Ática, 2000.

PLATÃO. **O Banquete** (Tradução Heloisa da Graça Burati). São Paulo: Rideel, 2005.

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

POSSENTI, Sírío. **Os limites do discurso**. Curitiba- PR: Criar edições, 2002

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**: O pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Tradução Valdemir Miotello. – São Paulo: Contexto, 2008.

RODRIGUES, William Costa. **Metodologia Científica**. Paracambi: FAETEC/IST, 2007.

REVISTA BRAVO: *Especial Cazuza*. São Paulo: Editora Abril, 2010.

REVISTA COLEÇÃO GUIAS DE FILOSOFIA: *Karl Marx*. São Paulo: Escala, 2010.

REVISTA VEJA. São Paulo. Editora Abril, 26 de abril de 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e Semente**: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. – São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SANTOS, Ronilson Ferreira dos. **A construção do sentido no gênero canção**: Cazuza – uma voz singular no meio plural. Dissertação de Mestrado – UFPB, 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

STELLA, Paulo Rogério. *Palavra*. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 177-190.

SOBRAL, Adail. **Do Dialogismo ao Gênero** – *As bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2009.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**: Melodia e Letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: Beth Brait (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

ZIMMERMANN, Augusto. **Curso de Direito Constitucional**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Lúmen Juris, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXOS

ÁLBUNS – CAZUZA COM O BARÃO VERMELHO



1º álbum
Ano: 1982
Gravadora: Som Livre
Título: Barão vermelho
Duas músicas selecionadas



2º álbum
Ano: 1983
Gravadora: Som Livre
Título: Barão Vermelho 2
Uma música selecionada.

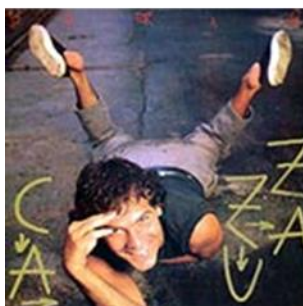


3º álbum
Ano: 1984
Gravadora: Som Livre
Título: Maior Abandonado
Uma música selecionada

ÁLBUNS - CAZUZA CARREIRA SOLO



1º álbum
Ano: 1985
Gravadora: Som Livre
Título: Cazuza
Nenhuma música selecionada



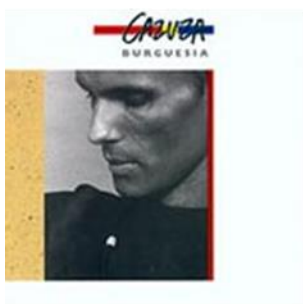
2º álbum
Ano: 1987
Gravadora: PolyGram
Título: *Só se for a dois*
Duas músicas selecionadas



3º álbum
Ano: 1988
Gravadora: PolyGram
Título: *Ideologia*
Quatro músicas selecionadas



4º álbum (o primeiro ao vivo)
Ano: 1998
Gravadora: PolyGram
Título: *O tempo não para*
Uma música selecionada



5º álbum (o último)
Ano: 1989
Gravadora: PolyGram
Título: *Burguesia*
Quatro músicas selecionadas

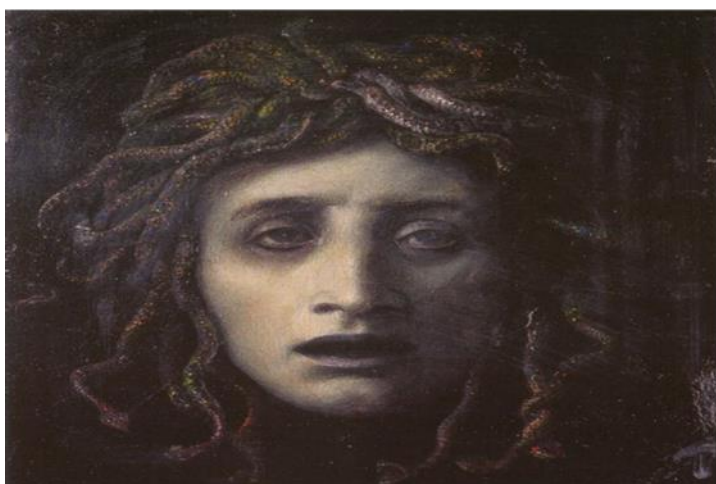
Obs. Todas as imagens referentes às capas dos álbuns de Cazuza foram colhidas a partir da fonte: <<http://www.vivacazuza.org.br/>>.

MITOS, LENDAS E RELIGIÕES



Fonte: midnight666.blogspot.com.br

DIONÍSIO



Fonte: www.paideia.blog.br

GÓRGONA



Fonte: www.olharcurioso.com

ÁRTEMIS



Fonte: clickdasfadas.blogspot.com.br

FADA



Fonte: baudasvariedades.blogspot.com.br

DUENDES



Fonte: www.magiabruxa.com

GNOMOS



LÓGUN ÉDÉ

Fonte: www.ocandomble.wordpress.com