

Ronilson Ferreira dos Santos

**A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO
NO GÊNERO CANÇÃO: CAZUZA - UMA VOZ
SINGULAR NO MEIO PLURAL**

**João Pessoa – PB
2008**

Ronilson Ferreira dos Santos

**A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NO GÊNERO CANÇÃO:
CAZUZA - UMA VOZ SINGULAR NO MEIO PLURAL**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Lingüística do Proling da
Universidade Federal da Paraíba como
parte dos requisitos para obtenção do
título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Prof. Dr^a **Maria de Fátima Almeida**

**João Pessoa – PB
2008**

PÁGINA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida em de março de 2008

Banca examinadora constituída pelos professores doutores:

MARIA BERNADETE DA NÓBREGA (Examinadora)

MARIA REGINA BARACUHY LEITE (Examinadora)

MARIA DE FÁTIMA ALMEIDA (Orientadora)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais:

**José Ferreira dos Santos Segundo e
Josefa Leôncio dos Santos (Dudinha)**

O meu amor, o meu carinho, o meu respeito e a minha admiração por essas pessoas que conduziram a vida dos seus filhos com maestria, mostrando, dentro da simplicidade, o caminho para a vitória e para uma vida digna. Portanto, em mim encontro partes deles que me completam enquanto pessoa que respeita e ama a vida.

Ao meu amigo Pedro Pereira dos Santos

A amizade é um sentimento que revela a essência verdadeira do ser humano, despertando a ajuda, a compreensão, o afeto, a alegria e o prazer de viver. Você se revela dentro desse conceito de amizade, é um amigo pelo qual eu posso chamar de verdadeiro.

À memória do grande poeta Cazuza

“Senhoras e senhores, trago Boas Novas”. Trago um estudo profundo do olhar desse poeta sobre a vida do homem revelada na essência do desejo. Não são apenas canções, não são apenas versos, são vozes de sujeitos sociais que nos dizem e ensinam muito.

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora Maria de Fátima Almeida por acreditar no meu trabalho e por mostrar o caminho da vitória, dedicando um pouco do seu tempo aos seus aprendizes;

Aos meus queridos irmãos, irmãs, cunhados e sobrinhos (em particular Rozyhellen e Thiago) por todo afeto revelado no olhar;

À Lucinha Araújo (mãe de Cazuza) por compartilhar um pouco da vida do seu filho através dos livros publicados sobre o artista e pelo exemplo de luta e dedicação às crianças portadoras do vírus HIV através da Fundação Viva Cazuza.

À família Pereira Santos por todo o carinho e admiração a mim dedicados;

Aos bons e inesquecíveis amigos do Lyceu Paraibano;

Aos amigos que têm uma importância fundamental na minha vida: Wanderlúcia Calixto, Célia Arnould, Maria da Graça Beserra, Luisa Zenaide, Elivan Araújo, Edilson Matos, Damião Sérgio e Fernando Benevides;

À escola e aos amigos doroteanos, os que estão e os que passaram, por acreditarem que é possível educar com amor num espírito de família. Todos têm um momento guardado em meu coração. E o meu carinho especial para Wilândia por tudo que vivemos juntos;

Aos amigos maristas, os que estão e os que passaram, todos têm uma história iluminada, junto comigo, dentro do processo educativo. E o meu carinho especial para Rosângela e Rejane devido ao imenso carinho que tenho por elas e a Carol pela palavra dada e pelo apoio neste momento tão importante;

À dona Luzia do cafezinho por me proporcionar, além do lanche entre o intervalo das aulas, um aprendizado de vida através das suas histórias;

À direção do Proling e à secretária Vera por acreditarem neste programa e fazerem dele um referencial dentro da Universidade Federal da Paraíba;

Aos grandes professores deste programa que, com seus conhecimentos, dedicação e apoio, contribuíram para o meu crescimento no campo intelectual e humano;

Aos amigos construídos e solidificados durante o Mestrado, em particular Cristiane, Maria do Carmo, Jackeline e Jerônimo;

Ao meu amigo Anderson Araújo por revelar que a frieza de uma máquina se dissipa diante do carinho, da verdade e da beleza que uma amizade constrói, mesmo distante;

À cantora Simone por proporcionar, nos intervalos da produção, um relaxamento, inspiração e paz através do seu canto e da sua voz, sublime e cheia de emoção;

A Deus, maior referência de fé que um ser humano pode ter, a seu filho Jesus Cristo por todo ensinamento que nos deu através da palavra e do exemplo e à Maria, a boa mãe misericordiosa e que é uma grande educadora.

nasci no Rio de Janeiro
fruto do amor verdadeiro
de uma cristã e um cristão

num apezinho maneiro
cresci vendo Tarcisio Meira
meu pai na televisão

fui na infância um cordeiro
até descobrir no banheiro
que eu tava na contramão

daí sartei fora sem freio
me estrepo mas tô sempre inteiro
e sou bem feliz, meu irmão!

Cazuza

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo averiguar a construção do sentido do erotismo na canção de Cazuza, especificamente, pela voz do sujeito enunciador. A escassez de trabalhos sobre a obra desse artista dentro de um contexto lingüístico é o que torna esta pesquisa pioneira no campo musical brasileiro. O corpus se compõe de dez canções que marcam, numa ordem cronológica, todo o trabalho de Cazuza. O repertório selecionado traduz o tom singular do erotismo revelado pelo poeta que se destaca no cenário da época. O objetivo primeiro é desenvolver uma análise lingüístico-discursiva sobre as formas de construção do sentido do erotismo, pelo sujeito, nas canções para, então, desmembrarmos os seguintes fins: identificar a importância do sujeito no processo dialógico da linguagem; reconhecer a relevância das vozes na construção do sentido do erotismo e apreender a interferência ideológica nas canções selecionadas. O eixo teórico fundamenta-se no sócio-interacionismo de Bakhtin (1997) que trabalha com o sujeito dialógico dentro de uma perspectiva social, na qual se pontuam as vozes que “dizem” nos discursos proferidos pelos sujeitos. Em face à análise, os valores familiares e pessoais, intrínsecos no homem e na sociedade são revelados como uma verdade dos seres. A conclusão aponta um novo direcionamento de análise lingüística a partir do gênero canção como também revela o papel do sujeito no momento em que o erotismo é enunciado nos discursos.

Palavras-chave: Sujeito. Dialogismo. Erotismo. Ideologia

ABSTRACT

This research aims at investigating the eroticism construction sense in Cazuza's song, especially, thorough the enunciator subject. The shortage of studies concerning the work of this artist in a linguistic context is what makes this research pioneer in the Brazilian musical field. The *corpus* is composed of 10 songs, in a chronological order of Cazuza's productions. All this production translates the singular tone of the eroticism revealed by the poet who stands up in the scene of the epoch. The first objective is to develop a linguistic-discursive analysis about the construction forms of the eroticism sense, by the subject, in Cazuza's songs to, then, separate the following ends: to identify the subject importance in the dialogic process of language; to admit the relevance of the voices in the eroticism construction sense and assimilate the ideological interference in the selected songs. The theoretical axis is based in Bakhtin's socio-interactionism (1997) that works with the dialogical subject in a purely social perspective, in which characterizes the voices that "speak" in the discourses pronounced by the subject. The analysis demonstrates that the eroticism present in this artist's songs naked familiar and personal values intrinsic in man and society, putting them as one beings truth. The conclusion points to a new direction of linguistic analysis from the song gender as also reveals the subject role in the moment that the eroticism is announced in the discourses, as to personal or social order.

Key-Words: Subject. Dialogism. Eroticism. Ideology

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. AS MULTIFACES DA LINGUAGEM: DA ORIGEM ÀS CONSIDERAÇÕES DA CONCEPÇÃO SÓCIO-INTERACIONISTA	15
1.1 Do recorte de Saussure à proposta dialógica de Bakhtin.....	18
1.2 A leitura do erotismo através do discurso.....	24
2. SUJEITO E IDEOLOGIA: A INSCRIÇÃO DO SUJEITO SOCIAL NA VISÃO SÓCIO-INTERACIONISTA DE BAKHTIN	30
2.1 Das contribuições de Benveniste às considerações discursivas de Bakhtin: o posicionamento do sujeito.....	30
2.2 Ideologia, eu quero uma para remontar ao signo lingüístico.....	36
3. O GÊNERO CANÇÃO NA POÉTICA DE CAZUZA	41
3.1 Acepção acerca da evolução dos gêneros.....	41
3.2 A acepção poética de Bakhtin: um fio condutor para a canção?.....	44
4. PROCESSO METODOLÓGICO: DA TEORIA À CANÇÃO.....	47
5. O SENTIDO DO EROTISMO NA CANÇÃO DE CAZUZA: A ANÁLISE	49
5.1 Barão Vermelho.....	51
5.2 Carreira Solo.....	67
5.3 Último trabalho – Burguesia.....	78
5.4 Letras musicadas (Póstumo-Cazuza).....	85
5.5 Letras não musicadas.....	95
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	102
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva apresentar uma análise de como o sentido do erotismo é construído nas canções de Cazuza a partir da voz desse sujeito enunciativo. Este estudo é importante sob dois prismas: o primeiro por se tratar de um estudo linguístico-discursivo do gênero canção na produção do cantor Cazuza; e o segundo pela contribuição para literatura, no que diz respeito à construção do sentido do erotismo, e por se constituir também num espaço aberto para os diversos leitores e admiradores das composições Cazuianas. O universo musical de Cazuza é pouco explorado do ponto de vista da língua; a literatura existente versa apenas sobre as coletâneas das letras, a biografia e a participação do compositor no movimento do “Rock Brasileiro” dos anos 80.

O eixo teórico fundamenta-se no sócio-interacionismo de Bakhtin (1997), no estudo sobre o sujeito empírico em Benveniste (1989), nas contribuições de Brait (1997) e Brandão (2005) que postulam sobre o dialogismo, a representatividade do sujeito no enunciado e o caráter ideológico eminente nos discursos que são fundamentais para construção do sentido do erotismo. Tais categorias são importantes para a construção e compreensão desse sentido nas canções. Utilizamos Faour (2006) para situar o erotismo contido e visivelmente bem colocado no universo das canções brasileiras; Fiorin (1995) e Chauí (1994) para atender as questões sobre a ideologia. Há também um estudo conceitual sobre o erotismo dentro de uma perspectiva mítica, seja filosófica ou grega, e psicológico-histórica no intuito de alicerçar as análises das canções, para assim fugirmos do que se estabelece popularmente como vulgar. Tal abordagem será sustentada pelos posicionamentos de Cassirer (2003) e Platão (2005); e Girolamo (2006) e Salomé (2005) respectivamente.

O erotismo pontua duas vertentes no homem: a individualidade e a sua relação com o meio. Diga-se a singularidade do homem em meio à pluralidade dos desejos e das concretizações, evadindo-se, daí, o problema. Portanto, o erotismo nas canções de Cazuza permeia essas considerações através dos temas que são explicitados.

A escolha desse objeto de estudo torna-se coerente com a temática a qual este trabalho se dispõe entender: como o sujeito constrói o sentido do erotismo nas canções desse “poeta da música”, um sujeito de voz singular na pluralidade de seu tempo.

O gosto pelo universo cazuziano surgiu a partir de uma atividade acadêmica sobre a análise/compreensão de uma de suas canções, no caso, “Baby suporte”, que despertou uma atenção especial às suas composições quando buscávamos entender o que estava nas entrelinhas ou o dito nos implícitos desse gênero produtivo e encantador.

Enfatizamos que antes de uma análise das canções de Cazuza no espaço acadêmico, tínhamos um sentido restrito do termo erotismo voltado para o senso comum. Com a pesquisa científica esses estudos tornam-se importantes e com um sentido mais amplo pelas várias possibilidades de sentido conforme o ponto de vista do sujeito. No espaço social, como a escola, a análise das canções despertava a curiosidade em conhecer os outros sentidos possíveis. E em outros lugares sociais, desprovidos do conhecimento acadêmico, era notável observar como a “massa” compreendia o que estava sendo dito nas canções numa interpretação pornográfica e às vezes preconceituosa.

É visível a necessidade de refletirmos sobre o erotismo com a finalidade de clarificar os sentidos possíveis desse termo nas canções desse compositor. Escolhemos para este fim a teoria discursiva para aprofundar a abordagem sobre o tema proposto e despertar o interesse do público envolvido com o universo composicional de Cazuza. Portanto, desenvolver este estudo se torna algo importante no campo analítico das composições brasileiras, no sentido não só de conhecer a categoria dos nossos compositores como também enriquecer o acervo linguístico da MPB.

O grande problema desta pesquisa é saber como o sujeito constrói o sentido do erotismo nas canções de Cazuza e quais aspectos lingüístico-discursivos evidenciados por meio do posicionamento enunciativo dão representatividade ao erotismo nas letras de Cazuza. Existe nas canções uma abordagem erótica que tem um sentido denotativo pautado no enunciado concreto, contanto a voz do sujeito no momento da enunciação dará mobilidade a outros sentidos. Para tanto, elegemos a teoria sócio-interacionista como uma hipótese que responderá ao problema, uma vez que ela pontua categorias discursivas necessárias para verificar o modo como o sujeito constrói o sentido do erotismo no gênero canção.

O objetivo principal deste trabalho é desenvolver uma análise linguístico-discursiva sobre as formas de construção do sentido do erotismo, pelo sujeito, nas canções de Cazuza, tendo como objetivos específicos analisar a importância do sujeito no processo dialógico da linguagem; compreender o processo enunciativo do sujeito na construção do sentido; reconhecer a importância das vozes na construção do erotismo;

apreender a interferência ideológica nas canções e identificar o gênero poético, tomando como referência a canção de Cazusa, para a análise linguística.

A metodologia consiste no levantamento de dados do *corpus* do tema proposto, constituído de dez canções que abordam o erotismo, tal seleção compreende de forma cronológica a produção musical de Cazusa em três momentos: a fase no grupo musical Barão Vermelho, a Carreira Solo e sua última produção: o CD Burguesia e letras que foram musicadas após sua morte. Esse aspecto metodológico terá um esclarecimento mais profundo enquanto capítulo desta pesquisa. Revisitaremos a literatura sobre o Erotismo e sobre a Linguística, principalmente, a teoria de Bakhtin (1997), que norteará as categorias discursivas acima apresentadas para melhor compreendermos o sentido a partir das relações dialógicas, nas quais o filósofo da linguagem reveste esse objeto numa relação extralingüística, pois, segundo Brait (1997, p.59): *o dialogismo estabelece a interação verbal no centro das relações sociais*.

Para desenvolvermos este estudo, organizamos este trabalho em cinco capítulos no intuito de firmarmos a proposta teórica com as análises a serem desenvolvidas. No primeiro abordaremos a linguagem numa linha evolutiva até o recorte desta a partir da ruptura da “*langue*” e “*parole*”, apresentado por Saussure, que resultou no corte lingüístico e deixou brechas para a análise da fala no processo interativo em que os sujeitos dialogam e constroem o discurso, como também apresentando um breve histórico sobre o erotismo numa perspectiva mítica e histórica; No segundo capítulo trataremos do sujeito como categoria essencial para a condução das análises com ênfase no aspecto ideológico e na presença das vozes que se estabelecem nos discursos; No terceiro será exposto um estudo sobre o discurso literário e o gênero, neste caso, o poético, apontando o fio condutor para a canção enquanto gênero; o quarto capítulo norteará as etapas metodológicas deste trabalho e o último apresentará o resultado desta pesquisa com as análises das dez canções centradas na proposta aqui apresentada.

A análise do gênero canção a partir da investigação de enunciados revela que o sentido do erotismo se constrói na enunciação do sujeito e que este sentido, analisado do ponto de vista lingüístico-discursivo, foge do senso popular que o apreende como “vulgaridade” e toma o sentido que o sujeito atribui no contexto singular de cada enunciação. Pois as canções dizem sobre os conceitos que mascaram o papel família, dá ênfase ao corpo enquanto instrumento único do prazer de viver e questiona a fugacidade das relações que envolvem os amantes. Tudo (des) construído pelo foco do erotismo

que reflete uma situação vivida pelo sujeito social na sua interação com o outro para assim construir o sentido.

Esta pesquisa resultará num novo estudo sobre a linguagem a partir das movências de sentido construído pelo sujeito social nos discursos eróticos, destacando as categorias linguísticas que podem facilmente adentrar na literatura e promover uma análise do ponto de vista discursivo, como também abordar a temática erótica dentro do universo musical dos grandes artistas brasileiros, possibilitando, então, fontes inovadoras de estudo sobre a temática questionada dentro do campo da Lingüística.

Concluimos que cada canção tem sua marca, o seu processo de produção, a sua ideologia. Está evidente que as vozes que nela interagem apontam o erotismo como resultado dessas referências. Assim, esta pesquisa não é findável, é apenas uma das várias possibilidades de leitura, compreensão e interpretação do sentido do erotismo nas canções de Cazuza. É fundamental pontuarmos ainda que as análises desenvolvidas neste trabalho tenham como base todas as categorias aqui apresentadas a partir do olhar bakhtiniano, podendo outras abordagens resultar num outro estudo.

1. AS MULTIFACES DA LINGUAGEM: DA ORIGEM ÀS CONSIDERAÇÕES DA CONCEPÇÃO SÓCIO-INTERACIONISTA

O processo comunicativo do mundo se faz pela linguagem, seja ela escrita, falada, visual ou mímica. O interessante é que ela move o mundo em todas as atribuições sociais, econômicas, históricas e culturais. Então, vale questionarmos: como surgiu esse fenômeno que move todas as esferas humanas? Por que esse grande poder?

Mesmo Bakhtin, teórico que norteia este estudo, não trabalhar com origens, a intenção em abordar essa visão é apenas para lembrar os postulados estilísticos da linguagem, sabendo que nesse processo evolutivo da mesma, a marca ideológica será pertinente nas referências do signo linguístico.

Os embriões da linguagem e seu desenvolvimento marcam centenas de milhões de anos, ela não surgiu como algo sobrenatural ou tão pouco inventado, ela surgiu por meio da necessidade do homem em sobreviver. Há duas teorias que questionam a sua origem: A teoria onomatopaica e a teoria das interjeições. De imediato já percebemos nessas teorias uma abordagem relativa a sons e desses sons é que a linguagem foi sendo difundida, construída. Para tanto remontemos aos primeiros habitantes, colocando no momento, “os homens da idade da pedra”.

A primeira teoria afirma que os homens reproduziam os sons dos animais, como os grunhidos ou sibilos e também os sons dos fenômenos meteorológicos, como o vento ou a chuva. Tais fatos foram convertidos em palavras, pois perceberam que os órgãos de fonação, principalmente a língua reproduziam tais sons. A segunda teoria defende a idéia de que a linguagem surgiu a partir das interjeições involuntárias, ou seja, *diante de reflexos que o homem emitia sob a influência de sensações fortes produzidas sobre ele por algum objeto.* (SILVESTRI, 1993, p. 221).

As teorias acima apresentadas foram criticadas por não apresentarem a essência efetiva da linguagem como fenômeno social, portanto, Frederico Engels fez uma abordagem sobre o surgimento da linguagem a partir do trabalho.

O domínio sobre a natureza que estava começando junto com o desenvolvimento ampliava a cada novo passo o horizonte do homem. E nos elementos da natureza ele descobria novas qualidades até então desconhecidas. Por outro lado o desenvolvimento do trabalho favorecia, à medida das suas necessidades, uma ligação mais estreita entre os membros da sociedade. (SILVESTRE, 1993, p. 221)

Percebemos que o ato de sobrevivência proporcionou a unidade do grupo quanto ao trabalho coletivo, daí a necessidade de se entenderem para poderem realizar suas atividades, infiltrando-se, assim, no campo econômico e social. Portanto, fica evidente, nessa atribuição, o papel efetivo e social da linguagem que estava faltando nas teorias onomatopaicas e de interjeições.

Levando em consideração o período em que surgiu a linguagem, o estudioso N.I Marr supõe que o meio de comunicação mais simples seria o da linguagem de gestos e de mímicas, classificando-a como linguagem gestual, na qual, com o passar dos anos, foi acrescida a linguagem fônica. Os gestos e as mímicas eram os meios mais simples para que a comunicação se realizasse e resultava de gritos de emoção devido ao estado de excitação do momento. Porém, o interessante é buscar a importância da linguagem fônica porque é dela que iremos desmembrar os mecanismos necessários para a análise das canções de Cazuzu propostas neste trabalho, como por exemplo, o processo dialógico e o signo ideológico. Para abordar essa importância se faz necessário compreender as condições de vida de trabalho dos homens primitivos, condições essas que originaram também a arte, em particular a dança, o canto e a música. Tanto a linguagem fônica quanto a arte têm em comum as ações mágicas, que representavam condições necessárias para o êxito das atividades produtivas desse povo, pois os movimentos mágicos das mãos e do corpo e os gritos mágicos desenvolveram o processo fônico. Tais fatos resultavam em ritos de agradecimento à natureza por ela dar ao homem seu bem mais importante: o alimento, daí o caráter econômico que vem influenciar no processo organizacional da sociedade.

Podemos constatar que esse processo resultou no desenvolvimento da pecuária e da agricultura, exigindo, então, que mais representações dos objetos se fizessem existir para facilitar a comunicação. O primeiro seria o totenístico, representação de divindades de animais ou vegetais; e o cósmico, que seria a divinização dos ciclos celestes. Mas mesmo assim a palavra ainda era polisignificante, pois uma mesma palavra estava ligada a todos os significados conhecidos pela humanidade, pois esses objetos, tanto em magia quanto em trabalho, se confundiam ainda em sua totalidade na consciência confusa do homem primitivo. É visível observarmos nessa situação que existe um papel mítico, mas esse processo mítico, segundo Cassirer (2003) é *resultado de uma lingüística originária, de uma debilidade inerente à língua*. Afinal, a linguagem se constrói num processo coletivo de comunicação, não num ato isolado, monológico. Quando levamos em consideração a questão dos elementos míticos, o exterior interage

na construção da linguagem, uma vez que, segundo Bakhtin (1993), *a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso*. Caso contrário se instaura apenas o mito de Adão, que trouxe a primeira palavra num mundo virgem. Apenas ele poderia evitar essa mútua orientação dialógica da linguagem e o objeto.

Porém o que vai marcar mesmo o surgimento da linguagem fônica é o entrecruzamento lingüístico. Podemos imaginar cada tribo com a sua significação dos objetos, mas em face ao processo do desenvolvimento econômico se fez necessário o agrupamento das comunidades e assim, os elementos lingüísticos, que eram distintos para cada grupo, resultaram no entrecruzamento lingüístico. Com isso o léxico se enriqueceu, palavras foram abreviadas, outras foram formadas. Logo depois as palavras se agruparam e resultaram em frases, as quais sofreram interferência de terminações verbais e de declinações e assim a linguagem fônica foi se aperfeiçoando. Vale lembrarmos que o combate das tribos ocasionou no que chamamos de submissão, pois a tribo vencedora se colocava como classe dominante e se utilizava do trabalho da tribo vencida e dessa situação podemos apresentar já a referência ideológica que se instituía. E tal fato se reflete na linguagem através da gramática quanto do uso dos pronomes, originados com o aparecimento da propriedade privada onde a pessoa “eu” se apresentava a frente da propriedade, como dona, em detrimento do outro, “tu”, firmando, então, a submissão que reflete o papel da classe dominante, só que agora através da linguagem.

Fica exposto que a linguagem só se torna a maior representação das idéias do homem a partir do trabalho e do desenvolvimento das atividades que culminavam nele, pois só assim foi possível que a mesma se desenvolvesse e se tornasse o referencial do processo histórico, social e cultural do homem. Daí a contribuição marcante de Bakhtin que veio trabalhar a linguagem exatamente pelo viés do social.

Em seu estudo sobre *O discurso no romance*, Bakhtin (1993) aponta a linguagem como pluridiscursiva, uma vez que considera todo o processo sócio-ideológico pelo qual passou a linguagem ao longo da sua existência histórica inerente as diversas vozes que nela se constituem.

Deve-se isso à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos sócio-ideológicos, entre correntes, escolas, círculos, etc., etc. Estes falares do plurilingüismo entrecruzam-se de maneira multiforme, formando novos “falares” socialmente típicos. (BAKHTIN, 1993, p. 98)

Compreende-se que o discurso traz vozes concretas e diferenciadas sobre o mundo, seja numa perspectiva profissional, numa tendência partidária, de uma geração, de uma pessoa etc. Os discursos são construídos por palavras da língua que representam ou evocam um contexto ou contextos vividos no âmbito social, elas são semi-alheias e só tornam-se próprias quando ocorre a intenção do falante, porém os discursos só encontram concretude quando estão nos lábios, nos contextos e nas intenções de outrem.

A linguagem nasce no universo do discurso através de recursos expressivos que se efetivam nas consciências dos indivíduos ao longo da vida, pois deles construímos a representação do mundo que nos cerca como também as ações que nele praticamos, por isso *o falar depende não só de um saber prévio de recursos expressivos disponíveis mas de operações de construção de sentidos destas expressões no próprio momento da interlocução.*(GERALDI, 1993, p. 9)

Diante do exposto, constatamos que a linguagem corresponde a um fenômeno de comunicação que circula entre os seres sociais e efetiva a compreensão a partir do sentido apreendido.

Sendo a linguagem o resultado dessa experiência/vivência do homem, é possível destacá-la dentro de um parâmetro artístico que se concretiza na canção musical, pois, como já evidenciamos, é a vida e suas contribuições que se instauram nas canções, são reflexos da vida do artista que se materializam enquanto discursos de sujeitos sociais. No entanto, para chegarmos a este universo da linguagem via canção, se faz necessário adentrarmos nos estudos da dicotomia da língua pra entendermos a proposta bakhtiniana.

1.1 Do recorte de Saussure à proposta dialógica de Bakhtin

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. Partiremos, então, do sujeito centrado no “eu” proposto pelo objetivismo abstrato, centrado em Saussure e seus seguidores, em particular Benveniste, até o sujeito interativo apresentado pela Linguística Moderna através de Bakhtin.

O filósofo da linguagem criticou o objetivismo abstrato por tratar a língua como sistema monológico, tendo como centro organizador o sistema linguístico (formas fonéticas, gramaticais e lexicais) no qual a língua é imóvel e cada enunciação, cada ato

de criação individual é único e não pode se reinterar, por isso o “eu” é pessoa subjetiva e centralizadora do discurso. Porém para Bakhtin e seus seguidores a língua é um fenômeno de ordem social que une os indivíduos através da interação verbal, uma vez que o outro é fundamental para o processo dialógico, no qual se constrói a compreensão/interpretação do mundo.

Havia um interesse em transformar a Linguística em Ciência e para isso seria necessária uma delimitação do seu objeto e criação de uma metodologia coerente a ele. 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. Assim a ação epistemológica de Saussure instaurou a imanência da língua como sistema de signos independentes. Ou seja, a língua era um sistema abstrato, um fato social, enquanto a fala era a realização concreta da língua pelo falante, de forma individual. Portanto, isso fez com que Saussure, diante da dicotomia língua x fala, escolhesse a língua, pois pra ser ciência tinha que haver demonstração, se prestar a uma sistematização, já que assim seria viável para o objeto de estudo, para uma análise e, ao mesmo tempo, estabelecer alguns princípios da descoberta. Tal atitude registra o que questionou Geraldi (2005) sobre o posicionamento de Saussure em relação à língua quando diz que *a maturidade científica permite à Lingüística associar-se a ciências bem estabelecidas e produzir descrições sistemáticas dos fenômenos*.

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. Já a Língua apresenta um princípio de classificação, podendo, então, separar o social do que é individual; e a fala é um ato individual de vontade e inteligência. Ao excluir a fala, ele exclui o sujeito e a história, o que deixou brechas para que outros estudiosos da Língua se servissem desse corte.

Bakhtin foi um dos que antecipou as orientações da Linguística Moderna, pois ele parte do princípio de que *a língua é um fenômeno social da interação verbal realizada através da enunciação ou enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua*. (BAKKHTIN, 1997, p. 123)

Com essa abordagem, o filósofo destaca o enunciado como objeto dos estudos da linguagem e vê a enunciação como um componente fundamental para a compreensão semântica de qualquer ato de comunicação verbal.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1993, p. 86)

Isso revela que a interação verbal consiste no diálogo entre interlocutores socialmente organizados e cabe aí destacar a situação imediata do processo enunciativo, no qual a palavra irá variar de acordo com o grupo social ou meio social, porém não deixará de existir, uma vez que não existe interlocutor abstrato. É o que Bakhtin (1997) chama de horizonte social, definido e estabelecido pela ideologia. Já que o interlocutor é participativo no processo comunicativo, o signo circula na realização comunicativa, ele não parte do “eu” e se encerra nele, ele é constituído também pelo “outro”. Por isso o afastamento da fala efetivado por Saussure elimina a dimensão social da linguagem, ocasionando uma Linguística limitada apenas à estrutura e que não dá conta do seu objeto, quando na verdade o linguístico e o social vinculam a linguagem à ideologia. E vimos na abordagem da origem da linguagem que o signo já era resultado do ideológico a partir do processo histórico e social da sociedade. Bakhtin (1989) vê, então, o signo como ideológico, plurivalente, pois sendo a palavra a sua referência no processo dialógico, ela se constitui como uma arena de lutas de vozes que querem dizer e ser ouvidas.

Para Bakhtin (1997) a linguagem é dialógica e não podemos pensar no *homem fora das relações que o ligam ao outro*. E para isso ele apresenta o dialogismo em duas concepções: o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre discursos. Quanto a primeira ele diz que é o princípio fundador da linguagem, pois o sentido do texto e a significação das palavras dependem da relação entre os sujeitos e a segunda assegura o diálogo com outros discursos, o que define o texto como um tecido de muitas vozes que se entrecruzam e se questionam. É nesse cruzar de vozes que o sentido se constitui nas canções sempre dizendo algo a partir do papel do sujeito.

A realização desse processo comunicativo se faz necessário à dimensão de enunciado. Sendo a linguagem concebida de um ponto de vista social, cultural e histórico, a concepção de enunciado/enunciação se faz pertinente na concepção de

linguagem, pois há uma estreita relação com os elementos constitutivos do processo enunciativo-discursivo como a palavra e a interação. Ao longo dos seus estudos, o filósofo vai apresentando concepções de enunciado, enunciado concreto e enunciação. Segundo Brait (1997), *o sentido e as particularidades vão sendo construídos ao longo do conjunto das obras*. Num primeiro momento, em *Discurso na vida e discurso na arte – sobre poética sociológica*, Bakhtin, conforme Brait (1997), mostra esses termos ligados ao discurso verbal, à palavra. E para melhor esclarecer esse procedimento, apresenta o seguinte exemplo: *Duas pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem”. A outra não responde*. Para compreendermos essa dimensão enunciativa, a palavra “Bem” ganha sentido quando analisamos o que Bakhtin (1997) chama de horizonte espacial comum aos interlocutores, ou seja, elas ocupam um mesmo lugar onde ocorre a interação; a situação comum aos dois que resulta em conhecimento e compreensão e por fim a avaliação dessa situação. Portanto, vale afirmar que o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram o processo interativo, pois o verbal e o não-verbal se integram na situação. Assim esclarece o filósofo sobre a enunciação:

Na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único. (BRAIT, 2005, p. 67)

E em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochinov (1997) difundem a ideia de enunciação na presença de sujeito e história na existência do enunciado concreto, sempre apontando a enunciação como algo de natureza constitutivamente social e histórica. Portanto o enunciado consiste muito mais no que está dentro dos fatores lingüísticos, ou seja, pede um olhar para outros elementos que o constitui. E voltando aos estudos da origem da linguagem, vimos que o processo histórico influiu no social determinando a necessidade de uma linguagem coletiva, pois o próprio desenvolvimento gerou a necessidade de uma linguagem mais estruturada e que só se realizaria a partir da interação entre os sujeitos sociais da época.

Segundo Flores (2005) a proposta dos filósofos é ver a língua imersa na realidade enunciativa concreta, servindo aos propósitos comunicacionais do locutor e exemplifica dizendo que a palavra adormecida em dicionário não interessa, pois ela não vale para os propósitos comunicacionais do falante, uma vez que o que pronunciamos

não são palavras, são conteúdos inerentes ao nosso estado emocional, são verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou desagradáveis etc. Isto quer dizer que toda enunciação está imbuída de conteúdo ideológico e por isso é inválido separar a língua desse conteúdo.

Da mesma forma, a análise das canções partirá dessa categoria discursiva, que é a enunciação, no sentido de direcionar o papel do sujeito na construção do discurso, na busca do sentido do que quer dizer, o que Bakhtin (1997) esclarece de forma bem direta em *Estética da criação verbal* quando questiona o intuito discursivo, o querer-dizer do locutor determinando o todo do enunciado. Para melhor compreendermos esse argumento, vale ressaltar que para a Linguística, o processo de comunicação verbal é construído a partir de um locutor e de um ouvinte por meio de processos ativos e passivos. Esclarece-se: os processos ativos na fala do locutor e os passivos de compreensão e recepção no ouvinte. Assim, esquematizando, temos:



Diante do exposto, Bakhtin não nega essa importância do processo comunicativo proposto pelos lingüistas, porém acrescenta que o ouvinte adota uma posição responsiva ativa, pois, a partir do momento que ele recebe a informação do locutor e se posiciona a favor, contra ou complementando, está, também, desenvolvendo uma atitude ativa. Vejamos:

A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. (BAKHTIN, 1987, p 290)

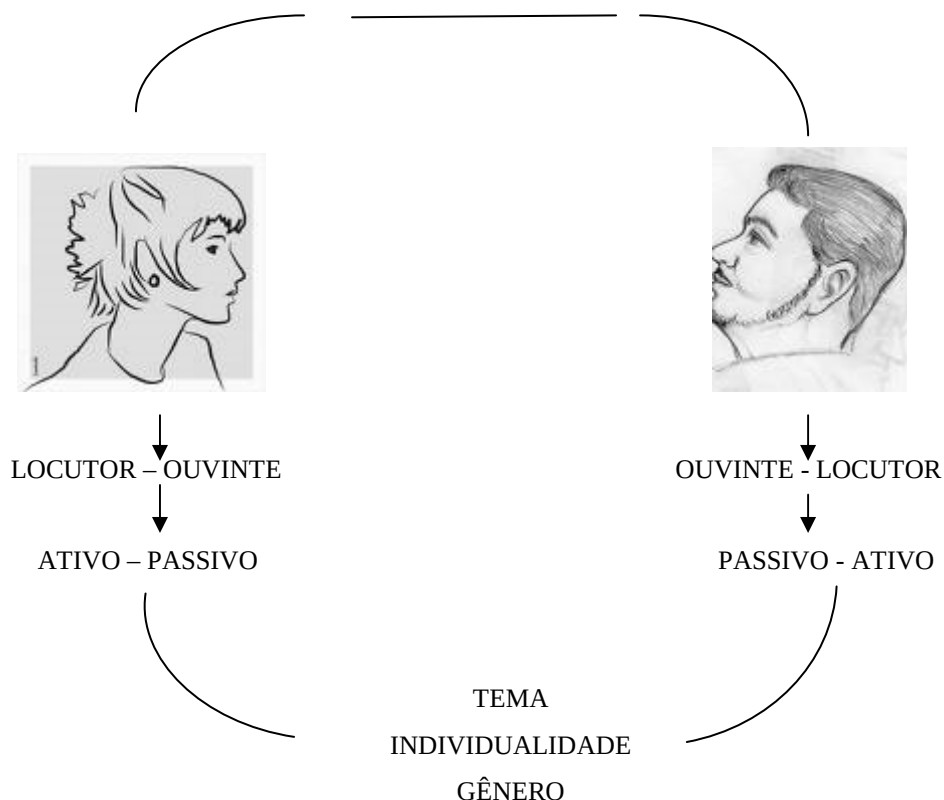
Esse “todo” corresponde à totalidade acabada do enunciado, à qual é determinada por três fatores intrínsecos:

- o tratamento exaustivo do objeto sentido

- o intuito, o querer-dizer do locutor
- as formas de estruturação do gênero

O primeiro compreende que o tema recebe tratamento exaustivo nas esferas sociais ao longo do tempo, sempre há posicionamentos contrários ou acréscimos ao que já foi dito. Isso quer dizer que o objeto, sempre recebe um acabamento que estará dentro dos limites de um intuito definido pelo autor. Portanto, no intuito discursivo, no querer-dizer do locutor, estará implícita, a escolha do objeto e as circunstâncias individuais dos interlocutores e da situação na qual o discurso é construído. Por fim, esse querer-dizer se realiza em um determinado gênero discursivo, o qual é determinado por uma dada esfera de comunicação verbal a partir da necessidade de um tema e dos processos comunicativos.

Diante do exposto, justifica-se a orientação de Bakhtin de que a linguagem é dialógica, pois, dentro do processo comunicativo verbal, além do locutor e do ouvinte ativos e passivos reciprocamente, estão inseridos, também, o tratamento que é dado ao tema, à individualidade dos parceiros da comunicação e o gênero no qual é construído o discurso. Sendo assim, esquematizamos:



Flores (2005) acrescenta que, para Bakhtin, *a compreensão de uma fala viva é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa*, isso quer dizer que o ouvinte tem um papel fundamental no processo dialógico, pois ele concorda, discorda, acrescenta, interfere etc., colocando, então, o locutor como respondente.

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo. (BAKHTIN, 1993, p. 89)

Por tudo isso o dialogismo, além de ser o princípio constitutivo da linguagem, vai ser a condição do sentido e do discurso, pois este é construído entre dois ou mais campos organizados que torna a linguagem uma ciência definida em que os sistemas das formas fonéticas, gramaticais e lexicais a coloca como estável e Bakhtin (1997) afirma que *cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável*. Portanto, o filósofo afirma que a forma linguística centrada nesses pensamentos filosóficos não se apresenta aos locutores num contexto de enunciações ideológicas precisas, que envolve o social e o histórico porque não é o objetivismo concreto nem o subjetivismo individual que dão sentido à língua, mas a vida. Vejamos no próximo item a abordagem do erótico numa perspectiva da história centrada no papel do mito e seu caráter relevante para a compreensão de outros sentidos revelados nas canções.

1.2 A leitura do erotismo através o discurso

O poema que segue serve de mote para o estudo que vamos apresentar sobre o erotismo numa visão não só histórica e mítica, mas numa concepção de corpo e de questionamento sobre as relações amorosas que unem os seres e desvendam o verdadeiro prazer da vida. As canções cazuzianas norteiam este caminho quando abordam a dimensão do erotismo pautado nos amantes e constroem sentidos que desmembram a concepção de vida e de prazer.

Arte de amar

*Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus – ou fora do mundo.
As almas são incomunicáveis.
Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Por que os corpos se entendem, mas as almas não.*

Manuel Bandeira

Diante dos versos primorosos de Bandeira, podemos retomar os dois últimos e observarmos que existe uma linguagem do corpo que se realiza no contato, no olhar, no cheiro, no ouvir e no paladar. São os sentidos que transmitem uma comunicação a partir do instrumento “corpo”. É dele que emana o erotismo que deságua nas mais variadas vertentes que envolvem o homem em toda a sua história social e cultural. Para tanto, é necessário partirmos do conceito do referencial mitológico, que representa manifestações de uma civilização no seu caráter religioso, ético, psicológico e institucional. E é esse resgate mitológico que vai nos ajudar a entender a importância do erotismo para a abordagem deste trabalho.

Segundo o Dicionário de Mitologia Grega (1990), Eros é uma força preponderante na ordem do universo, responsável pela perenidade das espécies e pela harmonia do próprio Cosmos. Filho de Hermes e Ártemis, Eros tinha um poder irresistível que se voltava contra os mortais, os heróis e os próprios deuses, todos sujeitos a sua certa flecha, que despertava o desejo, a fantasia e o impulso erótico, o que corresponde à *atração, pois desperta o desejo de completar-se com o outro e com o mundo, porém seu impulso maior é o anseio pela vida, uma vida cheia de sensações intensas*, como afirma Girolamo (2006).

Em O Banquete, de Platão (2005), Sócrates e amigos discursam, durante um jantar, sobre o amor. Os discursos são profundos e reflexivos, explicam sobre a origem desse sentimento atemporal e suas funções. Tudo centrado a partir do Deus Eros, como mencionamos acima. Destacamos, porém, dois discursos: o de Pausânias, que coloca Eros sob dois prismas: o celestial e o popular. Este desconhece as regras, é o amor com o qual amam os homens inferiores e vulgares, sem nenhuma preocupação sentimental, o

que vale mais é o corpo do que o espírito; enquanto aquele culmina numa união duradoura entre os amantes. O outro discurso é o de Aristófanes, que profana sobre o poder do Eros, pois ele é o Deus mais amigo do homem e está sempre a socorrê-lo trazendo remédios para os seus males. Mas antes discursa sobre a natureza humana dizendo que antigamente havia três espécies de seres em uma só forma: masculino, feminino e andrógino. O primeiro tinha origem no Sol, o segundo na Terra e o terceiro na Lua. Devido essa primazia, decidiram escalar o céu e atacar os deuses. Tal ação resultou em uma punição feita por Zeus, que queria deixá-los fracos e para isso dividiu em duas partes. Então cada metade saiu em busca da outra metade e quando se encontraram, abraçaram-se e entrelaçaram-se umas as outras no desejo de se fundirem numa só, mas faltava-lhes a complementação, então Zeus colocou os órgãos da geração, que antes era atrás, para frente, e fez com que se procriassem. Caso o enlace ocorresse entre dois homens, sobrevinha a saciedade, depois se entregariam ao trabalho e proveriam às necessidades da existência. E assim surgiu o amor, sentimento que une os seres, que estão sempre em busca da antiga perfeição.

Levando em consideração o termo banquete, segundo o dicionário de Aurélio, é uma refeição lauta e festiva. Portanto, enveredando para o viés do erotismo, tal banquete remete às relações entre os seres, relações essas, abundantes, cheias de desejos, mas também de questionamentos e angústias, sempre pautadas pelo Deus Eros.

Há ainda conceitos que direcionam o erotismo à arte, à estética, à beleza do corpo para ser apreciada pelos olhos, porém temos que levar em consideração a cultura de cada povo, o olhar sobre cada temática. É importante considerar aqui as concepções de Bakhtin (1997) sobre exotopia e cronotopo. A primeira está diretamente ligada ao processo de criação individual e se concentra no lugar exterior, o que está fora de mim e visto pelo outro e vice-versa. Aborda Bakhtin:

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 posição que ocupa, e que o situa fora de mim e a minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar [...] o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 1997, p. 43)

Ao considerar o objeto corpo e o que de fora implica na construção do ser, este trabalho, ao enveredar pelo erotismo, trará muitas vezes o instrumento corpo enfatizado

sob o olhar dos interlocutores como também sobre o espaço social que este corpo ocupa em detrimento da situação em que se encontra. Afinal, o corpo será instrumento da relação sexual que por muitas vezes une ou separa os indivíduos e os revelam em suas verdades, angústias, reflexões, preconceitos e prazeres. E ao focar o corpo do outro sexualmente falando, Bakhtin argumenta num enfoque sexual que *o corpo exterior do outro se desagrega para ser apenas uma modalidade de meu corpo interior, só tendo valor em função das modalidades internas que ele faz reluzir à minha frente* (BAKHTIN, 1997, p. 69).

O segundo (cronotopo) corresponde a uma produção da história e aponta o lugar coletivo de onde se desencadeia várias histórias num determinado tempo e espaço. E ainda temos que acrescentar o processo evolutivo dos costumes, tradições e valores, valores que vão sendo modificados (ou revelados) ao longo do tempo. Afinal, Girolamo (2006) diz que diante do erótico *a razão, a civilização, a educação são frágeis barreiras que um simples toque faz desaparecer*. Adentrando no campo da literatura, nada mais considerável do que constatarmos que o erotismo se fez presente na nossa primeira manifestação literária, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* sobre a terra descoberta. Vejamos algumas passagens:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muitos pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de a muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha”.

(...)

E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. Nenhum deles era fanado, mas, todos assim como nós. (CORTESÃO, 2002, p. 100)

A descrição das índias enfoca o erotismo de forma sutil, os adjetivos são carregados de intenções e o advérbio “tão” demonstra a intensidade daquilo que se quer exaltar, do que está por trás do dito. O primeiro texto já nos resguarda o despertar da atração pelo corpo, pelo outro, fugindo do desrespeito à cultura do outro, são valores europeus que vão sendo inseridos nos valores locais. Isso demonstra a referência e interferência dos costumes do outro na cultura de cá. Hoje, a nossa referência é americanizada, os preceitos do erotismo ganharam uma nova linguagem que se firma como explícita, visível aos olhos e que se materializa em imagens, através de revistas, filmes, novelas e propagandas; na escrita, a partir da literatura pornográfica; nas

músicas atuais, do momento, que trabalham com o baixo-calão ou duplo sentido revelando a fantasia popular diante dos desejos e fantasias do homem e da mulher. Preso ao campo musical, vale ressaltarmos que a música popular brasileira tem suas produções que abordam o erotismo dentro de um referencial literário que não passa pelo pornográfico, mas por uma linguagem trabalhada, metaforizada que se concentra a partir de um sujeito que vive e nos revela o poder do erótico diante do homem, das suas vontades e desejos, das suas fantasias e inquietações, da sua relação com o outro e com a sociedade. É o erotismo que se apresenta num todo da sociedade, ora numa abordagem não só social e cultural, ora política e econômica, pois o erotismo em face à estrutura do poder condiciona o ideológico a ser seguido e representado.

No seu estudo *A História Sexual da MPB - a evolução do amor e do sexo*, Faour (2006) faz um levantamento do contexto sexual que se apresenta nas canções brasileiras ao longo do tempo, em particular sobre o erotismo que nelas se revelam. Porém é importante averiguar que o brasileiro é um povo que gosta de sexo e de falar dele, mas em contrapartida assume uma postura moralista e conservadora em face à cultura que aqui foi instaurada. Mas isso não impediu que muitos compositores arguissem sobre o erotismo em suas canções. Num primeiro momento vamos encontrar uma abordagem sobre o amor e o “tesão” de uma forma mais superficial que se arrasta até meados da década de sessenta, quando *ocorre uma liberação maior dos costumes em nossa sociedade, com reflexo imediato em nossas letras, danças e até mesmo na imagem dos novos intérpretes*. (FAOUR, 2006, p.17).

A Bossa Nova foi um movimento que marcou mais por uma questão melódica do que propriamente temática, mas trouxe uma visão da mulher mais “ajeitadinha”, “bonitinha”, trouxe o bairro, seus recantos e suas praias, mas não chegou ainda a ser ousada. O Tropicalismo foi o movimento do choque cultural porque acatava a ideia de deglutir outras artes e inseri-las na cultura local. Era um movimento que tinha o objetivo de apresentar o “novo”, principalmente, no campo da estética e em particular na música.

A abordagem desse “novo” influenciou a geração universitária que estava imbuída em liberdade nos conturbados anos setenta, por isso foi uma geração que começou ativista através dos novos artistas que surgiam, em particular, os compositores, que traziam uma nova linguagem falando de amor e de sexo, mas que se fortaleceu mesmo nos anos 80. Época do surgimento de várias bandas de rock com novas propostas exaltando temas com teor mais erotizado, o que era facilmente percebido nos vocabulários que preenchiam as canções.

É curioso notar como o vocabulário da MPB ficou progressivamente menos sisudo e mais coloquial, incluindo algumas palavras ditas mais pesadas, consideradas até palavrões. Antes dos anos 80, era muito raro ouvir até mesmo a palavra “sexo” em alguma letra. (FAOUR, 2006, pg. 201)

Nessa época surge a banda musical Barão Vermelho e traz à frente, no vocal, o “despercebido” Cazuza, traz uma voz que começou a dizer na MPB, seja num contexto social, pessoal ou amoroso. E é nesse sentido que iremos desnudar as canções de Cazuza, abstrair do sujeito nela existente a construção do erotismo em todas as dimensões aqui apresentadas.

Em face às considerações expostas, conduziremos nossos estudos para as concepções de sujeito e ideologia que fecham as categorias de análises essenciais para a compreensão do sentido do erotismo nas canções de Cazuza.

2. SUJEITO E IDEOLOGIA: A INSCRIÇÃO DO SUJEITO SOCIAL NA VISÃO SÓCIO-INTERACIONISTA DE BAKHTIN

2.1 Das contribuições de Benveniste às considerações discursivas de Bakhtin: o posicionamento do sujeito

Os conceitos sobre sujeito atravessam toda a obra bakhtiniana, são conceitos fluídos e que precisam ser situados num ponto de vista, no caso da visão sócio-interacionista, para que o sentido da palavra seja apreendido de uma abordagem social na qual os interlocutores estão situados. O viés ideológico se firma através dos signos que se constituem na sociedade através dos tempos e que são retomados pelos interlocutores a partir de uma situação social na qual o sentido é apreendido.

Há nas canções vozes construídas pelo sujeito através dos seus discursos. E é nessa pluralidade de vozes que se marca a ideologia que dita regras, valores e consciências que se materializam nos discursos, no caso do erotismo. Pois, sendo o sujeito resultado das relações entre interlocutores, estes refletem a ideologia do cotidiano que Bakhtin (1997) *considera como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos*.

A Linguística clássica tinha como objeto a língua, a qual era estudada pela estrutura. Ao observarmos a palavra *mata* e a palavra *mala*, constatamos que há uma mudança de fonemas, ocasionando uma mudança de identidade, porém totalmente desprovida de subjetividade.

Nos estudos desenvolvidos sobre a língua, duas tendências são primordiais enquanto reflexão para a Linguística. Na clássica, a língua é vista como um processo representativo, o que quer dizer que todo enunciado deveria estar centrado na realidade, o que marcaria a verdade, ficando ausente, então, a subjetividade; já a moderna é uma vertente de linguistas e filósofos da linguagem que veem a língua dentro de um processo demonstrativo, do domínio do mostrar-se na sua estrutura, e uma categoria que caracterizou essa ideia foi a dos demonstrativos. A concepção que dominava era a estruturalista que via a linguagem num sistema.

A partir dessa concepção, destaca-se a contribuição de Benveniste (1989) ao trabalhar a subjetividade da linguagem. Ele aponta duas categorias fundamentais no discurso: a de pessoa e a de tempo. O teórico aborda que todo homem tem sua individualidade centrada no *eu* que se opõe ao *tu*, com isso questiona uma estrutura de

oposições linguísticas que está inerente ao discurso, ou seja, o *eu* vai ser sempre o indicador daquele que fala e isso ocorrerá em cada novo ato, e nesse novo ato ocorre o apropriar-se da língua pelo falante, então nesse processo comunicativo entre *eu*, *tu* e *ele* *uma experiência humana se instaura de novo e revela o instrumento lingüístico que a funda*. (BENVENISTE, 1989, p. 69). Esse é o papel dos pronomes pessoais, quando alguém os pronuncia, esse alguém os assume, mas ele só se concebe no discurso. Outro tipo de pronomes que se destaca são os dêiticos, cuja função é indicar objetos a partir de um ponto central que é o *eu*, pois a partir dele a noção de perto/longe; frente/atrás; conhecido/desconhecido se estabelece, e essa referência aos pronomes demonstrativos torna a linguagem o lugar dessa subjetividade.

A outra categoria refere-se ao tempo e Benveniste (1989) pontua duas noções de tempo: o tempo físico do mundo: contínuo, no homem sua duração é variável, pois depende das emoções e ritmo de vida interior. O outro tempo é o crônico, que é o tempo dos acontecimentos, nele está situada a vida e o que existe nela são pontos de referências entre o presente e o passado, portanto, o que concebe esse tempo é exatamente a continuidade dos acontecimentos.

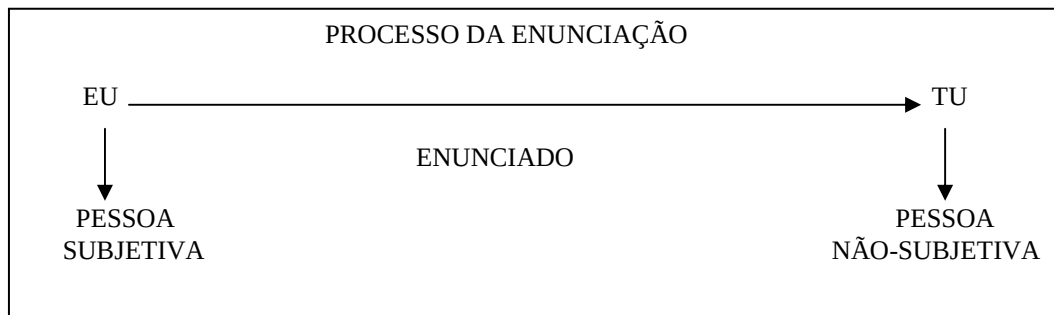
Objetivar o tempo é uma condição necessária para a vida dos indivíduos em sociedade, o que podemos chamar de tempo socializado. E este tempo marca três condições: a primeira compreende à estativa que representa um ponto zero para iniciar a contagem de algo; a segunda é a diretiva que compreende a oposição antes/depois a partir de um eixo e a última é a mensurativa que corresponde a um repertório de unidades de medidas.

São esses pontos de referência que dão a posição objetiva dos acontecimentos, e que definem também nossa situação em relação a estes acontecimentos. Eles nos informam no sentido próprio onde estamos na vastidão da história, qual o nosso lugar em meio à sucessão infinita dos homens que viveram e das coisas que aconteceram. (BENVENISTE, 1993, p. 73)

Nesse processo de tempo em que as pessoas constroem seus discursos, cabe averiguar o tempo linguístico que aí se instaura, pois é através da língua que se manifesta a experiência humana do tempo e que está diretamente ligado ao exercício da fala através do discurso. O centro do tempo linguístico, na instância da fala, é o presente. Nela o locutor situa o acontecimento como contemporâneo e a cada nova fala o presente é reinventado, portanto, a linguagem não dispõe senão de um único tempo: o

presente e projeta dois outros momentos, o que recorre à memória e o que se manifesta em uma prospecção. Por isso, a língua ordena um tempo a partir de um eixo e esse é o da instância do discurso.

Apresentado, então, a marca do tempo na língua, Benveniste (1989) formula a teoria da enunciação, tendo como referência os pronomes e assim podemos representar:



A partir do gráfico podemos perceber que o *eu* e o *tu* são protagonistas da enunciação e têm marcas de subjetividade, sendo o *eu* a pessoa subjetiva e o *tu* a pessoa não-subjetiva, porém esta é complementar e indispensável ao *eu*. Compreendemos, portanto, que em seu estudo o teórico coloca o *eu* como centro do ato de produção e dele se origina o discurso e se constitui a subjetividade. Observamos que o *ele* não aparece no gráfico porque ele é caracterizado como não-pessoa e está fora do eixo da subjetividade. E acrescenta:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego “eu” a não ser dirigindo-me a alguém, que seria na minha alocução um “tu”. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que “eu” me torne “tu” na alocução daquele que por sua vez se designa por “eu”. (BENVENISTE, 1988, p. 286)

Temos um *ego* que é *eu*, centro da enunciação e identificado à noção de sujeito, o que quer dizer que a subjetividade vai se construindo à medida que se tem capacidade de dizer *eu*. Portanto, o sujeito em Benveniste é homogêneo, único, forte. Ele divide um espaço discursivo com o *outro* onde só ele se sobressai, pois é o *eu* que rege o mecanismo da enunciação.

Há ainda dois planos relativos à enunciação, o do discurso, que corresponde à linguagem em ação, que pressupõe a existência de interlocutores fazendo referência dos dois na situação da enunciação que é o Aqui/Agora, marcando, então, a subjetividade; e

o da história, no qual nega tudo que é estranho à narrativa dos acontecimentos e a coloca como forma de terceira pessoa. E diz:

O historiador jamais dirá “eu” nem “tu” nem “aqui” nem “agora”, porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa “eu”: “tu”. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de ‘terceira pessoa’ (BENVENISTE, p. 76, 1988)

A subjetividade em Benveniste (1989) ressalta três considerações importantes: a primeira seria uma preocupação com o processo (enunciação) e não com o produto (enunciado); a enunciação corresponde ao processo de apropriação da língua para se dizer algo, o que coloca a língua como possibilidade que ganha concretude somente no ato enunciativo e, por fim, a subjetividade corresponde à capacidade do locutor se propor como sujeito.

Tais abordagens compreendem determinadas indagações: por que priorizar o enunciado à enunciação? Como alguém pode apropriar-se de algo que já lhe é inerente? E como propor um sujeito empírico quando este está envolvido num processo de interação verbal?

Simplemente porque Bakhtin concebe a linguagem sob um ponto de vista histórico, cultural e social, como apresentamos no primeiro capítulo, centrada numa comunicação efetiva que envolve os sujeitos e os discursos, o que não é proposto por Benveniste. Portanto, para Bakhtin (1987), a língua é concreta e resulta da manifestação individual e a enunciação tem lugar privilegiado, pois é uma unidade básica da língua e é de natureza social, ideológica. Em cada ato de enunciação se realiza a intersubjetividade humana que é a interação verbal e esta ocorre através da palavra, que serve de ponte entre *um* e o *outro*, o que vem a constituir as vozes que se entrecruzam, se encontram e se debatem em diferentes pontos de vistas e visões do mundo. Nesse sentido, interessa a essa pesquisa explicitar a voz no processo dialógico para melhor entendermos sua abordagem pelo o sujeito.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* Bakhtin (1997) parte de uma abordagem literária para questionar a posição do autor diante dos personagens. Partindo dessa premissa, o filósofo apresenta duas modalidades romanescas: o monológico e o polifônico. No primeiro o autor é o centro do processo criativo, é o centro das consciências e das vozes, não admitindo a consciência do outro. E é através da literatura que o dialogismo se firma enquanto categoria, pois representa a liberdade do indivíduo,

na qual este se torna sujeito da sua própria consciência, e esse recurso se funde no conteúdo histórico, social e ideológico do indivíduo, pois, como Max, que usa o conceito de reificação que submete o homem aos efeitos do capitalismo, colocando-o como objeto, mas por outro lado faz surgir uma estratificação e conflitos sociais gerando vozes e consciências que se rebelam, tal posicionamento é cabível na realidade em que vivemos, na qual resvalam instituições de poder e grupos sociais individualizados de onde geram conflitos de natureza ideológica, e daí as vozes surgem, dizem.

No segundo é fato constatarmos que este estudo polifônico, centrado na literatura, que ressalta o posicionamento do autor em face aos personagens, os quais dialogam entre si e descobrem-se no outro, origina um novo enfoque: o dialógico, de caráter linguístico, pois para o estudioso da linguagem, o dialogismo é uma condição constitutiva do sentido e partiu do estudo entre os textos literários e populares e deles destacou a abordagem das máscaras, que representam as vozes que constroem o diálogo e revelam os sujeitos sociais. É salutar pontuarmos aqui a cosmovisão carnavalesca que Bakhtin (1997) apresenta da obra de Rabelais e Dostoievski, principalmente sobre este último ao tratar do romance polifônico, no qual outras vozes dizem a partir da voz do sujeito enunciador, que constrói uma carnavalização do fato como *movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao mundo “oficial”* (Apud, Brait, 1997). E ainda sobre o dialogismo, o processo dialógico remete a três princípios fundamentais: a natureza do social, pois é dele que emerge e se instaura a voz do outro, a essência intersubjetiva; a natureza do signo, o qual é ideológico e está para o agir e a natureza do sujeito que constrói e modifica o discurso a partir do outro.

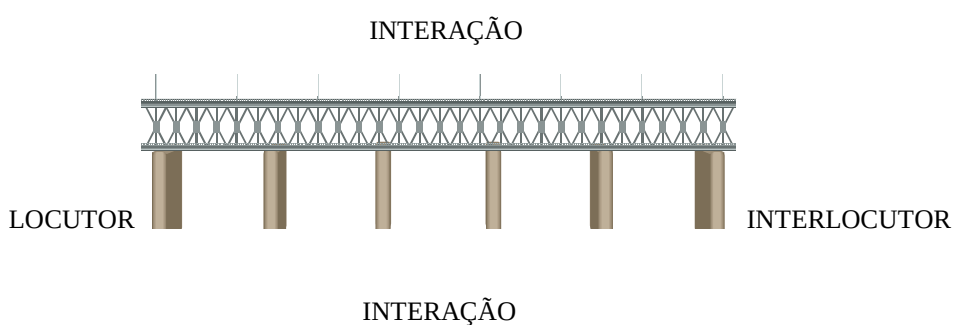
Então para compreender o sujeito em Bakhtin é necessário compreender a interação verbal que se realiza entre emissor e destinatário. E, diante das reflexões feitas sobre a língua, como a epistemologia clássica que vê a língua como representação do real e a moderna que vê a língua como centro organizador de todos os feitos que ela realiza nas formas fonéticas, gramaticais e lexicais, O filósofo da linguagem vê a língua como *centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo* (BAKHTIN, 1997, p. 121). Convenhamos, as relações dialógicas são extralinguísticas e não podem ser separadas do campo do discurso, uma vez que a linguagem só vive na comunicação dialógica dos falantes e assim se torna vida, afinal, a linguagem cotidiana, a científica, a artística e a das canções é impregnada de relações dialógicas. Desse modo, o filósofo da

linguagem aponta que o aspecto da expressão-enunciação será determinado pelas condições reais da enunciação, que representa o produto da interação entre indivíduos socialmente organizados, o que compreende uma condição social mais imediata. E diz ainda que *a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação* (BAKHTIN, 1997, p.113). Tal assertiva significa dizer que a palavra dirige-se a um interlocutor, ela é a arena de conflito de várias vozes e comporta duas faces importantes: procede de alguém e dirige-se para alguém, o que resulta na interação entre o interlocutor e o ouvinte. Esse é o princípio dialógico de Bakhtin.

Dessa forma, desvendaremos nas canções a força que a palavra tem, como ela se apresenta nas relações dialógicas e diz, e constrói a arena de luta de vozes, principalmente no contexto do erotismo, uma vez que a palavra é corpo, é momento, é conflito, é prazer. É realmente a ponte que vai ligar o mundo físico e emocional dos interlocutores dos discursos. Acrescenta Bakhtin

Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 1997, p. 113)

E assim podemos representar esse processo comunicativo:



Toda enunciação é socialmente dirigida, pois é determinada pela maneira mais imediata dos participantes do ato de fala envolvidos em uma situação social. Visto desse ângulo, podemos considerar que o sujeito em Bakhtin resulta desse processo, é a ação exercida ou desenvolvida pelos interlocutores dentro de um campo social, são as vozes que constroem o discurso e o seu sentido, faz parte de um corpo sócio-histórico que

interage com outros discursos. Vale apresentarmos aqui a referência que Geraldi faz sobre o sujeito em Bakhtin:

O sujeito se constitui como tal à medida que interage com os outros, sua consciência e seu conhecimento do mundo resultam como “produto sempre inacabado” deste mesmo processo no qual o sujeito internaliza a linguagem e constitui-se como ser social, pois a linguagem não é o trabalho de um artesão, mas trabalho social e histórico seu e dos outros e para os outros e com os outros que ela se constitui. Isto implica que não há um sujeito dado, pronto, que entra em interação, mas um sujeito se completando e se construindo nas suas falas e nas falas dos outros. (GERALDI, 2005, p.19)

Esta argumentação reforça o posicionamento de Bakhtin quando da sua abordagem sobre as ciências humanas de que o seu objeto é o texto, que é resultado do homem enquanto produtor do mesmo, pois é através dele que ele se faz conhecer e se constrói enquanto objeto nos e através dos textos. Portanto, o que as ciências humanas procuram são um sujeito produtor de textos nos quais se revela dentro de um processo social, histórico e ideológico. Esse sujeito, nessa perspectiva, se constitui e é constituído pela linguagem.

O sujeito, então, se apresenta como um ser social e 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. Em vista a essa reflexão, abordaremos no item seguinte sobre o papel ideológico da palavra que é signo e circula no meio social.

2.2 Ideologia, eu quero uma para remontar ao signo linguístico

Num primeiro momento direcionamos a ideia de ideologia para uma questão puramente econômica em que prevalece o domínio das superestruturas sobre a infraestrutura e dessa referência bilateral a questão do dominante e do dominado. Essa concepção não anula a verdade da ideologia, porém falta-lhe o viés do discurso construído pelos indivíduos numa situação social que carrega signos ideológicos que marcam toda uma vivência. Portanto, as diretrizes desse conceito permearão a importância dessa ciência nos propósitos desta pesquisa.

Segundo Chauí (1994), o termo ideologia surgiu numa perspectiva de criar uma ciência de gênese das idéias, abordando a relação do corpo humano com o meio, depois o termo ganhou uma referência econômica e abordou de forma mais eloquente a relação indivíduo x trabalho nas diferentes formas da sociedade. Temos, então, um viés social que inclui o outro no processo e por fim as contribuições de Marx que atribui uma caracterização mais histórica à ideologia.

E já que temos Cazuza como referência neste trabalho, nada melhor do que adentrarmos no campo da ideologia pela palavra do próprio poeta que diz:

Ideologia, eu quero uma pra viver

Nesse dizer encontramos uma ideologia personalizada, apresentada como vocativo, a quem socorre uma ajuda e, ao mesmo tempo, pede uma regra de vida. Temos, então, uma ironia centrada nesse discurso sobre essa teoria, afinal, os locutores que vivenciam a interação verbal são tomados por uma ideologia que se faz presente nos discursos, nos sujeitos, pois, como o próprio Bakhtin (1997) afirma: *os signos só emergem do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra*, o que compreende que todo signo é ideológico.

Enquanto ciência, assim estabelecida, a Linguística se preocupou em estudar internamente a linguagem e se esqueceu de que ela é um fenômeno social, se preocupando apenas em estudá-la dentro de si mesma através das relações internas entre os elementos linguísticos, assim ela não pode se realizar enquanto referência ideológica, pois esta acontece a partir da mediação dos homens com a natureza e dos homens com outros homens inseridos num determinado tempo e num determinado contexto histórico.

Segundo Fiorin (1995), Marx e Engels colocam a linguagem como consciência real e Bakhtin como um fato socioideológico, uma vez que a realidade da consciência é a linguagem, a qual define os fatores sociais que determinam a vida dos indivíduos nas condições do meio social. Portanto, o discurso é resultado dos discursos interiorizados do indivíduo ao longo da sua vida. Então, as representações que justificam e explicam uma ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com outros homens é o que marca a ideologia.

Nos estudos de Bakhtin/Volochinov (1997), a concepção de ideologia aborda considerações sobre a consciência individual, o lugar social e o signo, enquanto fragmento material da realidade. Dentro desta conjuntura, a palavra é, então, o modo

mais sublime de uma relação social, pois está presente nos atos de compreensão e interpretação a partir da interação verbal dos locutores, é o “dizer” da voz dos sujeitos. E esse dizer nada mais é do que a materialidade do processo comunicativo do qual emerge a natureza dos signos.

Nas abordagens apresentadas em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), os autores pontuam que um produto ideológico é parte de uma realidade natural ou social, mas que o mesmo reflete e refrata outra realidade: o exterior, que é fundamental no processo ideológico, uma vez que possui significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Dessa forma, o signo pode adquirir sentidos que ultrapassam suas particularidades e fica sujeito a uma avaliação ideológica, seja numa referência de verdade e mentira; bom ou ruim; justificado etc.. E ali onde se encontra o signo se encontra também o ideológico, portanto ele é um fenômeno do mundo exterior. Nesse pensamento, os autores criticam o idealismo e o psicologismo que situam a ideologia na consciência e esquecem que a compreensão manifesta-se através de um material semiótico, que o signo se opõe a outro e que a consciência só pode surgir e se afirmar como realidade a partir da encarnação material em signos, pois para compreender um signo é necessário aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos.

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas as outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social. (BAKHTIN (VOLOCHINOV), 1997, p. 34)

O lugar da ideologia consiste no material social dos signos criados pelo homem, se situa entre indivíduos organizados e a comunicação se dá por meio de interação dos seres. Acrescenta ainda os estudiosos uma abordagem significativa sobre a esfera ideológica que é a comunicação na vida cotidiana. Tal processo do papel ideológico é fundamentado nas canções de Cazuzu, quando da interação entre os sujeitos sociais que representam um papel social no dia-a-dia no qual se evidencia o caráter ideológico que marca as relações dos sujeitos e nessas relações a materialidade dos signos que ocorre através das palavras.

A ideologia proposta por Marx e Engels se concentra em dados empíricos da realidade, pois como afirma Brandão (1997), *identificam ideologia com a separação que se faz entre a produção das idéias e as condições sociais e históricas em que são*

produzidas. Ao contrário dos filósofos alemães que colocam os homens e suas relações de cabeça para baixo e isso representa o desvio de percurso que consiste em partir das ideias para se chegar à realidade. Esse distanciamento inverso, digamos, constrói a concepção marxista de ideologia como um instrumento de dominação de classe, uma vez que ela faz que suas idéias sejam ideias de todos.

Bakhtin e Volochinov (1997) abordam em seus estudos na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, uma crítica a Marx e Engels alegando que eles não tinham direcionado bem a abordagem sobre ideologia em dois aspectos fundamentais. Primeiro foi tratá-la de forma mecanicista estabelecendo uma ligação direta entre as estruturas socioeconômicas e sua repercussão nas superestruturas ideológicas; a segunda é tratar a ideologia ora na consciência, ora como um pacote pronto. Para os estudiosos da linguagem, essas questões são tratadas a partir da constituição dos signos ou da subjetividade, construindo o conceito no movimento, na concretude do acontecimento. Para tanto, ele parte do estudo da ideologia oficial apresentada por Marx e Engels, que estabelece o dominante como produtor das ideias de mundo; e acrescenta a ideologia do cotidiano, aquela que *brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida* (Apud, Brait, 1997).

Estabelecidos, então, esses conjuntos, firmou-se uma dialética; de um lado a ideologia oficial centrada num conteúdo relativamente estável e do outro a ideologia do cotidiano como acontecimento relativamente instável formando um contexto ideológico completo e único sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social como questiona Brait (1997). Essa concepção ideológica de se refletir na ideologia dos signos, uma vez que este se materializa no sentido físico-material e no sentido sócio-histórico, acontece num ponto de vista, ou seja, a representação da realidade a partir de um lugar valorativo onde se concebe as virtudes faz o signo coincidir com o domínio ideológico. Assim, esse ponto de vista, esse lugar valorativo e a situação que aborda o signo são sempre determinados sócio-historicamente, resultantes do processo comunicativo que se realiza nos grupos sociais organizados através da interação verbal, lugar onde se materializa o fenômeno ideológico. Portanto, essa comunicação que se constitui com a palavra, que melhor faz a representação do mundo, pois ela é o modo mais puro e sensível de relação social, embora em alguns casos ela seja neutra, está diretamente ligada aos processos de produção material da vida no lugar da infra-estrutura e às esferas das variadas ideologias idealizadas e formalizadas na

superestrutura. Tudo isso correspondem aos encontros casuais e fortuitos que acontecem no dia a dia e em qualquer situação.

Outro aspecto importante sobre o signo diz respeito ao seu conteúdo e ao seu índice de valor. Em determinada etapa de desenvolvimento de uma sociedade, existem grupos de objetos (particulares e limitados) que se tornam objeto do corpo social desta sociedade e que, por isso, ganham um valor particular e para que entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que esteja ligado às condições sócio-econômicas do grupo, uma vez que é impossível adentrar no domínio da ideologia, tomar forma e criar raízes se não adquirir um valor social, então essa realidade que dá lugar à formação do signo nada mais é do que o tema do signo e nele se constitui o índice de valor social. Então, essa realidade que dá lugar à formação do signo, nada mais é do que o tema do signo e nele se constitui o índice de valor social, portanto, todos os índices sociais de valor chegam igualmente à consciência individual, mas esses índices são, por natureza, interindividual. Logo, o tema e a forma do signo ideológico estão extremamente ligados, pois são as mesmas forças e as mesmas condições que dão vida a ambos.

Os temas e as formas da criação ideológica crescem juntos e constituem no fundo as duas facetas de uma só e mesma coisa. Este processo de integração da realidade na ideologia, o nascimento dos temas e das formas, se tornam mais facilmente observáveis no plano da palavra. (BAKHTIN /VOLOCHINOV, 1997, p. 46)

A representação do mundo se dá pela palavra, pois ela precisa apenas do ser humano na presença de outro ser humano para construí-lo. E mais uma vez recorremos ao sujeito bakhtiniano que não se constitui apenas pela ação discursiva, mas por todas as atividades humanas, dele emergem vozes diversas que ecoam nos signos e neles coexistem contradições ideológico-sociais de tempo e de grupo. Dito, podemos caracterizar a ideologia em Bakhtin como a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens.

Fechada as considerações sobre ideologia, fecham-se as categorias de análises. Resta, dessa maneira, pontuarmos sobre o gênero nas especificidades da sua origem e de seus campos produtivos, como a poesia, para a qual pedimos passagem para o gênero canção.

03. GÊNERO CANÇÃO NA POÉTICA DE CAZUZA

3.1 Acepções acerca da evolução dos gêneros

Quando falamos em gêneros, remetemos de imediato à tríplice categoria apontada pela literatura: o gênero lírico, o gênero narrativo e o dramático. Sendo o primeiro relativo a toda produção que compreendesse versos ritmados ou não; e a segunda a toda produção que marca a construção de parágrafos, discorridos em períodos ou mesmo em construção de diálogos e, por fim, o dramático (extensão do narrativo) que caracteriza o texto teatral para ser encenado, representado.

Todorov (1980) em seu estudo sobre os gêneros do discurso questiona a origem dos gêneros, como também, a partir de Blanchot, o desaparecimento dos mesmos, porém não são os gêneros que desapareceram, mas os gêneros do passado, uma vez que vão sendo substituídos por outros. Hoje *não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário* (TODOROV, 1980, p. 44). E quanto a sua origem, o teórico diz que vem de outros gêneros, é um processo de transformação, inversão, deslocamento ou combinação. Para esclarecer melhor esse questionamento, Todorov (1980) parte da concepção de que os gêneros são classes de textos que se efetivam a partir de frases enunciadas que estabelecem um discurso, o qual marca sempre um ato de fala e também são unidades que podem ser descritas sob dois pontos de vistas diferentes: o da observação empírica e o da análise abstrata. E esclarece ao argumentar que uma sociedade sempre recorre a certas propriedades discursivas e que os textos individuais produzidos estão de acordo com as normas que essa codificação constitui. Por propriedades discursivas se compreende que qualquer aspecto do discurso pode ser tornado obrigatório, pois depende dos mais variados aspectos que podem ser aplicados: semântico, sintático, pragmático e verbal, portanto, a diferença entre um gênero ou outro pode situar-se em um desses níveis do discurso. Como os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem, eles evidenciam os aspectos constitutivos da mesma e acrescenta Todorov:

Uma sociedade escolhe e codifica os atos de fala que correspondem com maior proximidade à sua ideologia; eis porque a existência de certos gêneros numa sociedade, sua ausência em outra, são reveladoras dessa ideologia e

nos permitem estabelecê-la com maior ou menor certeza (TODOROV, 1980, p. 50)

Em seus estudos sobre os gêneros discursivos, Bakhtin (2005) dá ênfase ao dialogismo do processo comunicativo, pois compreende que as relações interativas são processos produtivos da linguagem, por isso gêneros e discursos são focalizados como esferas de uso da linguagem verbal ou de comunicação centrada na palavra. Então, na abordagem sobre a prosaica, o filósofo a conceitua como manifestação de pluralidade, manifestações discursivas das diversas codificações da palavra.

As formulações sobre o dialogismo apontam seu alvo para uma esfera do mundo discursivo e que corresponde ao domínio da prosa, na qual se situa o universo das relações dialógicas constituídas por variadas realizações discursivas e o seu grande objeto é o romance *porque nele Bakhtin encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem idéias procuram posicionar-se no mundo* (BRAIT, 2005, p. 153). O romance também surge como possibilidades combinatórias não apenas de discursos, mas também de gêneros.

Diante do fato exposto, o dialogismo apresentou o recurso de “radiografar” o hibridismo, a heteroglossia, a pluralidade de sistemas de signos na cultura, a linguagem carnavalesca, todas são características que organizam o gênero prosaico, e esta variedade e mobilidade discursiva promovem a emergência da prosa e a prosificação da cultura, pois como diz Bakhtin (1993) quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica. Afinal, a prosa está na voz. Voz que emerge das canções de Cazuza e diz sobre os discursos nelas construídos; diz sobre o sentido a partir da enunciação do sujeito; diz sobre os signos ideológicos que marcam os discursos.

Para Mikail Bakhtin a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, da arena discursiva onde é possível se discutir idéias e construir pontos de vistas sobre o mundo, inclusive em códigos culturais emergentes. (BAKHTIN, 2005, p. 154)

Na cultura letrada, os discursos e processos de transmissão de mensagens se deixam contaminar porque o discurso e a prosa só existem na interação, por isso ela é uma manifestação de emergência.

Ao se portar sobre os gêneros do discurso, Bakhtin (1997) diz que todas as esferas da atividade humana estão relacionadas com a utilização da língua, a qual se efetua em formas de enunciados que emergem de uma ou de outra esfera da atividade humana. E dele podemos considerar três pontos importantes que fundem o enunciado como um todo: o conteúdo temático, o seu estilo e sua construção composicional. Desse modo, cada esfera de utilização da língua elabora tipos de enunciados relativamente estáveis. Destaca ainda o repertório de gêneros que se modifica à medida que a esfera vai se desenvolvendo e isto compreende a curta réplica de um diálogo cotidiano até o romance. E dá destaque as considerações entre gêneros primários e secundários e que aqui se tornam pertinentes pelo fato de que trabalhamos o gênero canção e precisamos direcionar, de fato, em que modalidade ela se insere, pois as canções de Cazuza, embora musicadas, ganharam referência poética por alguns críticos musicais. Assim, vale também reconhecermos as atribuições da poesia enquanto gênero para efetivarmos a canção dentro desse referencial.

O gênero romance interessou a Bakhtin (1997) porque dele abstraiu a voz nas figuras dos personagens que falam, trocam ideias, posicionam-se no mundo como também surge como gênero de possibilidades combinatórias de discursos e de gêneros e diz que *do ponto de vista do dialogismo, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas* (BRAIT, 1997, p. 155). Com base nessa consideração, Bakhtin (1997) aponta duas referências importantes de gêneros já acima citadas, o primário e o secundário. Os secundários compreendem aos enunciados mais complexos, como o romance ou o discurso científico, e aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, complexa e relativamente evoluída, centrada na escrita, seja ela artística, científica ou sociopolítica. Podemos dizer que esses gêneros absorvem os primários, que se constituem a partir de uma comunicação verbal espontânea, o que se clarifica com o gênero carta: uma carta, de caráter cotidiano, ao ser inserida num romance, adquire outra característica particular, pois perde sua realidade imediata e se integra à realidade existente no romance, considerado como fenômeno da vida literário-artístico, perdendo, portanto, sua realidade da vida cotidiana.

Dessa forma, segundo Bakhtin (1997), as esferas do uso da linguagem são referência direta aos enunciados concretos que se manifestam nos discursos. A distinção entre os dois tipos de gêneros acima citados constroem a sua natureza, o que mostra que qualquer trabalho de material linguístico concreto lida com enunciados concretos que se

relacionam com outras esferas da atividade e da comunicação, como por exemplo, crônicas, contratos, escritos literários, canção etc. E é das canções de Cazuza que vamos abstrair os fatos lingüísticos que marcam os discursos proferidos pelos sujeitos sociais na construção do sentido do erotismo que se revela nas vozes desses sujeitos. Fugir do papel da canção enquanto gênero e dos enunciados que marcam as variedades de discursos marca a negação da matéria e se destaca a forma, o que ocasiona o devaneio, desvirtuando historicidade do estudo e enfraquecendo o elo existente entre a língua e a vida (BAKHTIN, 1997). Portanto, a canção é um gênero que reflete e questiona a vida, desde os problemas que nela se instauram até a dimensão do prazer de vivê-la e é assim que a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam e é através destes também que a vida penetra na língua.

3.2 A acepção poética de Bakhtin: um fio condutor para a canção?

Centrado mais no estudo prosaico, Bakhtin não deixa de enveredar-se pelo campo poético. Analisa que o poeta tem responsabilidade constante e direta pela linguagem da obra como sua própria linguagem, pois ele está nela e é dela inseparável. Ele não tem limites, pode fazer da linguagem o que quiser, uma vez que ela está ao seu serviço. E acrescenta:

Os mecanismos pelos quais a linguagem se centraliza poeticamente não são, é claro, apenas temáticos, mas muito especificamente composicionais – todos os recursos gráficos, visuais e sonoros de que o poeta dispõe para isolar sua linguagem de todas as outras, para delimitar seu território (BRAIT, 1997, p. 206)

É fundamental esclarecer também que a voz poética sempre transcende em busca do “tom maior”, dando à poesia autoridade e presença e que no campo ideológico o poeta será um homem do seu tempo.

Embora o mundo prosaico se faça forte nos dias atuais devido a uma consciência e valorização das linguagens alheias, as quais foram perdidas do poético quando se cantava os feitos heróicos de um povo, a iluminação cristã e a organização do mundo, o poético continua firme, transcendendo valores, lapidando conceitos e discutindo temas.

A primeira análise literária de Bakhtin não foi um romance, uma vez que é o maior objeto de seu estudo sobre a linguagem, mas um poema, “Separação”, de Puskin. Nele aponta a presença de duas pessoas ativas e dois contextos de valor, mas dentro de

uma abordagem estética a qual é compreendida como ponto de encontro de no mínimo, dois centros de valores, abrangidos pelo fechamento do “sujeito estético” que está situado do lado de fora. Porém, tal assertiva corresponde a nada mais do que a natureza dialógica da linguagem, o que se efetiva nos estudos sobre Dostoievski.

Na Teoria do Romance, Bakhtin (1993) discorre sobre a natureza linguística e estilisticamente centralizadora quanto ao caráter monolíngue e sobre a descentralizadora, a plurilíngue. Essa arquitetura faz com que a literatura se alimente de linguagens sociais e de valores. Desse referencial abstrai-se o núcleo duro do conceito de poesia. 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.

Essas abordagens refletem um “continuum” na imagem estética literária, os dois eixos extremos: a prosa absoluta e a poesia absoluta. Assim, os estilos prosaicos e poéticos se definem a partir do papel que essa dialogicidade ocupa na enunciação literária.

O prosador mede o seu mundo a partir da linguagem do outro, enquanto que o poeta submete todas as outras linguagens à sua própria linguagem. Ele não tem limites linguísticos, pode fazer dela o que quiser, pois está ao seu serviço. Por conta dessa liberdade, temos uma linguagem poética pura, dos deuses.

Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admitem enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente provado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer “olhar” para o discurso alheio. (BAKHTIN, 1993, p. 93)

O estilo poético contém o máximo de centralização linguística que inclui as peculiaridades formais e o isolamento semântico-ideológico. Então, a centralização formal e estilística do discurso poético também é útil a outros gêneros.

No grau da centralização da linguagem acontecem os tempos linguísticos centralizadores e descentralizadores; os mecanismos pelos quais a linguagem se centraliza poeticamente não são só temáticos, mas também composicionais e delimitam a linguagem do poeta. Agora o universo semântico-ideológico encontra *na sua*

expressão a resistência da cultura coletiva, da qual o poeta faz parte e de onde extrai a convenção de sua arte (BRAIT, 2005, p. 206).

Convenhamos, então, que há sempre um toque transcendente na voz poética, há sempre a busca de um “tom maior”, coletivo, que dá à poesia a autoridade de sua própria presença. Mas, se tecnicamente o estilo poético não conhece limites, ideologicamente o poeta é homem do seu tempo. Portanto, a contaminação prosaica (como já foi questionado anteriormente) é a marca contemporânea, obrigatória de toda a poesia e o poético absoluto ficou sem lugar no poema ou então se mantém na expressão desconfortável de um mundo ideológico que não encontra mais eco e que a voz (ou vozes) não encontra espaço que lhe conceda autoridade.

Eis o fio para a canção.

Mesmo as canções não apresentando as marcas que caracterizam um gênero poético, delas se podem abstrair o viés da subjetividade, do encantamento, da sensibilidade e das descobertas que se faz e sente através dos versos. E, presa a essa condição acima exposta, podemos delimitar do gênero poético, o gênero “canção”, sim, pois as canções de Cazuza carregam “esse dizer” através do sentimento, da emoção, da reflexão; fatores bem consistentes no campo poético. Porém, vamos enveredar pela voz do sujeito enunciador historicamente marcado que se revela na canção a partir da iminência do erotismo, desvendando valores e conceitos, e mostrando perspectivas de um mundo que se revela diante da força do erotismo.

No capítulo que segue iremos apresentar o processo metodológico desenvolvido desde o direcionamento teórico até a escolha do cantor e, principalmente, das suas respectivas canções.

4. PROCESSO METODOLÓGICO: DA TEORIA À CANÇÃO

O desenvolvimento desta pesquisa compreende duas etapas fundamentais para a construção deste trabalho: Primeiro com relação à teoria que norteará os princípios das análises e segundo sobre as canções que aportam neste estudo.

A teoria sócio-interacionista trabalha o aspecto social da linguagem centrada no processo dialógico que compreende a interação verbal que se estabelece entre dois ou mais seres socialmente organizados. Revisitar esse campo teórico significa aprofundar o conhecimento sobre as categorias discursivas necessárias para as análises das canções, uma vez que este trabalho prioriza a construção do sentido do erotismo a partir da enunciação do sujeito. Portanto, as categorias que direcionam as análises estão concentradas no sujeito, enunciado/enunciação, dialogismo e ideologia. Tudo voltado para o aspecto social que trabalha com a inserção do outro no discurso e que a partir dele os signos ideológicos surgem e se estabelecem na interação dos interlocutores.

A segunda etapa refere-se às canções que aqui se apresentam para as análises. O universo musical de Cazuza é muito extenso, suas canções passeiam por vários eixos temáticos que questionam o homem de uma maneira geral, porém delimitar esse universo se fez necessário, uma vez que vamos trabalhar com as canções que apresentam uma abordagem erótica nos seus enunciados, só que temos um grande número de canções que traçam esse aspecto. Portanto, o procedimento se concentrou nas fases musicais de Cazuza, deixando claro que a sequência das músicas corresponde à sequência dos discos lançados. Embora apareça nos registros nomes de outros autores, é necessário esclarecer que se referem aqueles que botaram a melodia nas letras ou que participaram de uma forma direta ou indireta na canção, mesmo da forma mais simples. Mesmo assim Cazuza fazia questão de inseri-los nas letras. E assim estabelecemos:

Época do Barão Vermelho – Traz uma linguagem agressiva, resultante do som de garagem de onde tudo começou. Embora imbuídos na sensação de liberdade deixada pela geração anterior, percebemos um tom meio de fossa na relação a dois que se apresenta nas letras, mas a abordagem erótica é bem direcionada, como na canção *Posando de star*, que será analisada e traz em seus versos expressões do tipo: *ela precisa é dar*, o que foi prontamente censurado, mas que o grupo levou para a gravação. Nesta fase as letras de Cazuza já aparecem poetizadas, metafóricas, com versos cortantes, profundos, dolorosos e as temáticas se concentram nas relações amorosas e nas noites como o lugar que concentra os amantes da vida. Presos a essa linha temática

das suas canções, selecionamos quatro músicas para serem analisadas: *Posando de Star*, *Todo amor que houver nessa vida*, *Baby*, *suporte* e *Por que a gente é assim?*

Carreira Solo – Embora comece com a música *Exagerado* que virou marca do Cazuza, a fase ganha um aspecto mais de responsabilidade com as letras, as leituras poéticas de Cazuza ajudam no novo dizer, a poeticidade se apresenta mais profunda como em *Codínome beija-flor*, e o erotismo é colocado nesse contexto, sem agressividade verbal, apenas prioriza as relações amorosas dos seres e mais uma vez sobre a noite, que é o tempo dos encontros fortuitos e intensos. Desse contexto, selecionamos duas músicas para analisar: *Heavy Love* e *Faz parte do meu show*.

Último trabalho: *Burguesia* – Esta fase compreende o momento mais delicado de Cazuza por conta do estágio avançado da doença, por conta disso talvez vejamos um compositor revoltado ou então sensível demais, que deixa aflorar aquilo que realmente quer dizer, principalmente numa referência ao contexto familiar, momento que o próprio Cazuza viveu mais de perto e intensamente. A abordagem erótica é bem significativa, compreende apenas uma canção: *A garota de Bauru*.

Letras musicadas (homenagem póstuma) e letras não musicadas – O acervo de letras do compositor é bem vasto, por isso, num resgate para homenagear o poeta, algumas de suas letras foram musicadas. Embora isso não signifique que as letras mantêm uma seqüência cronológica, não, muitas delas foram escritas bem antes, com Cazuza vivo e atuante, só que não foram musicadas, receberam a melodia em favor do resgate da sua obra. Os temas abordam as relações e a família, a linguagem é poética e a verdade se revela nos versos. Resgatamos dessa homenagem póstuma duas canções: *Confessional* e *Seda pura*. Das letras que não foram musicadas apresentaremos o poema que serve de epígrafe neste trabalho. Não tem título, mas como estamos trabalhando com o sentido, nos convenciamos em dar um título e assim instaurar o sentido nesse texto que ainda não recebeu os acordes para mais uma vez encantar os admirados desse poeta moderno genial.

Delimitado o corpus para estudo das canções, vamos agora analisar o sentido plural pontuado nas canções de Cazuza pelo discurso do sujeito social e que prioriza a proposta desta pesquisa.

5. O SENTIDO DO EROTISMO NAS CANÇÕES DE CAZUZA: A ANÁLISE

O uso da língua perpassa por todas as esferas da atividade humana através dos enunciados, sejam eles orais ou escritos que marcam uma elaboração relativamente estável compõe um gênero discursivo. Através desse fio condutor, os discursos que emergem desta pesquisa concentram-se no gênero canção.

No processo diacrônico da música popular brasileira é possível estabelecer momentos de grande produtividade linguístico-discursiva, como a Bossa Nova, nos anos 50/60 e o Tropicalismo, final da década de 60. Movimentos que marcaram uma mudança no referencial linguagem. O primeiro surge nas universidades, aborda temas simples e descompromissados que ecoam ao som do violão e do piano sob uma voz cadenciada, um cantar falado ou um cantar baixinho, leve. Reflete também o pensamento de um grupo de elite que criou este movimento associado ao processo de desenvolvimento urbano brasileiro proposto pelo governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960). O segundo surge como uma ruptura contra a Bossa Nova, marca um processo revolucionário na linguagem, preso à estética antropofágica, que deglutia a influência estrangeira e inseria o novo na cultura brasileira. Embora seja considerado um movimento de estética, que por si só já é um aspecto de mudança social, o Tropicalismo inovou no final da década de 60 com uma linguagem inovadora, com deboche, protesto e inteligência e só calou com a repressão política aos intelectuais no final dos anos 60.

A década de 80 ressurgiu, na música, com uma nova roupagem, ainda sem ousar, mas com uma abertura para uma linguagem que se aproximasse mais dos jovens, que tocassem seus anseios, ideais e até postura política. E nesse período surgem grandes bandas no cenário musical brasileiro, cada uma com seu propósito, com sua marca. Isso engloba a Blitz, RPM, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e o grupo Barão Vermelho, que apresenta uma linguagem despojada, falando daquilo que o jovem queria, como:

*Canibais de nós mesmos
Antes que a terra nos coma
Cem gramas, sem dramas
Por que a gente é assim?*

Versos metafóricos, conflitantes, questionadores começaram a marcar a voz do Barão Vermelho dentro do cenário musical brasileiro. E com ele a figura do letrista Cazuzza, que brincava com os valores do ter e do ser, refletia sobre família, brindava a noite como lugar dos humanos, reverenciava ao sexo e até denunciava posturas políticas. Era uma voz que estava faltando. E recebe o seguinte depoimento de Ezequiel Neves, parceiro e produtor dos discos.

Mas ninguém escreve como o Cazuzza. É como ouvir um rock inglês. Fiquei inteiramente louco e gratificado de ter uma gente tocando e cantando assim. É rock sem frescura, sem nada de bem comportado, garagem mesmo [...] O Barão Vermelho reinventa o português de forma telegráfica, sem literatice ou metáforas vazias. São letras que possuem uma urgência cristalina, verbalizando instantes de carência afetiva, solidão ou amor total, tudo articulado com a luminosidade dos relâmpagos. (Apud, ARAUJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 22)

Ao separar-se da banda, Cazuzza mostrou-se exagerado nos seus versos, dizemos exagerado no sentido de aprofundar-se nas suas canções de uma forma mais intimista, mais polida, mas essencialmente profundo nos questionamentos sobre os temas abordados.

Em face dessa transição, momentos políticos ocorreram no Brasil, como as Diretas-Já (1994) que buscava uma liberdade democrática e ativava o jovem a gritar por seus ideais. Tais fatos se refletem nas canções de Cazuzza, pois há um grito de amor (em exagero), de sonhos, das noites boêmias, dos guetos, da vida e do erotismo. Descobrimos, sim, um Cazuzza erótico que, no jogo das palavras, já constrói discursos metafóricos, profundos, sobre esse lado humano que se aflora nas relações. Descobrimos um Cazuzza que se revela nos sujeitos sociais que constroem os discursos e que, nestes discursos, constroem o sentido do erotismo em cada canção, que marca o ser individualmente, enquanto família, sociedade e relacionamentos. Essas temáticas revestem suas canções com maestria, desde enunciados simples aos mais complexos, proferidos por sujeitos que dialogam com o outro, são vozes que se cruzam nesse processo, resultando, então, em signos ideológicos que se concretizam nas canções. Vamos às análises.

BARÃO VERMELHO

1. Posando de star

Pouco importa o que essa gente vá falar mal

Falem mal

Eu já to pra lá de rouco, louco total

Eu sou o teu amor, me entenda

Você precisa descobrir o que está perdendo

É, o que está perdendo!

Botando banca

Posando de star

Você precisa é dar!

Vem viver comigo, vem me experimentar

Me experimenta

Soltem as coisas lindas que te ardem, me traz

Você sem texto sem cinema

Não faz do sexo um problema

Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena!

Quebro barraca

Morro de chorar

Mas ainda te faço dar!

Tudo que eu quero é uma noite de luar

De luar

São palavras doces as que eu quero escutar

Eu sou o seu amor, me entenda

Você precisa descobrir o que está perdendo

É, o que está perdendo!

Botando banca

Posando de star

Ah, você precisa é dar!

(Cazuza)

O ano era 1982, surgia a banda Barão Vermelho com uma nova linguagem para a música Pop brasileira. A canção posando de star faz parte do primeiro disco dessa banda intitulado *Barão Vermelho 2. Posando de star* mostra o difícil processo da conquista.

A canção apresenta o processo dialógico entre dois sujeitos sociais, em que um se coloca num processo de conquista do outro sujeito social e este se posiciona de forma indiferente, dura, apenas *posando de star*.

Pouco importa o que essa gente vá falar mal

Falem mal

Eu já to pra lá de rouco, louco total

Eu sou o teu amor, me entenda

Você precisa descobrir o que está perdendo

É, o que está perdendo!

Botando banca

Posando de star

Você precisa é dar!

Na enunciação do sujeito enunciador apresentada na 1ª estrofe fica evidente em sua abordagem que o outro sujeito social já contra argumenta suas investidas ao questionar que os outros irão *falar mal*. E numa atitude responsiva, o sujeito enunciador ignora o *falar* dos outros no momento que pronuncia que não se *importa*. O que vale para ele é concretizar o desejo de ter esse sujeito social, e no seu discurso enunciativo constrói signos linguísticos que representam, num contexto semântico-ideológico, o seu estado: *rouco, louco total*. Esses elementos saem dos marcadores de classe de palavra e adquirem outro sentido a partir da situação enunciada pelo sujeito. O primeiro concentra a significação do pedido, do implorar; e o segundo o caráter do desejo elevado. Tais considerações confirmam o circular dos signos entre os interlocutores, o que Bakhtin (1993) pontua como horizonte social. Em face desse desejo, o sujeito enuncia a ação de o seu interlocutor descobrir o que perde ao não realizar o sexo e constrói uma imagem negativa numa perspectiva de orgulho do outro sujeito ao negar a realização dessa descoberta. Então, ao enunciar pelo viés do erotismo, o sujeito enunciador, do uso da licença poética, diz o que quer de um modo não convencional: *Você precisa é dar*, esse

dizer ganha significação para o momento que tece a consciência ideológica em torno do desejo, como diz Bakhtin (1993) ao questionar a enunciação.

*Vem viver comigo, vem me experimentar
Me experimenta
Soltem as coisas lindas que te ardem, me traz
Você sem texto sem cinema
Não faz do sexo um problema
Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena!
Quebro barraca
Morro de chorar
Mas ainda te faço dar!*

Na continuação da conquista o sujeito enunciator enfatiza na segunda estrofe o viver com ele para que assim o outro sujeito possa experimentá-lo e conduz seu discurso para uma abordagem erótica ao pedir que aquele solte *as coisas lindas que ardem*, mais uma vez o sentido puro e simples da expressão frasal ganha o sentido do erotismo em face ao discurso do enunciator. Esse sujeito tenta desestabilizar a postura do sujeito a ser conquistado ao questionar os desejos dele e assim tentar romper sua postura em relação ao outro que é a sociedade, para então carnavalizar o momento. Afinal, ele quer esse outro sujeito social *sem texto e sem cinema*, apenas nu e vivendo o sexo sem nenhum *problema*. No enunciado que profere apresenta uma cena que comporta uma atitude máxima para que a sua conquista se concretize: *Quebro garrafa, morro de chorar*. São atitudes do agir do sujeito apenas para chamar a atenção do outro sujeito para que este ceda aos desejos do enunciator que ainda quer fazê-lo *dar*.

*Tudo que eu quero é uma noite de luar
De luar
São palavras doces as que eu quero escutar
Eu sou o seu amor, me entenda
Você precisa descobrir o que está perdendo
É, o que está perdendo!
Botando banca
Posando de star*

Ah, você precisa é dar!

Na última parte da canção a voz do sujeito social retoma todo o discurso erótico enunciado ao longo da canção no intuito único de realizar o seu desejo, mesmo assim, o interlocutor se mantém irreduzível, *botando banca, posando de star*, mesmo sabendo que *precisa dar*. Portanto, o discurso ganha a dimensão do erotismo porque compreende o desejo carnal do sujeito, o seu papel de caçador. Tal postura remete ao Eros popular, que prioriza o corpo, o desejo carnal. Então, só através das vozes dos sujeitos sociais que interagem no discurso enunciado na canção é que se realiza a intersubjetividade humana e os pontos de vistas desses sujeitos se revelam diante dos fatos que os inserem numa dimensão social, fazendo com que o verbo *dar* se torne ambíguo quando apresentado pela referência erótica.

2. Todo amor que houver nessa vida

Eu quero a sorte de um amor tranqüilo

Com sabor de fruta mordida

Nós na batida, no embalo da rede

Matando a sede na saliva

Ser teu pão, ser tua comida

Todo amor que houver nessa vida

E algum trocado pra dar garantia

E ser artista no nosso convívio

Pelo inferno e céu de todo dia

Pra poesia que a gente não vive

Transformar o tédio em melodia

Ser teu pão, ser tua comida

Todo amor que houver nessa vida

E algum veneno antimonotonia

E se eu achar a tua fonte escondida

Te alcance em cheio o mel e a ferida

E o corpo inteiro feito um furacão

*Boca, nuca, mão, e a tua mente, não
Ser teu pão, ser tua comida
Todo amor que houver nessa vida
E algum remédio que me dê alegria*

(Cazuza/Frejat)

Essa letra é a mais poética de Cazuza, trata com maestria as palavras que constroem o jogo da relação. Todas as palavras são metáforas daquilo que pode representar o amor, a relação. Ela faz parte do primeiro disco do Barão Vermelho intitulado *Barão Vermelho 2*, de 1982.

Apresentamos a primeira estrofe em três momentos que marcam fortemente o a atmosfera que une os amantes. Ao enunciar:

Eu quero a sorte de um amor tranquilo,

O sujeito social postula para o outro o seu desejo, um tipo de amor que imagina, o qual se concretiza na dimensão do aqui/agora no momento que o verbo querer é expresso pela voz do sujeito enunciador. Esse desejo vai ganhando materialidade sógnica ao passo que os elementos caracterizadores desse desejo vão se apresentando.

*Com sabor de fruta mordida
Nós na batida, no embalo da rede
Matando a sede na saliva*

A dimensão enunciativa desses versos proferidos pelo sujeito social, que marcam o segundo momento, nos apresenta um horizonte espacial comum aos interlocutores que é a *rede*, lugar onde os sujeitos vivem a situação da relação, da *batida*, do choque dos corpos, que no processo de movimento, ocasiona o balanço da *rede*. Nesse processo comunicativo dos corpos, o desejo do sujeito social se estabelece na subjetividade metafórica do *sabor de uma fruta mordida*, e desse interagir uma voz eclode na construção do discurso religioso, no qual o elemento *fruta* torna-se signo ideológico e adquire sentido a partir da realidade exterior, segundo Bakhtin (1997) e ganha a representatividade do pecado no momento da mordida, da quebra do padrão

comum. Nessa enunciação, vertendo novamente para um posicionamento do estudioso da língua, o sujeito mostra-se inserido na história. É a presença do mito de Adão que não só trouxe a palavra para um mundo virgem, mas que constrói, nesta canção, a origem do pecado em face do prazer do *sabor* da *fruta* proibida, momento em que se instaura um interdiscurso com o Livro dos Gênesis quando, ousadamente, Eva morde a *fruta* proibida e origina o pecado.

E nesse interagir o prazer é consolidado pela *sede*, que nos remete à ideia do sedento, mas que é vida, assim como as relações sexuais. Ainda numa proposta mítica, a *fruta mordida* é a flecha do Eros que desperta o desejo de completar-se com o outro. Então a voz desse sujeito social sugere um discurso amoroso da vivência desse pecado em nome do prazer dos corpos dos interlocutores. Afinal os corpos são instrumentos da relação sexual que revelam verdades, angústias, reflexões e prazeres.

Ser teu pão, ser tua comida

Todo amor que houver nessa vida

E algum trocado pra dar garantia

Por último constatamos que o enunciado concreto dos versos acima denota mais uma vez uma voz que profere o discurso religioso, no qual o elemento *pão* nos remete a uma referência simbólica do sagrado, do alimentar-se do corpo do Pai na busca da purificação do espírito, do eliminar-se do pecado. Porém a enunciação desse signo pelo viés do erotismo o apresenta a partir de uma realidade exterior, como diz Bakhtin (1997), e inverte a significação do *pão* para a purificação do corpo físico no momento do contato com o outro, da entrega dos corpos.

O desejo do sujeito social apresentado nas considerações acima vem marcar o desejo no plano do exagero, do querer mesmo vivenciar esse amor. Tal argumento se justifica na enunciação *Todo amor que houver nessa vida* que se completa com a dimensão do mínimo ao dizer *E algum trocado*, ou seja, é a *garantia*, é algo mais que vem a confirmar esse querer viver.

E ser artista no nosso convívio

Pelo inferno e céu de todo dia

Pra poesia que a gente não vive

Transformar o tédio em melodia

[...]

E algum veneno antimonotonia

Na segunda estrofe da canção, o sujeito social apresenta o desejo de se propor como *artista*, não num contexto artístico, mas numa conotação de saber conduzir, levar uma relação, afinal ele *se constitui a partir do momento que interage com os outros sua consciência e seu conhecimento do mundo* (GERALDI, 2005, p. 19). É posto, pois, mais uma vez a voz que profere o discurso religioso na dialética existencial *céu x inferno*, elementos sîgnicos que materializam a idéia do pecado e da salvação, mas numa conjuntura real do convívio a dois como se propõe o sujeito na concepção bakhtiniana, a voz confere ao *inferno* a dor e ao *céu* o prazer da convivência.

Já *poesia* é a significação do que realmente deseja o sujeito social nesta canção: beleza, sentimento e amor, porém essas atribuições adjetivas estão no nível das ideias, do emotivo, não cabem no desejo do sujeito social, pois este nega isso na relação à medida que prioriza o prazer. Tal atribuição se clarifica na transformação do *tédio em melodia*, ou seja, a realidade do fato, da relação entre duas pessoas se concretiza no movimento e melodia é ritmo, é cadência, é movimento, assim como o ato sexual exige. Retomando a enunciação que se apresenta como o refrão da canção, acrescenta-se nesse novo enunciado a expressão *veneno antimonotonia*, ou seja, alguma pitada de maldade, o que quer dizer, de forma pejorativa, um pouco de sacanagem que vem revigorar a relação, até porque Eros, no discurso proferido por Aristófanes, é o deus mais amigo do homem (que no discurso de Aristófanes é de forma generalizada) e está sempre a socorrê-lo trazendo, ironicamente, remédio para os males. Portanto o sujeito social enuncia o *veneno* no aspecto do erotismo e constrói o sentido do prazer de saber conviver.

Na última estrofe, o sujeito social enuncia seu desejo no campo das possibilidades.

*E se eu achar a sua fonte escondida
Te alcance em cheio o mel e a ferida
E o corpo inteiro feito um furacão
Boca, nuca, mão, e a tua mente não*

[...]

E algum remédio que me dê alegria

A expressão *se eu achar* marca as possibilidades dessa realização com base nos seguintes signos linguísticos: *fonte*, *mel*, *ferida*, *corpo* e *furacão*. Tais signos fazem parte de uma realidade social que reflete o exterior, segundo Bakhtin (1997) e confirmam o valor do sentido erótico na relação construída, assim esses signos adquirem sentidos e ultrapassam suas particularidades. Ao alcançar a *fonte escondida*, o sujeito aponta a origem, a vida, o ponto do prazer que se esconde e revela as verdades dos desejos; alcança o *mel* e a *ferida*, a doçura da dor que se mostra no ato e por fim o corpo, instrumento da realização das possibilidades dos desejos do sujeito, é a concretude no acontecimento, no movimento que envolve os interlocutores e que responde pela erupção do furacão, do gozo que encerra um ideário da relação. A voz que diz sobre esses signos linguísticos num contexto erótico dialoga com outras vozes e tece o dialogismo entre interdiscursos, como enfatiza Bakhtin (1997). Há, mais uma vez o interdiscurso com o erotismo proferido nos versos de Bandeira *A arte de amar* que omite a alma no contexto amoroso e valoriza o corpo, carimbo da identidade intensa das relações.

Posto as considerações acima apresentadas, fica claro que o sentido denotativo dos termos nos enunciados da canção ganha outros sentidos na perspectiva do erotismo quando o sujeito enuncia os referenciais eróticos que movem e transformam o ser no meio social, no processo dialógico com o outro.

3. *Baby, suporte*

Amor escravo de nenhuma palavra

Não era isso que você procurava

Não viu no fundo da retina a mágoa

A luz confusa onde o tudo é nada

A esperança está grudada na carne

Que diferença há entre o amor e o escárnio?

Cada carinho é o fio de uma navalha

Oh, baby, não chore

Foi apenas um corte
A vida é bem mais perigosa que a morte
Suporte, oh, baby, suporte
Suporte, baby, baby, suporte

(Cazuza/Barros/Pequinho/Ezequiel)

Baby Suporte foi um dos sucessos que o terceiro disco da banda fez, intitulado de *Maior abandonado*. A letra diz sobre a relação fortuita que a paixão pode gerar entre os sujeitos sociais. A construção dialógica apresentada na canção nos mostra dois sujeitos sociais, numa fase jovial, em que um dos sujeitos se descobre no amor, principalmente porque descobre o prazer e se depara com o novo na sua vida.

Amor escravo de nenhuma palavra
Não era isso que você procurava
Não viu no fundo da retina a mágoa
A luz confusa onde o tudo é nada

Ao enunciar a relação como um *amor escravo* desprovido da *palavra*, esta não funciona como algema aos olhos do sujeito enunciador, o que prevalece é o ato sexual realizado e que condiciona o outro sujeito a uma postura submissa no relacionamento. A enunciação do sujeito marca uma postura social, cultural e histórica, como argumenta Bakhtin (1997), que predomina na nossa sociedade e valoriza o sujeito social dominante, o qual exerce o papel do domínio, como se confirma nos enunciados concretos da canção. Primeiro: *não era isso que você procurava*. Há uma voz que constrói um discurso puramente dominador, mostrando que o sujeito social fez o seu papel e marca, de forma taxativa, despuída e fria a sua ação; segundo: *não viu no fundo da retina a mágoa*. Nessa enunciação metafórica do olhar, marca-se a exotopia proposta por Bakhtin (1997) de que, em função da respectiva relação, na qual se situam os sujeitos, os horizontes de cada um são acessíveis a um e inacessíveis ao outro e vice-versa. Neste caso o sujeito social dominante se apresenta como um ser que viveu uma relação de momento, sem nenhum intuito duradouro, emocional e finda a idéia de amor no Eros popular, uma vez que valoriza apenas o momento, enquanto que o outro sujeito

retém, nas retinas, os questionamentos que não vazam da consciência, ficam instaurados na dor, por isso o arrepender-se, a mágoa, talvez centrada nos seguintes questionamentos: O que fazer? Que caminho tomar? Por último *a luz confusa onde tudo é nada*. Nessa enunciação da dimensão dialética entre o *tudo* e o *nada*, o sujeito social dominante aponta o fato como um meio, como normalidade e a *luz*, enquanto signo lingüístico inserido no contexto, apresenta-se como um novo caminho para o outro sujeito.

*A esperança está grudada na carne
Que diferença há entre o amor e o escárnio?
Cada carinho é o fio de uma navalha*

No processo dialógico acima apresentado, a voz do sujeito enunciador se coloca numa posição de questionar a possível reação do interlocutor diante do fato ocorrido, ele cria imagens que desconstroem a postura do outro ao dizer que a *carne* é uma metáfora do instrumento de prazer e a *navalha* é um instrumento fálico que provoca o corte e une os seres na relação. E dessa maneira coloca o outro sujeito social numa dimensão de escolha ou reflexão quando argumenta sobre o *amor* e o *escárnio*, *signos ideológicos que se materializam a partir de um ponto de vista onde se concebe as virtudes, como questiona Bakhtin, (1997)*, ou seja, vale viver num mundo utópico das definições de amor ou rir de tudo isso?

No último processo enunciativo da canção se efetiva uma construção dialógica centrada na imagem, na qual os interlocutores estão para o agir e as palavras, assim como diz Bakhtin (1997), elas se tornam carne e servem de ponte entre os interlocutores no momento do ato.

*Oh, baby, não chore
Foi apenas um corte
A vida é bem mais perigosa que a morte
Suporte, oh, baby, suporte
Suporte, baby, baby, suporte*

À medida que a postura dos sujeitos vai sendo apresentada na cena, esta revela a relação. Um sujeito social chora e o sujeito enunciador questiona que *foi apenas um*

corte, elemento ponte que une os dois corpos. Assim, o sujeito enunciador constrói uma dialética de extremos para o momento que é a oposição *vida x morte*, e que nesta reside o perigo, mas que a outra afasta a partir do momento em que o prazer é construído. O termo suporte ganha uma abordagem semântica quando questiona o suportar numa referência ao novo caminho que se abre ou se abriu; e também quando questiona o suportar da concretização do ato, do desvirginar. Então, como bem diz Girolamo (2006), *diante do erótico a razão, a civilização e a educação se tornam frágeis barreiras que um simples toque faz desaparecer*.

4. 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 to 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!*

(Cazuza/Frejate/Ezequiel)

Essa canção foi gravada pelo grupo no mesmo disco maior abandonado, mas só veio fazer sucesso depois que foi sucesso na voz de Ney Matogrosso que impulsionou ainda mais a carreira do grupo.

A relação dialógica existente na canção configura a dimensão enunciativa apresentada por Bakhtin (1997) no que diz respeito ao horizonte espacial comum dos interlocutores, a situação vivida por eles e avaliação feita dessa situação.

*Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim
A noite nunca tem fim
Por que a gente é assim?*

A canção direciona para um possível bar, lugar dos “humanos”, que marca o horizonte espacial onde se encontram os sujeitos sociais no momento em que se enuncia a interrogativa *mais uma dose?* E numa dimensão sónica conceitua a liberdade de ação, a irreverência e a coragem para se tomar uma atitude. Há no enunciado um intuito discursivo do sujeito enunciadador no sentido de viver uma situação comum que consiste no paquerar e no ficar. E a atitude responsiva ativa do interlocutor ao proferir *É claro que eu estou a fim* resulta na concretização da situação que ambos estão vivendo.

A *noite* marca o tempo crônico numa abordagem benvenistiana (1993), o tempo do acontecimento que envolve os protagonistas da ação discursiva se firma como tempo linguístico numa prospectiva da realização da situação que os une. Numa referência de signo linguístico é o tempo em que os “bichos humanos” se mostram.

Diante da atitude dos sujeitos da relação dialógica apresentada na canção, os mesmos se questionam e buscam entender suas ações no instante em que se perguntam *por que a gente é assim?* E nesse interagir se constroem vozes que se encontram, se entrecruzam e dizem algo.

*Agora fica comigo
E vê se não desgruda de mim
Vê se ao menos me engole
Mas não me mastiga assim*

No processo interativo que une os sujeitos sociais brota, desse encontro banal e fortuito, a ideologia do cotidiano como pontua Bakhtin (1997) e surge o valor dos signos numa dimensão ideológica a partir da condição de produção em que se encontram os sujeitos. O signo lingüístico *agora* configura uma ideia semântico-ideológica do preço da noite, da companhia, do pagamento da dose, por isso o interlocutor não pode (des) grudar do sujeito comunicativo ativo, o qual se coloca agora como dominante e direciona o momento ao enunciar os signos lingüísticos ideológicos *engole* e *mastiga*, verbos que indicam ordem de ação.. Ambos os elementos constroem uma imagem da entrega dos corpos numa forma despudorada, o primeiro caracteriza o beijo profundo, fazendo um parêntese, o próprio Cazuza já argumentou que no beijo é onde começa tudo, pois é da boca que vem a relação, ou seja, é a primeira vez que se entra em uma pessoa, e o segundo faz referência ao morder, que deixa marcas que registram o contato físico.

*Canibais de nós mesmos
Antes que a terra nos coma
Cem gramas, sem dramas
Por que a gente é assim?*

A estrofe apresentada acima aponta o momento mais forte do processo dialógico que circunda os interlocutores por construírem um discurso canibalista pelo fio do erotismo, momento em que o signo *canibal* ganha sentido, ultrapassa sua particularidade e ganha significação ideológica no exterior, como descreve Bakhtin (1997). Ao proporem-se como *canibais*, a voz dos sujeitos da enunciação dialoga com o

discurso antropofágico do Movimento Modernista da década de 20 quando os intelectuais se propuseram a engolir a cultura de fora, digeri-la e depois mesclá-la com a cultura local, no caso, a brasileira. Na canção os sujeitos se revelam bichos que comem bichos da mesma espécie, é o ato de digerir de fora para dentro. E tal ato corre contra o tempo no instante que as vozes dos sujeitos dialogam com o discurso religioso e incutem *terra* como referência ideológica da morte, e como diz o poeta Castro Alves: “Antes que a terra a coma, como eu”. Diante da consideração apontada, os sujeitos não podem criar *dramas* apenas viver, afinal, eles não sabem por que são assim.

Nas últimas construções dialógicas abordadas na canção encontramos os sujeitos abertos à realização plena, mas o que vale é a ação do instrumento corpo.

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!

Ao enunciar o desejo numa referência hiperbólica a partir da expressão *três mil horas* para terminar um beijo, se revela a intensidade do desejo, do “tesão” que envolve a ação dos interlocutores num contexto de enunciações ideológicas precisas que fazem o signo linguístico ganhar concretude no instante da fala, pois ao pronunciar o pronome indefinido *tudo*, pronuncia-se a vontade de querer ficar e a interjeição *hum* aprova a atitude do outro sujeito na ação.

Se na primeira abordagem encontramos uma hipérbole centrada no discurso, esta, em relação à segunda, constrói o discurso numa perspectiva contrária, oposta, que se confirma no uso da expressão *um segundo* para aprender a amar. Confirma-se, então, um redimensionamento do amor. Resta considerar que o muito, marcado nas *três mil horas* para parar de beijar, ganha a prospecção de pouco na expressão *um segundo* ao exaltar uma possível presença do sentimento amar.

Conclui-se que os sujeitos ao enunciarem o desejo pelo fio dos elementos que configuram o erotismo, afirma-se que prevalece mais a ação do corpo do que o sentimento amor, pois o corpo une os indivíduos e revela seus desejos.

CARREIRA SOLO

5. Heavy Love

*Eu não sei se é dia ou noite
Por favor, não conte
Tire o fone do gancho
E grite o meu nome*

*Feche a cortina
Desligue o rádio
A televisão sem som
Já é um bonito quadro*

*Pro nosso amor descarado
Virado (virado)
O mundo lá fora
Não serve pra nada (pra nada)*

*Eu não sei se o nosso caso
Vai durar ou não
Se o que sinto por você
É doença ou paixão*

*Acenda as luzes todas
Perca a razão
Vem, me procura e encaixa (encaixa)
No escuro do meu coração*

*Pro nosso amor descarado
Virado (virado)
O mundo lá fora
Não serve pra nada (pra nada)*

(Cazuza/Frejat)

Esta canção de Cazuza marca sua empreitada pela carreira solo, faz parte do 2º disco intitulado *Só se for a dois*. Este trabalho evidencia uma liberdade no processo de composição como um todo. Agora é o parecer de Cazuza, o seu querer dizer sobre as situações que envolvem os sujeitos nessa vida louca. Assim, de imediato, o que nos chama atenção é o título: *Heavy Love*, em inglês, que já marca uma efervescência da juventude pela música estrangeira. Analisando de forma denotativa, *Heavy* significa pesado, intenso e *Love*, amor, termo já muito conhecido na sua interpretação. Portanto, a canção vai tratar de um amor pesado, intenso entre sujeitos sociais. Os interlocutores, enquanto indivíduos socialmente organizados, vivem uma situação imediata construída a partir do processo enunciativo, o que corresponde ao horizonte social estabelecido pela ideologia, como argumenta Bakhtin (1997).

Eu não sei se é dia ou noite

Por favor, não conte

Tire o fone do gancho

E grite o meu nome

Os sujeitos sociais encontram-se num horizonte espacial, provavelmente um apartamento onde vivem uma situação comum a eles que é o sexo. Situação essa que é atemporal, o que se justifica pela expressão *dia* ou *noite*, acrescida da conjunção *se*, que expressa dúvida, pontuada no primeiro verso, e que indetermina o tempo, importando apenas o tempo linguístico que se estabelece no momento da fala através do discurso construído, segundo Benveniste (1993). Assim os signos ideológicos se constituem no movimento, na ação de tirar *o fone do gancho* para marcar que o momento agora é só deles e *gritar o nome*. O verbo *grite*, marcado no último verso, implica uma ordem imperativa, mas não no sentido de dominação, mas de extravasar os desejos.

Feche a cortina

Desligue o rádio

A televisão sem som

Já é um bonito quadro

Na segunda estrofe da canção as ações continuam: *feche a cortina, desligue o rádio*, os verbos ainda remetem ao imperativo, fortalecendo a idéia, ou melhor, a necessidade de liberação dos desejos. Os signos ideológicos que se apresentam nesse espaço e na situação construída, ganham significação no momento que são enunciados no campo do erotismo. Ao fechar as *cortinas*, o mundo fica de fora aos olhos dos sujeitos sociais, do momento que eles vivem dentro do apartamento e neste momento se instaura a dialética dentro/fora que dá a representatividade sexual do ato; ao desligar o *rádio* e manter a *televisão* desligada, marcados no 2º e 3º versos dessa estrofe, o que prevalece é o barulho dos amantes, que dá representatividade a cena e mais uma vez se instaura o caráter erótico que vai se mostrando no ato. Então, o enunciado concreto apresentado cria imagens que denotam um ambiente aconchegante, íntimo e liberto, mesmo tratando-se de um espaço fechado, mas é nele que os sujeitos sociais encontram a liberdade, o que se evidencia nos dois últimos versos. E assim os elementos que constroem o erotismo da cena pintam o *quadro* da relação sexual dos sujeitos.

Pro nosso amor descarado

Virado (virado)

O mundo lá fora

Não serve pra nada (pra nada)

Construída a cena, os sujeitos sociais se entregam ao *amor descarado*, atrevido, sem nenhuma vergonha, o que importa é a entrega a esse amor *virado (virado)*, pontuados no 1º e 2º versos dessa estrofe e que são proferidos pelas vozes dos sujeitos que dialogam com o discurso erótico e constroem com esses signos os movimentos dos corpos, os quais implicam na construção acelerada, desconcentrada e desalinhada do ato, bem evidenciado com a repetição do termo *virado*, no qual um encontra-se entre parênteses, denotando, assim, o dentro e o fora da relação sexual. Neste momento ocorre o sentido do que Bakhtin (1997) chama de ideologia do cotidiano, uma vez que o que se concretiza naquele instante reproduz a vida, por isso *o mundo lá fora não serve pra nada*.

Eu não sei se o nosso caso

Vai durar ou não

Se o que sinto por você

É doença ou paixão

Nessa estrofe as construções *Se o nosso caso vai durar ou não* e *Se o que sinto por você é doença ou paixão* indicam subordinação, mas uma subordinação aos desejos dos sujeitos sociais e tal subordinação ainda é duvidosa, pois a presença da conjunção alternativa *ou* nas duas construções clarifica essa ideia. Porém o que é incerto para os sujeitos sociais é a durabilidade da relação, não do momento e esse fato se confirma com o signo linguístico *caso* que ganha valor ideológico no processo enunciativo, indicando a relação como uma possível aventura, por isso o tempo não se estabelece: *durar ou não* nem o sentimento se confirma: *doença ou paixão*. O que se concretiza na relação é o desejo febril que emana dos corpos dos amantes.

Acenda as luzes todas

Perca a razão

Vem, me procura e encaixa (encaixa)

No escuro do meu coração

A ação de *acender as luzes*, marcada no 1º verso dessa estrofe, proposta pelo sujeito enunciador induz seu interlocutor a uma nova relação, a uma entrega total a ponto de perder *a razão*. E mais uma vez é construída a cena da ação ao enunciar os verbos *vem*, *procura*, enfatizando a busca do desejo, e *encaixa*, termo que também se repete entre parênteses e constrói a cena da relação a partir da extremidade do fora, representado pelo termo *encaixa*, livre na estrutura frasal, e a outra extremidade, que é a de dentro, marcada pelo termo *encaixa* entre parênteses, e assim se configura a imagem do ato. Compreende-se, então, que os propósitos do erotismo construído pelos sujeitos na enunciação revelam o caráter que é dado a importância do sexo na identidade que une os seres.

6. *Faz parte do meu show*

Te pego na escola

E encho a tua bola

Com todo meu amor

Te levo pra festa

E texto teu sexo

Com ar de professor

*Faço promessas malucas
Tão curtas quanto um sonho bom
Se eu te escondo a verdade, baby
É pra te proteger da solidão*

*Faz parte do meu show
Faz parte do meu show, meu amor*

*Confundo as tuas coxas
Com as de outras moças
Te mostro toda dor
Te faço um filho
Te dou outra vida
Pra te mostrar quem sou*

*Vago na lua deserta
Das pedras do Arpoador
Digo “alô” ao inimigo
Encontro um abrigo
No peito do meu traidor*

*Faz parte do meu show
Faz parte do meu show, meu amor*

*Invento desculpas
Provoco uma briga
Digo que não estou
Vivo num clip sem nexo
Um pierrô-retrocesso
Meio bossa nova e rock’n’roll*

*Faz parte do meu show
Faz parte do meu show, meu amor*

(Cazuza/Ladeira)

Esta canção faz parte do terceiro disco da carreira de Cazuza intitulado *Ideologia*. Esse foi o disco mais contundente na carreira de Cazuza, ele se propôs a criar versos mais poéticos, com letras de protesto e mais românticas, como *Faz parte do meu show*.

No processo dialógico construído na canção, o sujeito social se apresenta para seu interlocutor como um homem puramente romântico a partir da imagem que constrói de si mesmo.

*Te pego na escola
E encho a tua bola
Com todo meu amor
Te levo pra festa
E testo teu sexo
Com ar de professor*

A relação entre os sujeitos do discurso vai construindo vozes que interagem com outros discursos de caráter social e vai tecendo de sentido a imagem do homem romântico ao enunciar as ações de *pegar na escola*, *levar para uma festa* e *testar o sexo* numa dimensão de *professor*, substantivo que professa ou ensina uma ciência, uma arte, no caso da canção o substantivo é metaforizado como aquele que transmite a arte romântica, arte no sentido de habilidade, no caso, do sujeito enunciador se propor diante da sociedade, criando, assim, um caráter de natureza social. Os termos que significam as ações realizadas pelo sujeito enunciador são conteúdos inerentes ao seu estado emocional, como argumenta Bakhtin (1997) ao questionar o papel das palavras no processo da enunciação. No enunciado construído, elas tomam o sentido da naturalidade, do comum, do que é normal e ao se portar como *professor*, o signo linguístico ganha uma dimensão semântico-ideológica ao revelar a ação desse sujeito enunciador como uma missão obrigatória imposta pela sociedade.

*Faço promessas malucas
Tão curtas quanto um sonho bom
Se eu te escondo a verdade, baby*

É pra te proteger da solidão

Nesta segunda estrofe da canção, o sujeito enunciador apresenta uma voz que começa a desconstruir o papel apresentado na primeira. É uma voz que dialoga com o discurso da inquietação e se revela ao enunciar ações de fazer *promessas malucas* e *esconder a verdade*, marcadas no 1º e 3º versos, respectivamente, para proteger o seu interlocutor. Tal posicionamento começa a revelar a verdade que se esconde por traz das máscaras que *representam as vozes que constroem o diálogo e revelam os sujeitos sociais* (Bakhtin, 1997). É a verdade do outro ser que se desvenda aos poucos dentro do processo enunciativo do sujeito social.

Faz parte do meu show

Faz parte do meu show, meu amor

A enunciação que o sujeito faz no processo dialógico é de natureza social, pois é dele que emerge e se instaura a voz do outro, na qual se revela o signo ideológico que modifica o discurso a partir do outro. Preso a essa abordagem, constatamos que *show*, substantivo marcado no refrão da canção, foge da sua natureza artística e adquire o contexto de encenação, que por sua vez se sustenta no papel social da mentira, pois é assim que o sujeito enunciador vai se mostrando no discurso.

Confundo as tuas coxas

Com as de outras moças

Te mostro toda dor

Te faço um filho

Te dou outra vida

Pra te mostrar quem sou

As ações do sujeito social nessa parte da canção concluem a sua missão enquanto marido ou namorado apresentado no discurso. Constatamos que as ações de confundir *as coxas com as de outras moças* e a de fazer *um filho* pontuam o sujeito enunciador como homem e o interlocutor como mulher e tais ações mostram que os signos adquirem sentidos que ultrapassam suas particularidades e fica sujeito a uma avaliação ideológica que se instaura numa verdade ou mentira. Os termos *outras coxas*

instauram uma voz que dialoga com o discurso machista ao realizar a ação de trair, só que numa outra mentira para o sujeito social homem, pois a ação se direciona a sociedade que exige essa postura dele. O outro termo, *te faço um filho*, concebe também uma voz que se articula com o discurso machista no qual o homem tem que apresentar um *filho* como prova material da sua masculinidade para a sociedade. Então *mostrar quem sou* concretiza um olhar do sujeito para fora de si, para o exterior onde emerge a realidade. Os enunciados apresentados pelo sujeito social remetem ao discurso de Aristófanes, no *Banquete de Platão*, quando questiona a natureza humana afirmando que havia três tipos de seres: o masculino, o feminino e andrógino em um só corpo, daí uma explicação para a eterna busca que se faz do outro complemento que também pode estar no mesmo sexo. Os versos enunciados nessa estrofe pelo sujeito social culminam num erotismo revelador da identidade sexual do sujeito social, revelando suas inquietações e questionamentos.

Vago na lua deserta

Das pedras do Arpoador

Digo “alô” ao inimigo

Encontro um abrigo

No peito do meu traidor

As ações concretas enunciadas pelo sujeito social na estrofe anterior justificam a fase de desequilíbrio emocional construída nos versos acima. Vagar *na lua*, falar com o *inimigo* e abrigar-se no *peito* do *traidor* emitem uma voz que constroi o discurso da angústia e da culpa. Dessa forma, então, os signos emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e outra que se apresenta na sociedade, como enfatiza Bakhtin (1997). Então a *lua*, presente no 1º verso, perde a referência da beleza proposta pelos poetas e ganha sentido semântico-ideológico da loucura e ainda dialoga com o dito popular “no mundo da lua”, mostrando, dessa maneira, que o sujeito enunciadador está louco, perdido; da mesma forma a interjeição *alô*, marcada no 3º verso, representa o elo que conduz o sujeito social a desconstruir a imagem do *inimigo* e por fim chamá-lo para abrigar-se no *peito* do seu *traidor*, agora *traidor* numa referência à posição da sociedade, e dessa maneira é revelada a orientação sexual desse sujeito social, pois é no *peito* do *traidor* onde ele liberta-se da sua falsa

consciência, não numa referência ideológica, mas pessoal e emocional que se realiza nos pequenos encontros do cotidiano.

*Invento desculpas
Provoco uma briga
Digo que não estou
Vivo num clip sem nexo
Um pierrô-retrocesso
Meio bossa nova e rock'n'roll*

A voz que eclode dessa última estrofe constroi o discurso da desconstrução do quadro social machista imposto pela sociedade ao apresentar a relação do sujeito social homem com seu interlocutor, no caso, a esposa ou a namorada, numa dimensão de discussão, de desestabilização da relação, o que se confirma com as expressões *invento desculpas*, *provoco uma briga*, *digo que não estou*, marcadas nos três primeiros versos. Portanto, a fuga de uma sexualidade iminente acarreta o descontrole emocional do sujeito social, por isso ele se apresenta num *clip* sem sentido, pois sua tomada de atitude concretiza-se no momento da ação, ou seja, o sujeito social não passa de um personagem fictício da sua própria realidade. A imagem do *pierrô*, que representa um personagem originário da comédia italiana, que é ingênuo e sentimental, ganhou uma versão tragicômica nos versos da marchinha carnavalesca :

*Um pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando, acabou chorando*

Portanto, a imagem desse *pierrô* enunciada na canção de Cazuza pelo sujeito social está em *retrocesso*, em atraso consigo mesmo e comparando sua situação com o *pierrô* da marchinha, observamos a dialética do riso e do choro que pontua o mito carnavalesco que despe a fantasia do sujeito enunciador e mostra sua identidade e por último a densidade de viver uma relação incompleta se justifica nos últimos versos dessa estrofe: *bossa nova* e *rock'n'roll*, movimentos musicais que instituíram uma marca no campo da MPB e que simboliza um tempo e determina um espaço. Assim é o

sujeito social em seu *show* particular: carrega no peito a marca da dor de não saber amar... de verdade.

ÚLTIMO TRABALHO
BURGUESIA

7. A garota de Bauru

*Eu conheci uma garota em Bauru
Quinze anos de vida e cinco de rebu
Na lanchonete principal era a rainha
Com suas minissaias sem bainha
Os pais choravam
Os irmãos ameaçavam
E ela nem aí, maravilhosa
Gostosa em sua vulgaridade
Feliz com sua sinceridade*

*A garota de Bauru
Não é um sanduíche
A garota de Bauru
Não é um personagem triste*

*Gosta de ouvir Lulu Santos
E acha o Cazuzu um anjo
Não perde um show do Paralamas
Depois, no hotel, ela entra numa
No dia seguinte chega em casa
Com a maquiagem toda borrada
Toma café e leva porrada
O pai chama de puta
A mãe, que ela é maluca
E a garota de Bauru
Vai dormir sem culpa*

*A garota de Bauru
A garota de Bauru*

*Quando as bandas vão embora
Volta ao tédio e à velha lanchonete
Fica um papel com um nome
Com um nome e a fama de tiete
A garota de Bauru só quer um futuro (futuro)
Quer ser feliz no mundo grande
E pra isso tem que ser medíocre
Tem que ser diferente de uma pizza*

*A putinha de Bauru
A Janis Joplin de Bauru
Como é linda assim de azul
Pois nunca vai vestir seu vestido de noiva
E o véu que esconde a grande guerra
Nunca, nunca vai casar ou ter filhos
Porque a garota de Bauru
Vai fugir e achar sua família*

(Cazuza/João Rebouças)

Podemos dizer que a canção *A garota de Bauru* é uma canção-narrativa que conta a história de uma garota tiete das bandas de rock que efervesceram os anos 80 e 90 no Brasil. Apesar de ser um ano difícil para Cazuza, ele conseguiu concluir seu último disco, intitulado *Burguesia*, e apresentar canções de ofensas, crenças, descrenças e culpas, como também questionar os relacionamentos, principalmente familiar, como revela essa canção.

O sujeito enunciador relata a vivência de uma garota em sua fase adolescente, pois a mesma tem *quinze anos*, apontado no 2º verso da 1ª estrofe, e apresenta seus sonhos, inquietações e ídolos.

*Eu conheci uma garota em Bauru
Quinze anos de vida e cinco de rebu
Na lanchonete principal era a rainha
Com suas minissaias sem bainha*

O espaço social apontado na canção é *Bauru*, cidade do interior de São Paulo, mas precisamente uma lanchonete que é o lugar de encontros. Nesse espaço o sujeito enunciador conhece uma *garota* e descreve sua imagem através de signos lingüísticos que refratam o ideológico que se instaura na realidade imediata da ação na enunciação: *15 anos*, ideia da transição e de sonhos; *rainha* reflete poder; *minissaia*, caracteriza o aspecto sensual da garota, bem como sua irreverência e rebeldia, afinal o estilo é o carimbo de uma postura, de um comportamento que a sociedade condiciona, portanto, os elementos apresentados consistem no que Bakhtin chama de ideologia, pois representam um conjunto de reflexos e de interpretações da realidade social e natural que adquire lugar no cérebro do homem e se expressa pela palavra ou signos.

Os pais choravam

Os irmãos ameaçavam

E ela nem aí, maravilhosa

Gostosa em sua vulgaridade

Feliz com sua sinceridade

No contexto da realidade da garota, o sujeito enunciador nos apresenta a família através dos *pais* e dos *irmãos*, pontuados no 1º e 2º versos dessa estrofe, e questiona a postura dela em face ao comportamento da menina: os *pais* choram e as lágrimas, enquanto signo ideológico, representam rejeição ao comportamento da filha. Os *irmãos* tomam a posição verbal da ameaça, construindo a ideia do medo que é comum ocorrer pelos instrumentos que direcionam o poder na sociedade, como o instrumento família na figura do pai, então a voz que diz dos sujeitos sociais dessa família instaura um discurso repressor contra o comportamento da irmã. Porém a garota se coloca contrária aos dogmas do discurso da família e da repressão e ignora o comportamento dos *pais* e *irmãos* ao se portar *maravilhosa, vulgar e feliz*.

A garota de Bauru

Não é um sanduíche

A garota de Bauru

Não é um personagem triste

A estrofe apresentada acima tem um valor ideológico que marca o sentido que o signo adquire quando colocado a uma avaliação ideológica que se concretiza no social, segundo Bakhtin (1997) é a natureza social do signo. *Bauru*, termo linguístico, próprio, presente do enunciado concreto, que representa apenas uma cidade, mas quando é enunciado pelo sujeito social pelo viés do erotismo, ganha um valor semântico-ideológico que estabelece o termo enquanto sanduíche, elemento de degustação, que existe para comer, portanto, a garota é esse sanduíche e estar para ser “comida”, literalmente falando. Nesse discurso se firma a posição imaginária da sociedade em face ao comportamento de garotas como a que é abordada na canção.

Gosta de ouvir Lulu Santos

E acha o Cazuzu um anjo

Não perde um show do Paralamas

Depois, no hotel, ela entra numa

Os enunciados concretos dos versos acima revelam a *garota* no mundo da tietagem onde predomina a veneração aos ídolos, os quais incutem ideias de comportamento que perpassam pelo caráter da linguagem da vida. Em um dos seus versos *Lulu Santos* dialoga com o discurso da globalização que dita as regras do mundo quando enuncia “Tomar o mundo feito coca cola” ; Cazuzu, conceituado como anjo no enunciado, denota o sentido apenas angelical, mas no contexto das enunciações, o sujeito o aponta como aquele que voa, que se lança no mundo e almeja uma liberdade e por fim os Paralamas que na canção “Alagados” dialoga com o discurso político e religioso ao enunciar “E a cidade que tem braços abertos num cartão postal”. São ídolos que permeiam o universo da garota e que têm uma proposta ideológica. As vozes que dizem nas canções dos seus ídolos constroem o discurso da rejeição que a garota aponta para o sistema que lhe é imposto.

No dia seguinte chega em casa

Com a maquiagem toda borrada

Toma café e leva porrada

O pai chama de puta

A mãe, que ela é maluca

E a garota de Bauru

Vai dormir sem culpa

Nessa estrofe, o sujeito enunciatador resgata a realidade da vida da *garota* ao colocá-la no seio familiar e enunciar, através do erotismo, que o papel da família passa pelo discurso da força no momento que se enuncia *leva porrada* e sofre agressão verbal do *pai* quando enuncia *puta*, termo erótico e vulgar que se estabiliza pelo erotismo pejorativo colocado pela voz repressora do *pai* ao desempenhar o papel da autoridade. A *mãe* tenta amenizar a situação ao tentar desconstruir a imagem da filha numa dimensão de maluquez. Tal comportamento nos apresenta o valor ideológico do signo que emerge, segundo Bakhtin (1997), do processo da interação da consciência individual de um e de outro.

Diante da situação construída nos versos, fica evidente a metáfora do comportamento que enuncia a oposição entre filha e família ao apresentar a *garota* com *a maquiagem toda borrada* enfatizando o caráter ideológico das máscaras como diz Bakhtin (1997), que constrói o diálogo e revela a essência dos sujeitos sociais a partir dos discursos que proferem, isto quer dizer que a *maquiagem* é o cosmos, a organização familiar que ocorre somente no ideário da fantasia. Por isso a *garota vai dormir sem culpa*.

*Quando as bandas vão embora
Volta ao tédio e à velha lanchonete
Fica um papel com um nome
Com um nome e a fama de tiete
A garota de Bauru só quer um futuro (futuro)
Quer ser feliz no mundo grande
E pra isso tem que ser medíocre
Tem que ser diferente de uma pizza*

O horizonte espacial no qual circula a *garota* mais uma vez a acolhe depois que as bandas passam e mais uma vez lhe assegura a fama de *tiete*, que no contexto social onde circulam os signos ganha valor pejorativo que a marca enquanto pessoa. É nesse horizonte espacial que a *garota* projeta seu sonho: ser feliz fugindo da mediocridade.

A putinha de Bauru

A Janis Joplin de Bauru
Como é linda assim de azul
Pois nunca vai vestir seu vestido de noiva
E o véu que esconde a grande guerra
Nunca, nunca vai casar ou ter filhos
Porque a garota de Bauru
Vai fugir e achar sua família

Ao expor a vida da *garota de Bauru*, o sujeito enunciador se posiciona sobre a mesma dando-lhe signos significativos que remetem a sua realidade em face à família e a seus sonhos. Os elementos sígnicos: “*putinha*”, *Janis Joplin*, *vestido de noiva* e *véu* ganham representatividade ideológica na voz do sujeito enunciador, pois dialoga com a voz do discurso da rejeição e do preconceito ao usar o sufixo diminutivo “inha”, de *putinha*, com valor pejorativo e reverenciá-la com a imagem da roqueira que ditou comportamento através da música, mas que sucumbiu diante das drogas. Nega o seu casamento ao dialogar com o discurso religioso que incute a importância desse sacramento em nome da igreja e que o *véu* não revela a pureza exigida das virgens, mas o desejo de mostrar a face escondida e que por isso *a garota de Bauru* vai buscar sua *família* no sentido da busca de ser feliz. Portanto, se abre na canção o sentido do repensar a família diante da relação momentânea, da liberdade em excesso, da ausência de diálogo que prevalece nos dias atuais. Será por isso que temos muitas *garotas de Bauru*?

LETRAS MUSICADAS
PÓSTUMO (CAZUZA)

8. *Confessional*

Pai, vê se me ama

E faz que me ensina

Mas, pai, repara que sou peixe

E nado livre

Como o esperma que eu devo ter sido

Mãe, vê se me ama

E faz que me avisa

Mas, mãe, concebe em mim uma

Outra vida

Com o orgasmo que não debes ter tido

(Cazuza/Rodrigo Pitta)

A canção *Confessional* era apenas letra, não se tem uma data precisa da sua produção, só em 2000 ela foi musicada e apresentada no musical *Cazas de Cazuza* (2000), espetáculo que também ganhou gravação em estúdio, mas com uma tiragem limitada. É uma canção curta, mas que questiona a relação familiar com profundidade e poesia.

Encontramos na canção um discurso religioso logo na apresentação do título, uma vez que um sujeito enunciador profere uma confissão, dita ao pé do ouvido de Cristo, representado pelo termo *pai* apresentado logo no início do 1º verso, termo esse que aborda também a dimensão de *pai* do sujeito social *filho*, aqui representado de forma generalizada, pois não há marcas que determinem o gênero desse sujeito social. Neste sentido, observamos uma inversão de valores e de papéis sociais do termo *pai*, no qual o filho transforma sua confissão num grito de repúdio contra a família em que vive, principalmente contra a figura do *pai*. Portanto ocorre, segundo Brait (1997), um *movimento de desestabilização e ruptura em relação com o mundo “oficial”*, o que marca uma visão carnavalesca da situação abordada.

Os sujeitos que se apresentam na canção configuram a tríade representativa do cristianismo: Pai, Filho e Espírito Santo, o que marca uma voz que profere um discurso

religioso no qual a família representa a imagem ideal proposta nos ensinamentos da igreja: a família unida, junta e o homem com poder sobre todos os membros.

O diálogo que se constrói entre os sujeitos dessa canção remete para a construção do sentido como uma só voz, mas constata-se a voz dos sujeitos sociais representados pelo *pai* e *mãe* que silenciam diante da voz do *filho*. Esta voz se abre, vai do Pai misericordioso para os pais como uma mola que impulsiona reflexões e conflitos que interferem na relação e nesse interagir. Segundo BAKHTIN (1997), *os sujeitos, ao se posicionarem, mostram sua visão de mundo*.

Nesta canção o discurso familiar possibilita outros discursos, outras vozes que se misturam e se destacam conforme o papel ideológico que desempenham. Na teoria marxista, segundo Bakhtin (1997), levando em consideração a referência capitalista, o poder concentra-se no dominante, porém neste aspecto discursivo, a família é a representatividade desse poder que instaura uma ideologia deste aparelho. Neste propósito fica evidente um modo de repreender que é necessário para impor o limite e o texto em questão evidencia a autoridade familiar representada pela postura do *pai*.

Resultante de uma cultura religiosa que cria a referência família a partir da dominação do homem sobre mulher e filhos, o sujeito social *filho* discorre, a partir do discurso religioso, contra essa primazia masculina em nome do verdadeiro papel do homem enquanto família, ou seja, critica a idéia de família imposta pela igreja.

Há, no discurso desse sujeito social, uma voz que emana possibilidades, anseios, desejos em favor da verdadeira relação familiar.

Pai, vê se me ama
.... faz que me ensina
(...)
Mãe, vê se me ama
... faz que me avisa

Na visão sócio-interacionista de Bakhtin é o que postula ser a ideologia do cotidiano, pois *brotar e é constituído nos encontros casuais... na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida* (BRAIT, 2005). Nesta perspectiva, é a representação da vida familiar que se esclarece no discurso confessional do sujeito *filho*, é dessa ideologia do cotidiano, que prioriza o signo como objeto material que desempenha uma função a partir de um grupo social, que se enuncia a problemática

familiar. No caso da canção, o grupo seria a família e o signo seria o *peixe* que, isoladamente, não teria sentido além de uma definição de um substantivo simples que se refere a um elemento do mar e do rio, mas que quando é enunciado pelo sujeito como um referencial erótico, o signo ganha outra dimensão.

Mas, pai, repara que sou peixe

O signo então ganha o que Bakhtin chama de ponto de vista, ou seja, *a realidade a partir de um lugar valorativo* (BRAIT, 2005), lugar este que é o seio familiar e onde o conflito se instaura, pois é resultado de um processo histórico e social, com base no convívio, na relação que regulariza o que seja família e que se consolida no cotidiano ideológico.

Aquele signo ganha dimensão do erótico a partir do instante que o sujeito social *filho* o enuncia, metaforicamente, como um espermatozóide. Ainda nessa dimensão discursiva, o signo *peixe* também retrata um discurso religioso, no qual o *peixe* ganha representatividade no esperma, no poder do homem de originar vidas e assim as vozes vão se apresentando e se revelando nos enunciados.

E nado livre

Como o esperma que eu devo ter sido.

Ideologicamente, o erótico marca a figura do poder exercida pelo *pai* a partir do referencial de produção como foi apresentado. Característica que marca um discurso machista, totalmente desprovido de afeto e de vivência realmente familiar. É o que a ideologia oficial proposta por Marx e Engels e acatada por Bakhtin (1997) chama de *falsa consciência*. Esse poder superior do homem acaba acatado pelos demais membros como correto. A voz do sujeito social *filho*, neste momento, questiona a representação de força exercida pelo *pai*, pois na verdade esta relação familiar é algo que precisa ser descoberto e vivenciado de outra forma.

Nesta canção, o que se compreende por liberdade, no que diz respeito ao *esperma*, refere-se ao valor ideológico da repressão, mas na verdade o objetivo é o de priorizar a relação familiar propriamente dita. Uma vez que a unidade de família é um valor tradicional e muito importante para a formação do indivíduo.

Ainda nas enunciações do sujeito social *filho* fica claro uma voz de protesto contra o papel da figura feminina no eixo familiar, protesto que vem reprimir a condição do sujeito social *mãe* apresentada na canção. Não só na canção de Cazuza, mas na literatura como um todo, a mulher é apresentada na maioria das vezes de forma submissa ou vulgar, seja no âmbito familiar, pessoal ou profissional. E essa condição é rejeitada pelo sujeito social *filho* em favor da situação real da *mãe*.

*Mas, mãe, concebe em mim uma
Outra vida
Com o orgasmo que não deveres ter tido*

Esses últimos versos revelam o momento em que o sujeito social *filho* enuncia o erótico a partir do orgasmo que a *mãe* não teve, mostrando a condição submissa da mulher, não só na sua sexualidade, servindo apenas de fonte reprodutora para a procriação da família, como também no seio familiar. A voz do sujeito social *filho* reflete um grito de revolta contra o fato da *mãe* não exercer sua sexualidade plenamente. A figura da *mãe* é vista apenas como a mulher reprodutora, esposa dedicada e dona de casa, sempre submissa ao sujeito social marido. Essa visão de exclusão e repressão contra a mulher é repassada no discurso religioso e machista que reflete a ideologia do que a mulher representa socialmente.

Os versos acima explicitam sobre a falsa relação que repercute na família e que faz com que o sujeito social *filho* clame outra modalidade de convivência, *outra vida*. Tal exigência é possível porque é algo fácil de ser feito, pois essa relação familiar é desprovida de uma interação verdadeiramente dialógica, centrada no amor, no companheirismo e no diálogo. Essa compreensão dialógica, exigida pela voz do sujeito social enunciador, é representada pela complexa relação familiar e os seus resultados se desvendam no momento que ele enuncia o erótico. Neste processo dialógico fica evidente a ação do sujeito, que esclarece e dá sentido ao fato a partir da interação com o outro. Esse fato é marcado pela teoria sócio-interacionista, conforme Brait (2005) revisando Bakhtin: *só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença*.

O processo enunciativo mostrado pelo enunciador na canção *Confessional*, segundo Flores (2005), é um produto da *interação de dois indivíduos socialmente organizados*. Podemos questionar que na canção não fica evidente o diálogo entre os

interlocutores, mas, levando em consideração o papel da família hoje, o diálogo praticamente não existe: um fala e o(s) outro não responde(m) ou quase nunca se falam. É novamente a ideologia do cotidiano que, segundo Bakthin (1997) se funda nos *encontros casuais e fortuitos, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida*. Afinal, o fato se mostra, se constrói, mas o silêncio representa a dor de não poder falar.

Diante da fratura familiar exposta pela canção, a interação da voz do sujeito social *filho* frente aos pais, aponta um aparato ideológico ultrapassado e um dialogismo praticamente unilateral, no qual o sujeito recorre aos signos do erotismo para revelar o sentido das relações familiares fracassadas.

9. Seda pura

Suave essa noite

De scotch

Vem vindo na luz

Teu recorte, cansada

Vivendo em paz

O salto alto jogado

Sem par

O batom no cigarro

Você vestida de seda pura

Invisível, passeia

Longe de mim

Te percebo

Dona de si

Em segredo

Vivendo em paz

Vivendo a paz

(Cazuza)

A letra dessa canção ficou guardada por dezoito anos até Frejat musicá-la em 2001. Recebeu gravação original de Simone no CD intitulado com o mesmo nome da canção. O que é mostrado na canção é o processo de sedução que ocorre entre os sujeitos sociais, regado à emoção, beleza e erotismo

O enunciado deve ser visto, num primeiro momento, dentro do parâmetro social, tendo em vista o horizonte espacial, provavelmente um apartamento, no qual estão inseridos os interlocutores: sendo a figura feminina marcada pelos termos linguísticos *cansada* e *dona*. E é neste espaço que o sujeito enunciador constrói o ambiente e o momento que envolve os interlocutores, apresentando a mulher numa dimensão mágica, envolvente, reveladora de desejos. Os elementos apresentados confirmam a atmosfera do lugar e todo o processo de sedução enunciado pelo sujeito social no instante que o outro se apresenta e efetiva o discurso sedutor.

Suave esta noite

De scooth

Vem vindo na luz

Teu recorte, cansada

Vivendo em paz

O sujeito enunciador mostra um tempo que é *noite*, substantivo apresentado logo no 1º verso, e um aspecto subjetivo desse tempo que é a suavidade. E este tempo é contínuo, como enfoca Benveniste (1989) no estudo sobre o tempo, pois marca um momento subjetivo do sujeito, e a *noite* é o tempo em que essa subjetividade se aflora e marca a invisibilidade do interlocutor que se constrói através da *luz*, através do *recorte*. Esse referencial subjetivo se faz presente na mulher quando o sujeito a enuncia, de forma metafórica, como um *recorte*, e este elemento representa uma gradação da imagem da mulher numa dialética espacial: o dentro e o fora, ou seja, o recorte (silhueta) da mulher dentro do corte da seda ofuscada pela luz, criando, assim, o clima para a sedução com base no processo enunciativo do sujeito, que vivencia uma situação social imediata como questiona Bakhtin (1997). E mais uma vez a expressão *vem vindo* representa o fora e a expressão *vivendo em paz* o dentro. A representação da mulher no contexto do corpo mostra para o sujeito enunciador o que está fora “dela” e claro para os seus olhos, para sua interpretação, o que marca a exotopia em Bakhtin (1997).

Na segunda estrofe da canção, o sujeito enunciator constrói um discurso revelador de um erotismo marcado por signos ideológicos representativos da sedução que são caracterizados na sociedade.

O salto alto jogado

Sem par

O batom no cigarro

Você vestida de seda pura

Invisível, passeia

Neste momento o discurso da sedução é construído através de uma situação extra verbal que se funde no verbal que é o discurso sedutor, como também um discurso pictural. As expressões *o salto alto jogado*, *o batom* que fica no *cigarro* e a *seda* caracterizam esse construir da sedução.

Os signos ideológicos diretamente mostrados: o *batom* e o *cigarro* são elementos caracterizados pela sociedade como sedutores, pois, segundo Bakhtin (1997), uma vez que estes *elementos se materializam no sentido físico-material e no sentido sócio-histórico*, ocorre a representatividade da realidade e esta concebe o domínio ideológico. O *cigarro* é um elemento que circula na sociedade como reflexo de certo charme para a figura feminina; a fumaça, que surge do cigarro, forma desenhos, elabora pensamentos e depois se dissipa no ar, em instantes breves, como a paixão; Já o *batom* tem a sua referência na cor, principalmente a vermelha, que simboliza o fogo, a paixão (que deixa marca) como a que ficou no cigarro, pois o verdadeiro lugar da ideologia, segundo o filósofo é o material social particular de signos criados pelo homem que se realiza através da interação verbal dos sujeitos sociais, no caso os interlocutores, através da palavra do sujeito que é ação. E por último a *seda*, enquanto enunciado concreto constituído de outros aspectos discursivos, vem findar o aspecto da sedução, pois evidencia a transparência do desejo e a nudez da alma.

Ainda sobre a *seda*, notadamente fica claro que esse substantivo apresentado no início da 3ª estrofe, ao ganhar o fio condutor do erotismo enunciado pelo sujeito, ganha um caráter ideológico enquanto classe, pois é um tecido fino e caro, que veicula com maior frequência entre aqueles que têm um elevado poder aquisitivo, e isso se refuta também ao *scotch*, que no contexto enunciativo, pontuado no 2º verso da 1ª estrofe, é uma bebida que depura, relaxa, exala cheiro agradável, enaltece o momento, mas num

contexto puramente social, é uma bebida cara e que é consumida por um determinado tipo de classe. Consideramos nessa abordagem a ideologia oficial de Marx, que estabelece o dominante como produtor das idéias da sedução a partir dos elementos indicados, porém o encontro fortuito do casal marca a ideologia do cotidiano proferida por Bakhtin (1997), o que coloca a ideologia a partir da concretude no acontecimento. Embora o caráter social abordado na canção seja elitista, Cazuza era provedor de um discurso não-elitista.

Longe de mim

Te percebo

Dona de si

Em segredo

Nesta última parte da canção, ocorre o que Bakhtin (1997) anuncia de interdiscurso, que é a formatação do discurso de exaltação à figura feminina, proferida pelo sujeito dentro do discurso da sedução, o que define o texto como um *tecido de muitas vozes que se entrecruzam e se questionam* como diz o filósofo da linguagem. E novamente o discurso pictural é construído pelo sujeito e nele temos a imagem da mulher numa outra representação da dialética do dentro/fora. A expressão *longe de mim* representa a distância do sujeito enunciador e a expressão *dona de si* a proximidade entre os interlocutores. De imediato o substantivo *dona* representa apenas um aspecto da língua, mas inserido na interação dos sujeitos do discurso e na representatividade social do momento, o termo denota a autenticidade feminina, uma autonomia sobre si, sobre o seu corpo, o que acaba configurando o processo de sedução do momento pela própria mulher.

Por fim, o ato de sedução determinado por um erotismo estético revela a sensação final, a realização do amor marcado pelo desejo, pelo prazer e pela satisfação que envolve os sujeitos na construção do agir sedutor.

Vivendo a paz

Vivendo em paz

Observamos nesses versos o aspecto puramente lingüístico no que diz respeito à presença do artigo *a* e da preposição *em*. Analisados isoladamente, esses termos não

instituem uma marca enunciativa, mas dentro do processo da enunciação, como analisa Bakhtin, eles tornam-se marcadores na construção do discurso, pois o artigo *a* prioriza o momento, o instante, o acontecer do ato; e a preposição *em* a realização plena da felicidade, do ato concretizado.

Portanto, a construção do sentido da sedução e da realização metafórica do amor só acontece quando o sujeito enuncia o erotismo que se revela na figura sedutora da mulher que enaltece e realiza os desejos do sujeito envolvido. Por fim, ao buscarmos a construção dialética do dentro/fora que cobre toda a canção, constatamos a configuração plena da relação sexual.

LETRAS NÃO MUSICADAS

10. (?)

*Nasci no Rio de Janeiro
Fruto do amor verdadeiro
De uma cristã e um cristão*

*Num apezinho maneiro
Nasci vendo Tarcisio Meira
Meu pai na televisão*

*Fui na infância um cordeiro
Até descobrir no banheiro
Que eu tava na contramão*

*Daí sartei fora sem freio
Me estrepo mas tô sempre inteiro
E sou bem feliz, meu irmão!*

(Cazuza)

Essa letra de Cazuza ainda não foi musica, mas está lá, guardada, a espera das notas que lhe deem vida. A letra não tem título, nem data de produção, tem apenas como marca do tempo o registro em máquina de datilografar. . Mesmo assim ela se faz importante nesta análise por pontuar o discurso do erotismo que mexe no comportamento

*Nasci no Rio de Janeiro
Fruto do amor verdadeiro
De uma cristã e um cristão*

O sujeito enunciador aponta o espaço social em que nasceu, no caso a cidade do Rio de Janeiro, como fruto de uma relação centrada no discurso religioso da igreja que constrói a idéia de família, o que se justifica com os termos *cristã* e *cristão*, marcados no final do 3º verso. O próprio dizer do sujeito enunciador, no falar de Bakhtin (2005),

apresenta a materialidade do signo a partir do processo comunicativo que ocorre na interação entre os sujeitos sociais e tal fato se revela com base no posicionamento dos substantivos dentro do enunciado concreto, pois declara uma inversão dos papéis que é imposto pela sociedade de que o homem deve ficar à frente de tudo porque ele é a referência do poder.

Num apezinho maneiro

Nasci vendo Tarcísio Meira

Meu pai na televisão

Nos enunciados acima o sujeito enunciadador começa a desconstruir a imagem de família no momento em que dialoga com o discurso familiar e religioso, pois apresenta a ausência do pai, o qual é encontrado no mundo da ficção ao enunciar *Tarcísio Meira* como seu *pai*, assim a voz do sujeito enunciadador dialoga com o discurso tecnológico ao apontar a ação de entregar o filho aos aparelhos eletrônicos para que estes desempenhem o papel de *pai*, por isso os signos adquirem sentido e ganham valor ideológico no ato da enunciação, afirma Bakhtin (1997).

Fui na infância um cordeiro

Até descobrir no banheiro

Que eu tava na contramão

Os signos apresentados na terceira estrofe revelam a grande oposição das vontades, dos desejos que se instauram nos sujeitos sociais. Os pais conduzem o sujeito enunciadador a desempenhar o papel de *cordeiro* que metaforicamente constitui a imagem do bonzinho, bonitinho e comportado. Mas quando o sujeito enuncia a descoberta do erótico, todo um universo de conceitos vem abaixo, uma vez que o impulso da sexualidade também constrói comportamentos e que por isso precisa ser discutido, avaliado. O sujeito enunciadador descobriu num *banheiro*, espaço de transformações ocasionadas pela masturbação, o prazer e com ele um novo começar.

Daí sartei fora sem freio

Me estrepo mas tô sempre inteiro

E sou bem feliz, meu irmão!

A transformação do sujeito social já se apresenta na linguagem que comporta a gíria *sartei* e *sem freio*, bem pontuadas no início dessa estrofe, como elementos semântico-ideológicos de liberdade, de fuga, para buscar a felicidade e finaliza a estrofe com a expressão *meu irmão!* apresentada como vocativo, ou seja, como chamado para o novo. Portanto é pela construção do erotismo que o sujeito revela suas vontades e desejos que muitas vezes são contrárias ao que lhe querem impor.

Como observamos, o texto além de não ser musicado, não contém título, como já afirmamos. Porém, como estamos trabalhando na busca do sentido que se constrói pela voz do sujeito, nos propomos colocar um título. Assim, diante da descoberta do sentido da vida após o sujeito se descobrir no banheiro pela via do erótico, acreditamos que intitular o texto de *Banheiro* carrega todo o sentido daquilo que o sujeito quer dizer, ou seja, a descoberta de uma nova vida remediada pelo prazer. Está dito.

CONCLUSÃO

Como considerações conclusivas nós podemos apontar que a teoria sócio-interacionista de Bakhtin se mostra importante para a análise de qualquer discurso em qualquer gênero, como a “canção”. As categorias discursivas utilizadas para a análise das canções selecionadas para este estudo direcionam para a construção do sentido do erotismo pelo sujeito enunciador que diz, nos discursos, os temas conflitantes enunciados nas canções de Cazusa: as relações amorosas, os conflitos familiares e o mundo noturno dos boêmios. A produção artística desse poeta moderno traz uma voz singular que diz no meio plural, por onde perpassam todas essas temáticas clarividentes nos discursos.

É salutar constatar que o sujeito na concepção de Bakhtin é a voz que interage com outra num meio social de produção de sentido e que marca um dizer nos discursos elaborados pelo enunciador.

Conduzimos nossos estudos centrados nas categorias lingüístico-discursivas de sujeito, dialogismo, enunciado e ideologia. Tais categorias fundamentam o objeto deste trabalho que é o erotismo à medida que comporta uma concepção de sentido enunciado pelo sujeito nos discursos construídos nas canções.

Constatamos que cumprimos os objetivos propostos que é verificar como o sujeito constrói o sentido do erotismo nas canções de Cazusa e que a hipótese apresentada se confirmou através da teoria sócio-interacionista que cobre a construção desse sentido.

Verificamos por esse fio lingüístico-discursivo formas de construção do sentido do erotismo a partir da voz do sujeito enunciador que surge nas canções cazuzianas. No dizer desse sujeito revela-se a profundidade existencial dos seres no universo familiar, lugar onde eclodem as divergências de conceitos e posturas; nas relações amorosas em que prevalece a função do corpo em face à essência do amor profundo e verdadeiro e por fim a noite como um tempo personificado que junta e diz aos amantes o segredo da vida.

As canções analisadas constituem as fases da produção de Cazusa, as quais dão significação aos temas abordados nas canções e que seguem uma linha de pensamento que vai se coadunando com a vida do cantor na época do Barão Vermelho, na carreira solo, no último trabalho e nas canções musicadas e não musicadas. Todas com o seu dizer e o seu sentido, revelando-se no universo do erotismo.

As canções apresentam aspectos sintáticos elaborados, embora traga algumas construções que não comportem a gramática normativa, mas traz um aspecto semântico profundo, revelador das verdades dos indivíduos e que se escondem nas entrelinhas dos textos que só são revelados a partir do olhar da Linguística.

Para cobrirmos a proposta desta pesquisa selecionamos dez composições de Cazusa, deixando claro que a presença de outros nomes se firma por uma questão da melodia ou de uma ideia, mas que o corpo, a essência que diz vem das mãos e da cabeça desse poeta revelador de uma geração. Neste sentido, o viés poético se revela pela beleza das canções, pelo emocional perceptível nos sujeitos, pelos versos metafóricos, pelo sentido outro que se esconde em cada dizer. Por isso as dez canções escolhidas cobrem o objetivo aqui apresentado: Desenvolver uma análise lingüístico-discursiva sobre as vozes existentes nas canções de Cazusa que se cruzam com outras vozes de outros discursos e constroem o sentido do erotismo.

Fundamentado o objetivo, fica claro que esta pesquisa firma uma contribuição para a literatura sob o olhar da Linguística no que se refere à construção do sentido do erotismo nas canções de Cazusa e pode servir como recurso para estudos de leitura e compreensão do sentido, da mesma forma que se mostra como um único trabalho de análise dentro do universo da MPB desse poeta moderno e visa atender os admiradores desse compositor.

Cazusa, então, não cobre apenas o campo musical brasileiro, suas letras fortes e contundentes, centradas em vários aspectos temáticos, apontam um viés interpretativo que leva o seu leitor a um mergulho na essência do homem, o que torna a audição de suas canções prazerosa e nos dá, com este trabalho construído, uma leitura agradável e inteligente, proporcionando um estágio maior de conhecimento.

É fato, portanto, que nosso trabalho possa vir contribuir numa dimensão teórica que condicione o leitor a uma leitura crítica dos temas apresentados nas canções, uma vez que estas abordam categorias de análises centradas no campo da Linguística e favorecem o aspecto semântico que dão sentidos outros ao que diz o sujeito enunciator.

Cabe acrescentar que este trabalho não é fechado, o mesmo se abre para outro mergulho no universo composicional de Cazusa, uma vez que suas canções têm vários olhares sobre o homem e sobre o mundo. Portanto, esse novo olhar será o fio para desenvolvermos um trabalho no doutorado, sempre no sentido de apreender e compreender os sentidos de suas canções sob a voz do sujeito.

Portanto, Senhoras e Senhores, como abordamos anteriormente, trazemos esta boa nova para o universo da Linguística que é o estudo profundo do olhar desse poeta da musica sobre a vida do homem revelada na essência do desejo. Não são apenas canções, não são apenas versos, são vozes de sujeitos sociais que dizem e que nos ensinam muito.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*. São Paulo: Globo, 2000

_____. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 1997

BAKHTIN, Michael. *Estética da Criação Verbal* (Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes,1997

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Florense Universitária, 1997

_____. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1997

BAKHTIN, M., VOLOSCHINNOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997

BENVENISTE, Émile. “Aparelho Formal da Enunciação”,In: *Problemas de Lingüística Geral II*. São Paulo, Nacional/Edusp, 1976

_____. “Da Subjetividade na Linguagem”, In: *Problemas de Lingüística Geral I*. São Paulo, Nacional/Edusp, 1976

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997

_____. *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo : Contexto, 2006

_____. *Bakhtin, outros conceiots-chave*. São Paulo: Contexto, 2006

_____. “O Discurso sob o olhar de Bakhtin”. In: GREGOLIN, M.R. e BARONAS, R. L. (Org.) *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos, SP: Claraluz, 2001

_____. *Interação, gênero e estilo*. In: PRETI (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo, Cortez, 2002

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997

_____. *Interação, gênero e estilo*. In: PRETI (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo, Cortez, 2002

Carta de Pero Vaz de Caminha: A El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil. São Paulo: Martin Claret, 2002

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003

DICIONÁRIO LAROUSSE inglês- português, português-inglês: mini/ (coordenação editorial José A. Galvez). 2ª ed. São Paulo, 2008

FERNANDES, Claudemar Alves. *Linguística – Análise do Discurso, reflexões introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. 5ª ed. rev. ampliada - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

Filme: *Cazuza: o tempo não pára*. Direção: Sandra Wernech, Colúmbia Pictures

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1995

FLORES, Valdir do Nascimento, TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005

GERALDI, João Wanderley. *Linguagem e Ensino – Exercício de militância e divulgação*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1996

_____. *Porto de Passagem*, SP: Martins Fontes, 1991

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos – SP: Claraluz, 2004

NETO, Antonio Fausto. *Mortes em Derrapagem*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

PLATÃO. O Banquete (Tradução Heloisa da Graça Burati). São Paulo: Rideel, 2005

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

_____. *Os limites do discurso*. Curitiba- PR: Criar edições, 2002

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980

VEJA, São Paulo. Editora Abril, 26de abril de 1989

BIBLIOGRAFIA

Acordo Ortográfico (1990) – Mudanças no Português do Brasil (encarte). São Paulo: Saraiva e Atual, 2008

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.

BASTOS, Neusa Barbosa. (Org) *Língua portuguesa: história, perspectiva, ensino*. São Paulo: Educ, 1998

BAKTHIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987

_____. *Interação, gênero e estilo*. In: PRETI (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo, Cortez, 2002

CHAUÍ, Marlene. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980

CHARAUDEAU, Patrich; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004

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.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2002

FAVARATTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. Cotia – São Paulo: Ateliê Educacional, 2000

FRANCHI, Carlos. “*Linguagem – Atividade constitutiva*” In: Almanaque 5. São Paulo: Brasiliense, 1997

GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1997

MACHADO, Ana Raquel (Org). *Planejar gêneros acadêmicos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org). *Introdução à Lingüística 3 – domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2005

_____. *Introdução à Lingüística 1 – fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2005

ORLANDI, Eni P.. *Língua e conhecimento lingüístico – Para uma História das Idéias no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002

POSSENTI, Sírío. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

_____. *Os limites do discurso*. Curitiba- PR: Criar edições, 2002

www.clicrbs.com.br

www.zonamix.com.br

