



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA  
Felipe Saraiva Nunes de Pinho

## DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

“O *Pop* não poupa ninguém”:  
Relações discursivas entre o *Pop Rock* e a “pós-  
modernidade”.

Junho 2007



FELIPE SARAIVA NUNES DE PINHO

## DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

“O *Pop* não poupa ninguém”:  
Relações discursivas entre o *Pop Rock* e a “pós-  
modernidade”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Junho 2007

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade à disposição dos interessados

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

---

Felipe Saraiva Nunes de Pinho

#### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa - Universidade Federal do Ceará  
(Orientador)

---

Prof. Dr. José Clerton de Oliveira Martins - UNIFOR  
(1º Examinador)

---

Profa. Dra. Rejane Maria Vasconcelos Accioly de Carvalho – Universidade  
Federal do Ceará  
(2º Examinador)

---

Profa. Dra. Lívia Márcia Tiba Rádis Baptista  
(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Dedico este trabalho primeiramente à Mila, minha esposa,  
minha inspiração, e co-autora de minha vida.**

**À minha Mãe, Simone, primeiro pelo amor de toda a vida, segundo pelo excelente  
trabalho de revisão de todo este texto, que ganhou mais brilho.**

**Ao meu Pai, João Licínio, por ser, além de pai, um grande mestre que faz de seu  
ensinamento uma verdadeira prática ética, sendo assim um exemplo de caráter.**

**Às minhas irmãs, Rachel e Carolina, pela amizade e pelo companheirismo; ao meu  
cunhado, George, pelas inúmeras e esclarecedoras discussões filosóficas e políticas; à  
minha afilhada Olga e ao meu sobrinho Samuel, por, de tão pequeninhos, me  
lembrarem constantemente o “Cosmos”.**

**À família de minha esposa – meu sogro Wilson, minha sogra Liana, meus cunhados  
Alexei, André e Nicole –, ao Luiz e à Kassandra, à minha afilhada Bianca e aos  
sobrinhos Gustavo e Isabele, por me terem aceito, incondicionalmente, nesta  
maravilhosa família.**

**Ao meu orientador, Prof. Nelson, pelo conhecimento, pela humildade e pela  
disponibilidade durante todo o mestrado.**

**Ao CNPQ, por me fazer acreditar que ainda se valoriza o ensino superior  
e a pesquisa neste País.**

**Agradeço, por fim, à Universidade Federal do Ceará, minha segunda casa desde 1997,  
por ter sido sempre uma referência educacional para mim, e agora profissional.**

**“Nossa vida é um episódio  
que perturba,  
sem nenhuma utilidade,  
a serenidade do nada”.**

Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemão.

## Resumo

Esta dissertação parte da concepção de que o discurso literomusical (COSTA, 2001) é um discurso que serve de referência para os sujeitos, como legitimador de verdades e disseminador de maneiras de como eles se relacionam com a realidade, com os outros sujeitos e com a própria identidade. Neste trabalho, a música contemporânea, especificamente o *pop rock* nacional, enquanto um discurso constituinte (COSTA, 2001; MAINGUENEAU, 2006), representa os fenômenos de superficialidade, fluidez, fragmentação e crise de identidade, tão debatidos nos estudos sociológicos apresentados por autores como Hall (2005), Harvey (2005), Kumar (1997) e Bauman (1998, 2005). Partiu-se, assim, do pressuposto de que as canções fornecem sentidos, identificações e modelos de identidade que corroboram esses fenômenos. A principal hipótese defendida nesta dissertação é a de que o sujeito encarnado nas canções do *pop rock* nacional contemporâneo apresenta características de um sujeito pós-moderno. O estudo contou com a análise das canções das bandas Engenheiros do Hawaii, Titãs, Detonautas e CPM22, e a dos cantores/compositores Cazuza e Pitty, contemplando, dessa maneira, dois períodos do *pop rock* nacional contemporâneo: as décadas de 80-90 e a década de 2000.

Palavras-chaves: Análise do Discurso Francesa, *pop rock* e Pós-modernidade.

## Resumen

Esta disertación parte de la concepción de que el discurso líteromusical (COSTA, 2001) es un discurso que sirve de referencia para los sujetos, como legitimador de verdades y diseminador de maneras de cómo ellos se relacionan con la realidad, con los otros sujetos y con la propia identidad. En esta investigación, la música contemporánea, específicamente el *pop rock* nacional, en cuanto un discurso *constituyente* (COSTA, 2001; MAINGUENEAU, 2006), representa los fenómenos de superficialidad, fluidez, fragmentación y crisis de identidad, muy discutidos en los estudios sociológicos presentados por autores como Hall (2005), Harvey (2005), Kumar (1997) y Bauman (1998, 2005). Se partió, así, del presupuesto de que las canciones producen sentidos, identificaciones y modelos de identidad que están de acuerdo con esos fenómenos. La principal hipótesis defendida en esta disertación es la de que el sujeto posicionado en las canciones del *pop rock* nacional contemporáneo presenta características de un sujeto posmoderno. El estudio consistió en el análisis de las canciones de las bandas Engenheiros do Hawaii, Titãs, Detonautas y CPM22, y la de los cantautores Cazuza y Pitty, contemplando, de esa manera, dos periodos del *pop rock* nacional contemporáneo: las décadas de 80-90 y la década de 2000.

Palabras claves: Análisis del Discurso Francesa, *pop rock* y Posmodernidad.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>8</b>
 <b>Capítulo 1 - Fundamentação Teórica</b>	
1.1) A linguagem e o mundo .....	13
1.2) Cultura e identidade .....	24
1.3) A Análise do Discurso Francesa: a proposta de Dominique Maingueneau	
1.3.1) Alguns princípios .....	26
1.3.2) A cena enunciativa .....	29
1.3.3) O <i>ethos</i> .....	30
1.3.4) Código de linguagem .....	30
1.4) O Discurso literomusical brasileiro: um discurso constituinte .....	32
 <b>Capítulo 2 - Hipóteses e Metodologia</b>	
2.1) Hipóteses .....	35
2.2) Metodologia .....	36
 <b>Capítulo 3 – A Pós-modernidade</b>	
3.1) A questão da história .....	40
3.2) A Pós-modernidade .....	40
3.3) O sujeito pós-moderno .....	59
 <b>Capítulo 4 – O Pop Rock Nacional Contemporâneo</b>	
4.1) As origens do Pop Rock .....	64
4.2) As origens brasileiras .....	68
4.3) O Pop Rock nacional contemporâneo .....	74
4.3.1) Engenheiros do Hawaii, Cazuza, Titãs .....	78
4.3.2) Pitty, CPM 22, Detonautas .....	81
 <b>Capítulo 5 – O <i>ethos</i> pop rock e o sujeito pós-moderno: relações discursivas</b>	
5.1) O nacional <i>versus</i> global: a crise da identidade nacional .....	85
5.2) Crise de identidade: o sujeito em crise, fragmentado e desiludido .....	91
5.3) O Narcisismo .....	110
5.4) Crítica ao “moderno” .....	113
5.5) Liquidez e superficialidade: o pop .....	120
5.6) Os anos 80 e os anos 2000: uma comparação .....	125
 <b>Considerações Finais .....</b>	<b>128</b>
 <b>Referências .....</b>	<b>133</b>

## Introdução

Em síntese, o que me parece contestável neste diagnóstico não é a preocupação manifesta com um certo esvaziamento da identidade que está associado a certas formas mediáticas, sim que tais formas esgotem a "experiência dos media" e, mais ainda, que esta seja apresentada como totalidade do trabalho de constituição da identidade. Relativamente a esta, o que se perde de vista nesta vertigem teórica pós-moderna, com a sua poderosa e inebriante metaforologia, é o próprio registro mais convencional dos media, aquilo que neles existe (e ainda hoje continua a ser essencial) não de pós-moderno, nem sequer de moderno, mas pré-moderno: o trabalho da identidade desenvolvido pelos media que cumpre funções sociais básicas tradicionalmente consignadas ao mito – a reprodução cultural, a socialização e a integração social dos indivíduos. Estas funções são hoje em larga medida asseguradas pelos media, através da ampla oferta que estes proporcionam de modelos de pensamento e de ação, de quadros simbólicos difundidos e impostos socialmente por processos de imitação e formas ritualizadas. Ao esquecerem esta realidade sociológica essencial, as teorias pós-modernas acabam por prestar um contributo duvidoso ao conhecimento, tornando mais opacos os dispositivos de imposição de uma dada ordem social, todo esse laborioso trabalho da ideologia levado a cabo pelos media e que tem como uma das suas componentes básicas, precisamente, a produção de modelos de identidade – "identidades" socialmente úteis, perfeitamente codificadas e estereotipadas, que nos chegam através da publicidade, da moda, das diversas narrativas mediáticas e das próprias personagens dos media. (ESTEVES, 1999).

Este trabalho parte do princípio de que a produção artística, aqui no caso específico a música, tem uma importante função social, que vai muito além do simples entretenimento. A música é um discurso e, enquanto discurso, é uma prática de representação e significação do mundo, ou seja, de construção do mundo em significado (FAIRCLOUGH, 2001). Compreender o discurso literomusical como prática implica compreendê-lo enquanto ação, ação sobre outros discursos, sobre a realidade e sobre os sujeitos. Como nos esclarece Pinto:

Definir os discursos como práticas sociais implica que a linguagem verbal e as outras semióticas com que se constroem os textos são parte integrante do contexto sócio-histórico e não alguma coisa de caráter puramente instrumental, externa às pressões sociais. Têm assim papel fundamental na reprodução, manutenção ou transformação das representações que as pessoas fazem e das relações e identidades com que se definem numa sociedade (...). (PINTO, 1999, p. 24)

Tem-se assim, neste trabalho, duas concepções a respeito da função da música e da arte em geral. Em primeiro lugar, na importante função de mediadora entre o sujeito e seu contexto, a música apresenta um conhecimento a respeito do mundo para esse sujeito, de



seu contexto sócio-histórico, pois traz um discurso sobre o imaginário de sua época, expressa seu tempo histórico (MEDINA, 1973). Ela “re(a)presenta” as angústias, alegrias, ideologias, os medos, conflitos e valores de sua geração. A música, na função de mediadora, aborda muitas questões sociais, culturais, econômicas, políticas, ideológicas, etc., relevantes para definir os sujeitos de forma coletiva e singular. Por meio da música pode-se significar subjetivamente o mundo e a realidade ao nosso redor, como afirma Simon Frith (1987, apud MAHEIRIE, 2002): “ela cria o nosso entendimento sobre as coisas”.

Em segundo lugar, a música tem também uma importante função de formadora de identidades, pois ela é tudo que a envolve, desde a letra impressa no encarte até a performance do artista no palco, transmite ao público um modelo de comportamento e de identidade, de pensamento, de agir social, de modo de ser e de vestir, um “estilo de vida” que, segundo Giddens (2002, p.79), seria “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade”.

Dentro dessa perspectiva, propõe-se fazer neste trabalho uma comparação entre dois tipos de discurso: o discurso literomusical do *Pop Rock* nacional contemporâneo e o discurso sociológico sobre a “pós-modernidade”.

De um lado, existem vários autores que descrevem, que caracterizam e que conceituam a realidade sócio-histórica atual como sendo “pós-moderna”; uma sociedade diferente da sociedade moderna, com outros valores, com outras ideologias e novas identidades. Do outro lado, existe a produção artística dessa mesma época que, no caso específico deste trabalho, é a canção *Pop Rock* nacional contemporânea. A proposta, então, é fazer uma comparação entre esses dois modelos de discurso e verificar se o discurso literomusical do *Pop Rock* nacional corrobora o discurso sociológico da pós-modernidade – mais especificamente dos autores citados em nosso estudo –, ou seja, verificar se o sujeito encarnado, o *etos*, nas canções do posicionamento do primeiro discurso apresenta características de um sujeito pós-moderno do segundo discurso.

Embora não haja consenso entre os estudiosos da contemporaneidade sobre o nome que melhor definiria a época atual – a continuidade de processos da própria modernidade sob o conceito de “modernidade tardia” (GIDDENS, 2002), ou a ruptura com a

modernidade, defendido pelo conceito de “pós-modernidade” (HARVEY, 2005; HALL, 2005) – o que se pode encontrar em comum entre os vários autores é a concordância de que a contemporaneidade, com suas transformações tecno-científicas, suas redes velozes de troca de informações (televisão, internet), sua relatividade espaço-temporal, a globalização das mercadorias e das culturas, a desconstrução e reconstrução de conceitos como “identidade” e “nação”, etc., transformou profundamente a sociedade, os valores, a cultura, as identidades e o modo de vida das pessoas.

Como afirma Soar Filho (2005),

A sociedade contemporânea passa por mudanças estruturais de tal amplitude e profundidade que todo o instrumental teórico e conceitual forjado em torno dos constructos tipicamente modernos, como “ciência”, “identidade pessoal” e “estado-nação”, necessita hoje ser re-pensado, re-criado, e re-organizado. Termos como “globalização”, “desterritorialização”, “translocalidade”, “pós-nacional” e “transnacional”, por exemplo, buscam dar sentido às transformações que ocorrem nas tradicionais fronteiras geopolíticas, econômicas e culturais, e às complexas ligações entre local e global no mundo contemporâneo. (SOAR FILHO, 2005, p.17).

Assim, busca-se apresentar neste trabalho uma leitura de alguns autores que se debruçaram sobre a questão da contemporaneidade, tendo havido, para a sua definição, mais simpatia pelo termo pós-modernidade, pois acreditamos que alguns conceitos-chaves da modernidade encontram-se frustrados, principalmente aqueles desenhados pelo iluminismo e pelo positivismo, calcados na idéia da racionalidade enquanto valor máximo de pureza do homem, o chamado sonho do “projeto da modernidade” de dominar a natureza e a própria natureza humana.

Dessa maneira, nas palavras de Harvey (2005),

Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983, p.9) chama de projeto da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. (...) Escritores como Condorcet, observa Habermas (1993, p.9), estavam possuídos “da extravagante expectativa de que as artes e as ciências iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos”. (...) O século XX – com seus campos de concentração e esquadrão da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki – certamente deitou por terra esse otimismo (p.23).

Essa visão da ciência enquanto detentora das verdades e das soluções, a idéia do homem racional, controlador de suas vontades e de seu pensamento, a “higienização” das “irracionalidades”, dos mitos, da religião e da natureza “sombria” do homem, esse “projeto moderno” e a concepção de sujeito cartesiano, unidimensional, sofreram duros golpes.

Concordando-se, parcial ou totalmente, com os postulados e as teorias de Freud, não se tem dúvida alguma de que ele influenciou muito o conhecimento que temos a respeito da natureza humana. Freud acreditava ter infligido a “terceira ferida narcísica” à humanidade, ao atacar a supremacia da consciência e da razão. Para ele, boa parte do que se denomina mente é inacessível diretamente ao sujeito e não obedece ao seu controle racional e consciente. Por isso, a civilização “tem de ser defendida contra o indivíduo, e seus regulamentos, instituições e ordens dirigem-se a essa tarefa” (FREUD, 1989, p.16). Encontram-se em todos os homens “tendências destrutivas e, portanto, anti-sociais e anti-culturais”. (p.17). O homem viveria em um conflito constante entre a realização de seus “instintos” e desejos e as normas sociais. Esse conflito nunca seria vencido e traria como consequência, para a psique do homem, uma cisão interna. Uma parte do sujeito sempre fugiria ao controle da outra. Assim, para Freud, o sentimento de “identidade”, essa “unicidade”, seria apenas uma ilusão.

Normalmente, não há nada de que possamos estar mais certos do que do sentimento de nosso eu, do nosso próprio ego. O ego nos aparece como algo autônomo e unitário, distintamente demarcado de tudo o mais. Ser essa aparência enganadora – apesar de que, pelo contrário, o ego seja continuado para dentro, sem qualquer delimitação nítida, por uma entidade mental inconsciente que designamos como id, à qual o ego serve como uma espécie de fachada –, configurou uma descoberta efetuada pela primeira vez através da pesquisa psicanalítica, que, de resto, ainda deve ter muito mais a nos dizer sobre o relacionamento do ego com o id. (FREUD, 1989, p.83).

Nietzsche, no livro “Além do bem e do mal”, também faz duras críticas a esse “projeto moderno” e a esse “sujeito racional”. Para ele,

Há ainda observadores bastante ingênuos para crer que existem “certezas imediatas”, por exemplo, “eu penso” ou, como acreditava Schopenhauer, “eu quero”. Como se o conhecimento conseguisse apreender seu objeto pura e simplesmente, sob a forma de “coisa em si”, como se não houvesse alteração nem do lado do objeto nem do lado do sujeito. Mas vou repetir cem vezes que a “certeza imediata”, bem como o “conhecimento absoluto”, a “coisa em si” encerram uma *contradictio in adjecto* : seria preciso, enfim subtrair-se da magia falaciosa das palavras. (NIETZSCHE, F, s/d, p.32).

Assim, mostrar-se-á com o estudo que a contemporaneidade, chamada por alguns autores de “Pós-modernidade”, apresenta um sujeito novo, diferente do sujeito moderno. E que o discurso literomusical, aqui especificamente o *pop rock* nacional contemporâneo, visto como produção e produtor da sociedade, traz encarnado um *ethos* que apresenta características desse sujeito pós-moderno.

No primeiro capítulo, procura-se fundamentar teoricamente o trabalho, buscando compreender que o sujeito se relaciona com os outros sujeitos e com o mundo – ao seu redor – por meio da linguagem. É pela linguagem que o sujeito constrói o mundo, dando-lhe sentidos e significados. Esse mesmo sujeito também constrói a noção de si mesmo, de sua identidade, a partir das relações que estabelece com os outros e com o seu contexto sócio-histórico-cultural.

Ainda no primeiro capítulo, serão discutidos os conceitos da Análise do Discurso sob a ótica de Dominique Maingueneau. Esses conceitos darão embasamento teórico à análise das músicas selecionadas.

No segundo capítulo, serão apresentadas as hipóteses e a metodologia utilizada no trabalho. Já no terceiro capítulo, estará sob enfoque a “pós-modernidade”, sua problemática, seus conceitos e suas características. Será desenvolvida a noção de sujeito pós-moderno, a partir da leitura dos autores Bauman (2005), Hall (2005), Kumar (1997) e Harvey (2005). Conta-se também, para a compreensão da contemporaneidade, com o apoio de Habermas (2000) e Giddens (2002), e com a ajuda de outros autores para a obtenção de conceitos e para a definição e caracterização do sujeito pós-moderno, como Soar Filho (2005) e Sodré (2002).

O quarto capítulo está reservado à história, definição e contextualização do *Pop Rock* nacional contemporâneo. Nele será visto também um breve histórico sobre cada banda e cantor/compositor.

No quinto capítulo, será feita a análise dos investimentos discursivos do Pop Rock Nacional contemporâneo nas músicas selecionadas, expondo a análise das relações entre os sujeitos encarnados nas canções selecionadas, os *ethé*, e as características do sujeito pós-moderno, levantadas no capítulo três.

Por fim, no último capítulo, serão apresentadas as considerações finais deste estudo.

## Capítulo 1 - Fundamentação Teórica

### 1.1) A linguagem e o mundo

Compreender a linguagem enquanto construção da realidade humana e ação do sujeito sobre o mundo é integrar e superar, ao mesmo tempo. Pode-se considerar duas outras concepções de linguagem: a concepção da linguagem enquanto representação do mundo e a concepção da linguagem enquanto uma língua, um código, um instrumento de transmissão de informações.

A linguagem, do ponto de vista deste trabalho, não corresponderia somente à língua ou a uma representação do mundo, mas seria também uma maneira que os sujeitos humanos e históricos encontram de significar a realidade, de construir a realidade “humana” a partir da realidade “concreta”.

Para Oliveira (2001, p.11-13),

A linguagem se tornou, em nosso século, a questão central da filosofia. (...) O processo de reflexividade iniciado com a pergunta transcendental moderna desembocou, hoje, na pergunta pela linguagem como instância intranscendível da expressividade do mundo. A reviravolta lingüística do pensamento filosófico do século XX se centraliza, então, na tese fundamental de que é impossível filosofar sobre algo sem filosofar sobre a linguagem, uma vez que esta é momento necessário constitutivo de todo e qualquer saber humano, de tal modo que a formulação de conhecimentos intersubjetivamente válidos exige reflexão sobre a infra-estrutura lingüística.

#### a) A linguagem como representação

A finalidade da filosofia é o esclarecimento lógico do pensamento. (Wittgenstein, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. 3ª ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 76).

A concepção de linguagem enquanto representação do mundo, apresentada a seguir, terá apoio na leitura do *Tractatus Lógico-Philosophicus* de Wittgenstein (2001), considerada uma obra que concentra muito bem as idéias dessa concepção. Entende-se que a concepção de linguagem encontrada no *Tractatus* segue a tradição aristotélica, que fundamentou toda a chamada “tradição filosófica ocidental da linguagem”<sup>1</sup>, na qual a

---

<sup>1</sup> Para Oliveira (2005, p.17), o *Tractatus* é a “expressão última” dessa tradição.

linguagem é vista como uma representação do mundo e como mediadora entre o mundo real e o sujeito. Nessa concepção os sujeitos não teriam acesso direto ao mundo real, sendo esse acesso mediado pela linguagem.

A frase representa, por semelhança estrutural, o estado de coisas por ela referido. A teoria do *Tractatus* significa, assim, uma reformulação da teoria tradicional da semelhança entre linguagem e mundo. Já que a linguagem não passa de um reflexo, de uma cópia do mundo, o decisivo é a estrutura ontológica do mundo que a linguagem deve anunciar. A essência da linguagem depende, assim, em última análise, da estrutura ontológica do real. Existe um mundo em si que nos é dado independentemente da linguagem, mas que a linguagem tem a função de exprimir. (Oliveira, 2001, p.121)

Assim, a linguagem no *Tractatus* é considerada figurativa e representacionista, visto que ela tem como função primordial representar, ou seja, rerepresentar, figurativamente, a realidade. Para o “primeiro” Wittgenstein, os limites da linguagem são os limites do mundo.

Para o autor do *Tractatus*, os nomes adquirem significado ao atuarem, na linguagem, como representantes (referência) de um objeto presente na realidade; um nome simboliza algo que ele nomeia. Essa representação é convencional, ou seja, a natureza do nome e do nomeado são diferentes. Resumidamente, o significado de um nome é o objeto que ele nomeia.

Os nomes, presentes em uma figuração, não correspondem apenas às propriedades do nomeado, mas às propriedades que os nomeados possuem no contexto de uma figuração na realidade. Para que uma proposição seja verdadeira é necessário que a posição relativa do nome na figuração signifique a posição do nomeado no fato possível afigurado.

Os nomes seriam meras convenções. Poderíamos substituir a palavra cadeira, por exemplo, pela variável x; daria no mesmo. O importante é que tanto a palavra cadeira como a variável x, representantes de um objeto em uma figuração, correspondam ao mesmo objeto, configurado em um “fato” no mundo. Assim, um nome isolado não tem significado, a não ser que designe um objeto no interior de uma proposição.

A proposição é composta de nomes (que mantêm relações projetivas que os conectam aos objetos que eles nomeiam) e relata um fato, ou seja, apresenta como esses nomes estão – ou podem estar – combinados na realidade. Se o que a proposição representa é algo que existe no real, ela é dita verdadeira. Se, ao contrário, o que ela representa é algo que não existe no real, ela é dita falsa. No entanto, o sentido da proposição é independente

de sua verdade ou falsidade, ou seja, “no que importa à lógica, esse sentido é aquilo que, sendo um fato, torna a proposição verdadeira, não o sendo, a torna falsa” (SANTOS, 2001, p.123).

Dessa maneira, o sentido de uma proposição é dado a partir do significado de seus constituintes e pela possibilidade sintática da ocorrência desses constituintes em proposições ou, dito de uma outra maneira, pela possibilidade de os objetos, que estão nomeados nela, se combinarem na realidade. Uma proposição pode ter sentido e ser falsa, pois ela pode representar algo, um estado de coisas, que poderia existir, mas que, no entanto, ainda não existe.

Mais uma vez recorrendo a Santos (2001), vê-se que:

cada proposição é feita verdadeira ou falsa por uma porção da realidade, pela existência ou inexistência na realidade de uma tal combinação – um fato. Perguntar pelas condições lógicas em que uma proposição ganha sentido é perguntar pelas condições em que ela, através da articulação de símbolos que se referem a elementos da realidade – levada a cabo de determinadas maneiras, eventualmente indicadas por outras espécies de símbolos, os chamados símbolos lógicos – logra identificar o fato possível de cuja existência ou inexistência como uma porção da realidade depende sua verdade ou falsidade. (p.124).

A proposição só pode existir pelo fato de a linguagem manter com a realidade um isomorfismo, no sentido de que compartilham uma mesma “forma lógica”. Para Wittgenstein, haveria uma estrutura comum entre a realidade e a linguagem que a representa. Essa estrutura, ou, de certa forma, essa “lei”, é o que garantiria a possibilidade de a linguagem poder representar a realidade ou um fato da realidade. Essa estrutura é a Lógica. O mundo de Wittgenstein é um mundo lógico. A realidade seria constituída ou seguiria as normas da lógica, assim como a linguagem. Dessa forma, uma proposição poderia dizer algo a respeito da realidade, porque a relação que encontramos entre os elementos da proposição representa a mesma relação que encontramos entre os elementos da situação, ou seja, do fato.

Para o autor, a nossa linguagem também seguiria outras “leis” ou regras, como a gramática, por exemplo. Assim, seria necessário aplicar um “modelo da Lógica”, abstrair da proposição seus componentes materiais e substituí-los por variáveis, para, assim, obter-se um “protótipo lógico”, uma proposição que fosse capaz de representar esse fato de forma

geral, como uma equação matemática. Ao fazermos isso revelaríamos a **forma lógica** da proposição.

Assim, a leitura do *Tractatus* deixa entender que uma linguagem que não fale de objetos não teria sentido. Por isso, Wittgenstein condenou as discussões a respeito da Ética e de Deus, visto que estes não são objetos, ou seja, não estão na realidade. A linguagem, nessa concepção representacionista, é vista como mera substituta da realidade, ou, nas palavras de Oliveira (2001), “a linguagem para Wittgenstein é, em última análise, apenas uma descrição do mundo” (p.112). Os nomes seriam substitutos dos objetos e as proposições substitutas das relações entre eles, e o “resto” “deve-se calar”.

## **b) A linguagem como língua**

O problema de nossa epocalidade não é ter descoberto a linguagem como informação, mas, antes, ter absolutizado a dimensão instrumental da linguagem humana: linguagem se reduz a um puro instrumento por meio do qual se entra em contato com os outros. (OLIVEIRA, 2001, p. 204).

Nessa concepção, a linguagem é vista como um código, um instrumento de transmissão de informações entre sujeitos, uma língua. A língua, enquanto código, seria:

um conjunto de signos que se combinam segundo regras, e que é capaz de transmitir uma mensagem, informações de um emissor a um receptor. Esse código deve, portanto, ser dominado pelos falantes para que a comunicação possa ser efetivada. Como o uso do código que é a língua um ato social, envolvendo conseqüentemente duas pessoas, é necessário que o código seja utilizado de maneira semelhante, preestabelecida, convencionada para que a comunicação se efetive. (TRAVAGLIA, 1997, p.22).

A linguagem, nesse sentido, resumir-se-ia à língua ou teria o seu mesmo significado.

Como coloca Oliveira (2001), em seu capítulo sobre Heidegger:

O ocidente entende a linguagem a partir do dualismo originário que caracteriza a metafísica ocidental: a linguagem é vista, em última análise, como expressão, isto é, trata-se da efetivação de uma essência ideal (razão, sentido), que ocorre na medida em que a razão humana se utiliza de uma matéria (no caso de um som) e a articula e transforma de tal maneira que ela possa ser veículo de sua manifestação (p.202).



O privilégio dado ao estudo da língua enquanto código dominou, durante décadas, os trabalhos lingüísticos. Duas escolas se destacam: O Estruturalismo de Saussure e o Gerativismos de Chomsky.

Saussure (2003), em “seu” livro póstumo *Curso de Lingüística Geral*, considerado um marco dos estudos estruturalistas na lingüística, apresenta uma dicotomia que, para ele, é primordial para o estabelecimento da Lingüística enquanto ciência: a dicotomia entre *língua* e *fala*. O objeto de estudo que a lingüística deve tomar para si é a língua, algo que seria “social” e universal. Como afirma Saussure, a “língua, distinta da fala, é um objeto que se pode estudar separadamente” (p.22). Ela seria “um objeto de natureza concreta, o que oferece grande vantagem para o seu estudo” (p.23) e ela seria o “produto social depositado no cérebro de cada um” (p.33).

Para Saussure, a língua sendo “social” (social = geral) significa dizer que ela independe dos indivíduos, da maneira como é utilizada subjetivamente pelos indivíduos; e mesmo não existindo, na verdade, apenas uma língua, mas várias, haveria algo universal entre elas – uma mesma estrutura.

Nessa perspectiva, a língua, enquanto estrutura, poderia ser estudada. Poderiam ser estudados seus mecanismos, suas leis, sua formação. A fala, ao contrário, seria o lugar do caos.

Tem-se como exemplo forte dessa idealização a Teoria Gerativa de Chomsky, com a sua Gramática Universal e seus estudos baseados em um falante ouvinte ideal. Nessa teoria, o que seria universal e geral seria a competência, enquanto o individual seria a performance.

O falante ouvinte ideal não seria um falante ouvinte real que utilizaria a língua em uma situação concreta e real, mas um falante ouvinte criado a partir de um uso hipotético e ideal da língua, ou seja, sem os problemas enfrentados em uma situação de comunicação.

Assim, na ânsia de encontrar um objeto de estudo para essa nova ciência, que satisfizesse os rigorosos critérios científicos inspirados nas ciências naturais e exatas do modelo positivista, a maioria desses estudos retirava a língua de seu meio natural e a estudava enquanto um objeto “inspirador” de si mesmo, ou seja, independente do falante (sujeito/usuário) e do contexto sócio-histórico em que era produzida.

Porém, por seu forte apelo ao estudo do sistema e por desconsiderar outros pontos importantes concernentes ao discurso e ao usuário, a teoria começou a gerar insatisfação no meio lingüístico, o que acabou desencadeando o surgimento de várias outras correntes, que procuraram dar ênfase aos estudos da língua dentro de seu contexto de uso e de produção, tais como a Pragmática e a Análise do Discurso.

### **c) A linguagem como construção do mundo**

A Pragmática é bastante difundida como sendo “o estudo dos atos lingüísticos e dos contextos nos quais são executados” (STALNAKER, 1982). Essa concepção se apóia nos trabalhos de Austin (1990) sobre os atos de fala. Austin procura mudar a perspectiva do estudo do significado, que antes estaria inscrito nas palavras – ou seja, a compreensão de uma sentença estava apenas no entendimento do significado de seus constituintes –, para a perspectiva de que o significado de uma sentença só poderia ser corretamente estabelecido quando se compreendesse e se estudasse a situação e condição de uso dessa sentença.

Essa mudança de perspectiva, do estudo da sentença para o estudo dos “atos de fala”, passa a compreender e a considerar a linguagem a partir de seu uso e como uma forma de ação, de ato, de “prática”. A linguagem é vista então como possuidora de um objetivo, de uma finalidade. Ela passa também a obedecer a certas convenções e normas sociais que a respaldem (não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar).

Dessa maneira, Danilo Marcondes S. Filho, em sua introdução ao livro de Austin, “Quando dizer é fazer” (1990), acrescenta que:

Podemos afirmar, então, que quando analisamos a linguagem nossa finalidade não é apenas analisar a linguagem enquanto tal, mas investigar o contexto social e cultural no qual é usada, as práticas sociais, os paradigmas e valores, a “racionalidade”, enfim, desta comunidade, elementos estes dos quais a linguagem é indissociável. (...) a linguagem como ação, como forma de atuação *sobre* o real, e, portanto, de constituição do real, e não meramente de representação ou correspondência com a realidade. (p.11).

Fairclough (2001), representante da escola chamada “Análise Crítica do Discurso”, segue em seu livro *Discurso e mudança social* essa mesma concepção de linguagem enquanto prática e ação, propondo um modelo tridimensional de Análise de Discurso, que compreende a análise da prática discursiva, do texto e da prática social. Para o autor:

O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. (...) O discurso contribui, em primeiro lugar, para a construção do que variavelmente é referido como ‘identidades sociais’ e ‘posição de sujeito’ para os ‘sujeitos’ sociais e os tipos de ‘eu’ (ver Henriques *et al.*, 1984; Weedon, 1987)<sup>2</sup>. (...) Segundo, o discurso contribui para construir as relações sociais entre as pessoas. E, terceiro, o discurso contribui para a construção de sistemas de conhecimento e crença. (p.91)

Assim, a linguagem é construída a partir do real, das relações reais dos sujeitos que – a partir dessa linguagem – também constroem essa mesma realidade e essas mesmas relações. Em outras palavras, os sujeitos se relacionam com o real e com os outros sujeitos a partir da linguagem: a linguagem é primeira.

Para Oliveira (2001):

Quando falamos da linguagem, diz Heidegger, nunca abandonamos a linguagem, mas sempre falamos a partir dela. Nosso ser-no-mundo é, portanto, sempre lingüisticamente mediado de tal maneira, que é por meio da linguagem que ocorre a manifestação dos entes a nós (p.206).

A linguagem não é só a representação de um real não-lingüístico, do mundo dos objetos, nem simplesmente um código, que permite a comunicação; ela é a constituição do próprio real. Oliveira, em seu capítulo sobre a filosofia de Heidegger, nos esclarece que,

o homem acontece como homem na medida em que se deixa solicitar para guardar a diferença ontológica: o homem é enquanto manifestação do ser, e isso acontece enquanto linguagem. (...) Se o ser emerge enquanto linguagem, a linguagem é o caminho necessário de nosso encontro com o mundo, já que é o sentido que funda e instaura todo o sentido. (...) a linguagem não pode ser reduzida a puro instrumento, pois, em todo saber de nós mesmos, como em todo saber do mundo, já sempre estamos envolvidos pela linguagem, em que se dá a clareira do ser, onde se manifesta a compreensão do ser e onde fala a “voz do ser”. O evento do ser, segundo Heidegger, é entendido como um evento lingüístico, o que significa dizer que nosso ser-no-mundo é sempre mediado por um “mundo lingüístico” determinado (2001, p. 216).

O mundo real seria então, antes de tudo, um mundo lingüístico. O projeto platônico de voltar ao “mundo-em-si”, dentro dessa concepção de linguagem, é inviável, pois o mundo-em-si seria senão um mundo não-humano e ininteligível.

(...) e fora do mundo humano-lingüístico não temos mundo: daí a ambigüidade da expressão “mundo em si”, como se para nós existisse algum mundo fora da

---

<sup>2</sup> Citação do autor.

lingüicidade. O mundo é a totalidade à qual se relaciona nossa experiência lingüisticamente esquematizada. (OLIVEIRA, 2001, p.239).

O ser humano é, antes de tudo, um ser lingüístico que dá sentido ao mundo, às coisas, às palavras. Dessa maneira, passamos a conhecer o mundo, os outros e a nós mesmos no momento em que aprendemos a falar, ou seja, somos um ser-no-mundo lingüístico. A nossa relação com o mundo, com a realidade, com os outros, é sempre lingüisticamente mediada e interpretada.

Simbolicamente e arquetipicamente, pode-se encontrar o surgimento da linguagem e do homem (lingüístico) nos mitos de criação:

Sentava-se crocitando no escuro quando de repente despertou para a consciência e se descobriu. Ele não sabia onde estava ou como tinha começado a existir, mas respirou e teve vida, ele viveu. Tudo o mais à sua volta encontrava-se no escuro e ele não conseguia ver coisa alguma. (...) A terra era argila e tudo à volta dele era argila morta. (...) depois ele se sentou de novo em meditação refletindo sobre o que poderia existir em toda essa funda escuridão que o rodeava. (...) Ele então enterrou algo, mas não sabia o que era. E ao voltar encontrou naquele lugar um arbusto e a terra não era mais estéril, pois a argila nua estava agora coberta de arbustos e tinha grama também. (...) ele agora rastejava e sentia a água, e a terra, os arbustos viraram árvores e as árvores florestas. (FRANZ, 2003, p.34).

Esse mito que relata a criação do mundo, de uma tribo indígena do rio Noatak (Alaska-EUA), representa bem o que a grande maioria desse tipo de mito apresenta: o despertar da consciência. O próprio mito de criação católico, presente na bíblia, é também um exemplo típico. O que se encontram nesses mitos? A criação do mundo, do universo, das coisas, e principalmente do homem.

Se for procurada uma explicação da psicologia junguiana para esses mitos e seus significados, ver-se-á que eles representam a passagem do mundo do inconsciente que, ao ser nomeado<sup>3</sup> pelo criador, passa para o mundo da consciência. Se for tomado, por exemplo, o simbolismo da escuridão como representante do inconsciente, resultará que ao se nomear as coisas, ao tocá-las (como se tem nesse mito), ou, mais precisamente, em se dizer “faça-se luz” (Gênesis), as coisas se iluminarão, ou seja, adquirirão uma luz que as tornarão possíveis de ser vistas, o que representa a consciência delas.

---

<sup>3</sup> Processo, entendido aqui como transposição para o âmbito da linguagem de um objeto concreto e real.

No princípio criou Deus o céu e a terra. A terra, porém, estava vazia e nua; e as trevas cobriam a face do abismo; e o espírito de Deus era levado por cima das águas. Disse Deus: faça-se luz; e fez-se luz. E viu Deus que a luz era boa; e dividiu a luz das trevas. E chamou à luz de dia, e às trevas de noite; e da tarde e da manhã se fez o primeiro dia. (Livro do Gênesis).

E Deus fez o mesmo com todas as coisas...

As coisas não existiam antes de “Deus”, elas foram criadas por Ele. E como Ele as criou? Por meio da **nomeação**. Ele deu **nome** às coisas e elas adquiriram existência; as coisas passaram a existir a partir da linguagem, no momento em que foram nomeadas, significadas.

Se “Deus” existe ou não é um questionamento sem “sentido” (pelo menos para Wittgenstein I), mas o que se pode argumentar é que o “homem”, ele sim, em algum momento, passou a existir. Não falo aqui do homem biológico, mas, sim, do homem lingüístico, do homem da linguagem. O ser humano adquiriu a sua existência enquanto humano no momento em que criou a linguagem, no momento em que utilizou a linguagem para criar o mundo ao seu redor, não o mundo-em-si (que também é sem sentido), mas o mundo humano, o mundo da linguagem.

As coisas-em-si já existiam antes mesmo da existência do homem. Estão aí os estudos arqueológicos para se provar isso. E, durante milhares de anos, o “projeto de homem” também existiu no meio dessas coisas-em-si, nesse mundo das trevas. Lá, só se pode especular que o “projeto de homem” vivia como qualquer animal, em um mundo sem linguagem, ou melhor, em um mundo sem a linguagem da consciência. Em algum momento da história, o “projeto de homem” passou a se relacionar de maneira diferente com o mundo, com a natureza, com os outros homens, e com ele próprio. Deu nome às coisas e, ao nomeá-las, o “projeto de homem” criou um outro mundo, em uma dimensão diferente da dimensão das coisas-em-si: a dimensão da linguagem. E foi a ela transportado, tornando-se homem, e “expulso do paraíso”, condenado a nunca mais ter acesso ao mundo-em-si, mas somente ao mundo da linguagem, ao mundo dos nomes, dos signos.

A questão da expulsão do paraíso é interessante simbolicamente, posto que apenas “Deus” tinha o poder de nomear as coisas, ou seja, de criar o mundo. A serpente prometeu a Eva que ela, ao comer a maçã, “abriria seus olhos” e ficaria tão sábia quanto “Deus”,

deduzindo-se que assim ela também teria o poder de “criar” as coisas. O final “trágico” já é sabido por todos, e até hoje “tem-se de pedir perdão por esse pecado”.

O homem, ao adquirir o poder de nomear as coisas e de criá-las, o poder da linguagem, foi expulso do paraíso, isto é, do mundo das coisas-em-si.

O projeto filosófico de “voltar às coisas-em-si” (e quem sabe um dia poder voltar ao paraíso e sair desse mundo falso das sombras, “mundo das aparências”) é impossível do ponto de vista humano, pois, para que o homem pudesse ver as coisas-em-si, ele deveria deixar de ser homem; e, mesmo assim, o que ele visse não teria qualquer significado e, se tivesse, não seria um significado compreensível. É por isso que no mito da caverna, de Platão, o homem que viu as coisas-em-si teve de morrer, posto que o que ele viu nunca poderia ser entendido, nem pertencer ou ser aceito no mundo dos homens.

Jung também tem uma concepção parecida, tal como nos apresenta Franz (2003):

(...) temos de nos lembrar também de um outro fato, a saber, que nós não podemos falar de nenhuma espécie de realidade exceto em sua forma como conteúdo de nossa consciência. Como Jung assinalou, a única realidade sobre a qual podemos nos pronunciar é aquela da qual estamos cientes. (...) Em termos práticos, portanto, podemos asseverar que a única realidade que nos é possível mencionar ou com a qual efetivamente lidamos é a imagem da realidade presente no campo de nossa consciência (p.17).

A única realidade que existe é a realidade da linguagem “consciente”. Dessa maneira, a linguagem não é representativa do real ou de uma realidade, ela é a realidade. Como nos esclarece Oliveira (2001):

O ser-homem é, assim, inseparável da linguagem, pois, na medida em que vela pela revelação do ser, ele abre um espaço para a emergência de uma vida marcada pelo sentido. Assim, fica aberto para a verdade de tudo: falar é desvelar o mundo, tornar possível a emergência do sentido essencial e constitutivo de tudo. É só a partir da linguagem que o homem tem propriamente o mundo, onde todas as coisas podem encontrar seu lugar. (p.222).

O mundo humano não é composto por objetos em si, mas, sim, composto da construção desses objetos, a partir da linguagem.

Essa concepção se assemelha àquela dos sofistas, na qual o homem, por ser a medida de todas as coisas<sup>4</sup>, é impedido de ter sobre elas uma medida única. Um dos

---

<sup>4</sup> Protágoras: *"O homem é a medida de todas as coisas"*.

filósofos representativos dessa filosofia, Górgias<sup>5</sup>, afirma que mesmo se fosse possível se conhecer o real não se poderia dizê-lo. Para ele a realidade não poderia tornar-se nosso discurso, a linguagem não diz o real. A linguagem, dessa forma, revelaria apenas a própria linguagem<sup>6</sup>.

Outro aspecto importante da linguagem é sua dimensão histórica. A construção dos significados e sentidos é feita historicamente, elaborada pela tradição.

Oliveira (2001), em seu capítulo sobre a concepção de linguagem em Gadamer, expõe que:

Compreendemos e buscamos verdade a partir das expectativas de sentido que nos dirigem e provêm de nossa tradição específica. Essa tradição, porém, não está a nosso dispor: antes de estar sob nosso poder, nós é que estamos sujeitos a ela. Onde quer que compreendamos algo, nós o fazemos a partir do horizonte de uma tradição de sentido, que nos marca e precisamente torna essa compreensão possível. (...) Assim, pode-se dizer com Gadamer que os pré-conceitos não são pré-conceitos de um sujeito, mas muito mais a realidade histórica de seu ser, aquele todo histórico de sentido no qual os sujeitos emergem como sujeitos (p.228-229).

Ficam então claras duas dimensões constituintes do sujeito: a linguagem e a história. O tempo histórico e a cultura em que nasce um sujeito influenciarão na construção de sua identidade.

A linguagem, desde o princípio, é humana. Aliás, ela não é simplesmente uma qualidade do homem que se encontra no mundo, mas dela depende e nela se revela que os homens enquanto tais possuem “mundo” (aspas do autor). O mundo está aí para o homem, e esse “estar-aí” é constituído lingüisticamente. É nesse sentido que se deve compreender a famosa frase de Humboldt: toda linguagem é uma visão do mundo. Quando o homem nasce numa linguagem determinada, ela o introduz numa relação determinada com o mundo e num comportamento determinado em relação ao mundo. (OLIVEIRA, 2001, p.236)

## 1.2) Cultura e identidade

Como já exposto no item anterior, o sujeito é lingüístico e histórico. Sua identidade é indissociável de sua realidade histórico-lingüístico-cultural.

---

<sup>5</sup> Górgias de Leontini (480 a.C. - 375 a.C.) foi professor de retórica, filósofo e embaixador em [Atenas](#).

<sup>6</sup> Fonte: Wikipédia – site: [http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina\\_principal](http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal).

Não se procura defender a tese, neste trabalho, de que os sujeitos são simplesmente “assujeitados”<sup>7</sup> pela ideologia, como defende Louis Althusser em seu livro “Aparelhos em seu Ideológicos de Estado” (1992), mas tampouco se defende a tese contrária: a da liberdade, a do livre arbítrio total.

Vê-se a relação entre o sujeito e a cultura como um processo dialético<sup>8</sup>, no qual sujeito e cultura se interinfluenciam numa construção e transformação **mútuas**, não sendo aqui o sujeito totalmente passivo. Como se viu anteriormente, o processo de construção do sujeito, de sua identidade, tem como base um contexto histórico-lingüístico anterior a ele, ou seja, ele já nasce no berço de uma língua, de uma história e de uma cultura. Além do mais, não se pode dar total crédito ao determinismo social, ao contexto histórico-social do sujeito, tendo em vista que ele é também um ser biológico, geneticamente constituído, o que determinará muitos de seus aspectos físicos e psicológicos, e que ele também nasce no seio de uma família, matriz de sua identidade emocional.

Assim, por exemplo, para Erikson (1972), psicanalista naturalizado americano, a identidade recebe a influência de fatores intrapessoais (as capacidades inatas do indivíduo e as características adquiridas da personalidade), de fatores interpessoais (identificações com outras pessoas) e de fatores culturais (valores sociais a que uma pessoa está exposta, tanto “globais” quanto “locais”). Ele defende a tese de que construir uma identidade implica em definir quem a pessoa é, determinar os seus valores e as direções que deseja seguir pela vida. O autor entende que identidade é uma concepção de si mesmo, composta de crenças, metas e valores com os quais o indivíduo está solidamente comprometido.

O nosso atual contexto histórico-cultural, a era do *quarto bios*, o *bios* virtual (SODRÉ, 2002), é marcado pela aceleração, pelo multidimensionamento e pelos avanços tecnológicos da mídia. Hoje, somos “encharcados” por uma enorme quantidade de modelos de identidade.

Muniz Sodré (2002), em seu livro “Antropológica do espelho”, discorre a respeito do papel da nova mídia, na construção da identidade dos sujeitos:

---

<sup>7</sup> Para Althusser a função de toda ideologia é “construir indivíduos concretos em sujeitos” (p. 93).

<sup>8</sup> A dialética é entendida aqui como um “todo coerente em que os fenômenos se condicionam reciprocamente”. (JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário básico de filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996).



(...) a tecnocultura – essa constituída por mercado e meios de comunicação, a do quarto *bios* – implica uma transformação das formas tradicionais de sociabilização, além de uma nova tecnologia perceptiva e mental. Implica, portanto, um novo tipo de relacionamento do indivíduo com referências concretas ou com o que se tem convencionalmente designado como verdade, ou seja, uma outra condição antropológica. (SODRÉ, 2002, p.27).

Para o autor, a mídia atual fornece uma refiguração do mundo pela ideologia norte-americana (universalidade americana), um padrão identitário necessário à ordem do consumo, que se refere a comportamentos narcisistas de individualização, comportamentos estes valorizados na atualidade: “Não há nada de verdadeiramente “libertário” nos ritos do *rock’n roll* e do consumo, há tão-só a coerência liberal” (p. 8). O autor adverte, no entanto, que a mídia não tem o poder de determinar comportamentos; ela apenas tem a capacidade de prescrever, de fornecer modelos de comportamento.

Nessa perspectiva, a mídia forneceria modelos do que Giddens (2002, p.79) entende por “estilo de vida” que, segundo o autor, seria “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade”.

Assim, é importante compreender que a cultura dá suporte de sentido à identidade, às representações do sujeito, ou seja, ela dá suporte a uma narrativa. As transformações profundas pelas quais as sociedades e os indivíduos têm passado – principalmente no que diz respeito a uma relativização do espaço e do tempo –, tão importantes para ancorar os sujeitos na realidade, dando-lhes uma segurança ontológica, influenciam sobremaneira as relações do sujeito com essa mesma realidade.

Como afirma Soar Filho:

As transformações planetárias nas relações entre culturas, nações e mercados, que estão abrangidas sob o conceito de “sociedade globalizada”, refletem-se nos vários estratos e níveis da existência humana, nas interações do indivíduo com seus contextos espaciais e temporais mais imediatos, tanto nas formas como os organiza, utiliza, representa e vivencia, quanto nos modos como se situa ontologicamente em relação aos outros seres humanos. Nos interstícios dos dramáticos processos de transformação social, pode-se entrever um sujeito em busca de si mesmo; um Sísifo a recompor, dia após dia, as bases de sua segurança ontológica e de seu senso de identidade pessoal, para vê-las no dia seguinte novamente em ruínas. (...) Os referentes de espaço e tempo são fundamentais para o senso de identidade pessoal: onde e quando nascemos, nos graduamos, vivemos e trabalhamos, são informações primárias para a nossa identificação diante de outros, e para a construção de um núcleo íntimo de identidade pessoal. Dito em outras palavras, “as ordenações simbólicas do

espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade”. É legítimo pensar, portanto, que as novas configurações e representações desses constructos produzam impactos significativos sobre os processos de construção da identidade e de manutenção da segurança ontológica. (SOAR FILHO, 2005, p.9).

Dessa maneira, procuramos, em nosso estudo, mostrar a importância do discurso literomusical e de sua análise, para averiguarmos o quanto contribuem para a disseminação de estilos de identidade, aqui, especificamente, estilos de identidade “pós-modernos”.

Se a música expressa seu tempo histórico, esperamos encontrar nas letras essa fragmentação do real e do sujeito, geradora de uma profunda crise de identidade. Dos mitos “sólidos” e racionais da modernidade, restou apenas a angústia “líquida”, como podemos observar na canção “Mapas por Acaso”, da banda Engenheiros do Hawaii, contemplada em nosso estudo:

      não peça perdão, a culpa não é sua  
      estamos no mesmo barco e ele ainda flutua  
      não perca a razão, ela já não é sua  
      onda após onda, após onda, o barco ainda flutua  
          ao sabor do acaso  
          apesar dos pesares  
          ao sabor do acaso ..... flutua.

### **1.3) A Análise do Discurso Francesa: a proposta de Dominique Maingueneau**

#### **1.3.1 Alguns Princípios.**

Dito isso, fica justificada a escolha de nosso referencial teórico: a Análise do Discurso Francesa. Primeiramente pelo *corpus* selecionado neste trabalho – o discurso literomusical de bandas de *pop rock* nacional – requerer um “instrumento” de análise. Segundo, a nossa necessidade de que este instrumento de análise não se reduza simplesmente à análise das palavras e de suas relações sintáticas (o discurso “morto” da “gramática”), mas principalmente que ele parta do princípio de que as palavras, dentro de um discurso, são constituídas e constituem (con)textos e realidades sócio-histórico-discursivo-ideológicas.

Dessa maneira, acreditamos, neste trabalho, que os discursos são constituidores da realidade lingüística humana, de suas relações, ideologias e identidades.

A Análise do Discurso compreende o discurso a partir de suas condições históricas de produção. Assim, o discurso não é visto de forma isolada, mas sempre a partir de uma relação – uma relação que condiciona a própria existência do discurso. O discurso é marcado pelo seu contexto sócio-histórico, político, cultural, etc. Ele traz inscritos em si ideologias, comunidades e outros discursos.

Para Bakhtin (1995):

“(...) para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos – emissor e receptor do som –, bem como o próprio som, no meio social”. (...) Portanto, a unicidade do meio social e a do contexto social imediato são condições absolutamente indispensáveis para que o complexo físico-psíquico-fisiológico que definimos possa ser vinculado à língua, à fala, possa tornar-se um fato de linguagem. Dois organismos biológicos, postos em presença num meio puramente natural, não produzirão um ato de fala. (p.70-71).

Mais a diante o autor acrescenta:

Toda enunciação monológica, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual é parte integrante. (p. 98).

Nesse ponto é importante ressaltar uma idéia que está por trás de todo este trabalho: os discursos são constituídos a partir de seus contextos, mas também são agentes de constituição dos mesmos; são constituídos por outros discursos e constituem, por sua vez, outros discursos. Esse fato leva a uma questão: até que ponto o discurso sobre a pós-modernidade acaba contribuindo para a criação da própria pós-modernidade, enquanto realidade sócio-histórico-cultural?

Compreende-se, desse modo, a partir do que foi exposto até agora, que o discurso é constituído e constituidor de sentido. Ele tanto é constituído – determinado e construído – a partir de um contexto histórico de sentido, de significados, como também dá sentido à realidade e a outros discursos, melhor dizendo, constitui a realidade e os outros discursos.

É a partir dessas idéias que compreendemos a noção de “discurso constituinte”, proposto por Maingueneau (2006).

O autor teoriza que “os discursos constituintes dão sentido aos atos da coletividade, eles são fiadores de múltiplos gêneros do discurso” (p.34). São discursos cujas fronteiras, em relação a outros discursos, estão estabelecidas, ou melhor, procuram delimitar o seu lugar de existência entre outros discursos. Esse lugar traz a idéia de “posicionamento” que, segundo Costa (2001), implicaria

na existência de **comunidades discursivas**<sup>9</sup> que partilham um conjunto de ritos e normas compostas não só de autores, mas de uma série de papéis sócio-discursivos (discípulos, críticos, vulgarizadores etc.), que produzem, reproduzem, consomem, fazem circular os textos. (...) Portanto, os enunciados de um discurso constituinte são **inscrições** em uma rede institucional que só existe na e pela enunciação de textos. Inscrições que supõem necessariamente um caráter exemplar: seguem exemplos e dão exemplo. Assim, **inscrever-se** em uma comunidade discursiva implica, por um lado, associar-se a modelos de posicionamento e, em última instância, à Fonte que funda o discurso constituinte: a Beleza, a Verdade, a Justiça...(p. 71 – 72).

Assim, os discursos constituintes são discursos que se apresentam como referenciais – como “origem” – para outros discursos e para os sujeitos. Eles apresentam uma autoridade, ou seja, são locutores consagrados, encarregados da memória coletiva.

Como nos esclarece Maingueneau (2006, p.62):

Esses discursos têm o perigoso privilégio de legitimar-se ao refletir em seu funcionamento mesmo sua própria “constituição”. A pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso: não há acima deles nenhum discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos.

Compreende-se, assim, a concepção em que se baseia este trabalho: a idéia de que a linguagem constrói a realidade humana, de que cada “discurso constituinte” contribui para a construção dessa realidade humana, ou uma parte dessa realidade (pelo menos para a comunidade que abraça o discurso); o “discurso constituinte” dá sentido, dá significados à materialidade dos objetos, das relações, da realidade e das identidades dos sujeitos e das comunidades.

Atualmente, no Brasil, por exemplo, estamos vivendo uma “guerra” entre vários discursos constituintes, em relação à “polêmica” do aborto. Vemos como cada um desses

---

<sup>9</sup> Grifos do autor.

discursos, o religioso, o científico e o político, apresentam e defendem seu ponto de vista como sendo o “verdadeiro”.

A concepção de discurso constituinte e de posicionamento nos leva a uma outra idéia apresentada por Maingueneau (2001): a de investimentos. Para o autor, encontram-se, em todo enunciado, investimentos cenográficos, éticos e lingüísticos, que serão apresentados mais detalhadamente a seguir.

### 1.3.2) A cena enunciativa

Para Maingueneau (2004, p.93), “enunciar não é somente expressar idéias, é também tentar construir e legitimar o quadro de sua enunciação”. Segundo o autor, seriam encontradas, em todo enunciado, três cenas. A primeira, denominada de cena englobante, corresponde ao tipo de discurso ao qual a enunciação pertence, o que lhe confere estatuto pragmático (COSTA, 2001, p.75); aqui distinguimos, por exemplo, o tipo do discurso religioso, do político, do científico, etc. A segunda, denominada de cena genérica, corresponde ao gênero particular ao qual a enunciação é inscrita: um editorial, uma carta, um panfleto, etc. Para o autor, essas duas cenas corresponderiam ao “quadro cênico” do texto, que definiria o “espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87).

A terceira, denominada de cenografia, corresponde à cena da enunciação que se encontra em segundo plano, é a fonte do discurso com a qual o co-enunciador se confronta diretamente. A cenografia tem uma importante função de legitimar o enunciado, ou seja, de validá-lo e também precisa ser legitimada e validada por ele. A cenografia também coloca a enunciação numa perspectiva temporal – a cronografia –, numa perspectiva de lugar – a topografia –, e numa perspectiva de um enunciador (eu) e de um co-enunciador (tu). Segundo COSTA (2001, p.75):

O enunciador e o co-enunciador são aí representações, construídas pela enunciação, de posições referentes respectivamente ao **eu** e ao **tu** estabelecidos no texto, porém não necessariamente marcados. Não se trata, porém, do autor e do leitor empíricos, mas de lugares enunciativos fundadores de um **eu** que se pretende legítimo (mesmo se ele procura se desvalorizar), e de um **tu** representativo de um suposto leitor igualmente legítimo (mesmo se se procura desvalorizá-lo). Assim também, a topografia e a cronografia se constituem respectivamente pela representação de um espaço e de um tempo validados, onde se desenrola a enunciação construída pelo texto.

### 1.3.3) Código de linguagem

Além dos investimentos numa cena e num *ethos*, o enunciador também investe num código de linguagem, ou seja, na escolha da língua, das palavras, expressões, etc. Essa escolha pode remeter a variedades de uso de uma mesma língua, tais como variedades regionais ou temporais, ou então variedades ligadas a uma determinada estratificação social ou a papéis sociais, o que Maingueneau (2004), retomando Bakhtin, denomina plurilingüísmo interno. As variedades de uso de outras línguas estrangeiras, o autor denomina plurilingüísmo externo.

O código de linguagem também pode revelar um investimento não só no uso das palavras, mas também numa maneira de dizer, no sotaque, etc.

### 1.3.4) O *ethos*

O *etos*, ou *ethos*, segundo Maingueneau, seria a voz de “um enunciador encarnado”, ou seja, de “um sujeito situado para além texto” (MAINGUENEAU, 2004, p. 95). Ele seria um fenômeno a partir do qual ocorre a manifestação da “personalidade” do enunciador, ou seja, a imagem da personalidade ou do caráter que fazemos (co-enunciadores) do enunciador a partir de seu discurso. O *ethos* tem como característica traçar o caráter assumido na enunciação, envolvendo-a de forma implícita. Como afirma Ducrot (1984, apud MAINGUENEAU, 2004):

Não se trata das afirmações elogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que, contrariamente, podem chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe conferem o ritmo, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos... [...] É na qualidade de fonte da enunciação que ele se vê revestido de determinadas características que, por ação reflexa, tornam essa enunciação aceitável ou não. (p. 201)

A noção de *ethos* compreende tanto os enunciados orais quanto os escritos, quer dizer, é válida para qualquer discurso. Especificamente no texto escrito, há o que Maingueneau denomina *tom*, que dá autoridade ao que é dito e permite que o leitor construa uma representação do corpo do enunciador, fazendo “emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito” (MAINGUENEAU, 2004, p.98): o *ethos*. É importante salientar, também, que a esse fiador (figura construída a partir de indícios textuais) são atribuídos um “caráter” (que se refere aos traços psicológicos) e uma

“corporalidade” (que se refere tanto a uma constituição física como ao modo de se vestir e agir no espaço social). Esses dois elementos do fiador se originam de representações sociais (estereótipos culturais) valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apóia a enunciação, e circulam em diferentes domínios, como, por exemplo, na música – domínio-alvo do nosso trabalho.

O processo de incorporação ocorre, inicialmente, quando o co-enunciador dá um corpo, estipula um *ethos* ao seu fiador. Em seguida, o co-enunciador incorpora um conjunto de esquemas que definem, para um dado sujeito, uma forma específica de se inscrever no mundo e, finalmente, acontece a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso, a um mesmo modo de ser e habitar o mundo. Essa adesão, portanto, depende da “afinação” do *ethos* com a conjuntura ideológica em questão, deve apresentar um estereótipo estimulante para permitir a identificação e o processo de incorporação. Como afirma Maingueneau:

O universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas “idéias” que transmite... [...] O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse “fiador” que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado. (MAINGUENEAU, 2004, p.99).

Aristóteles já analisava na arte da retórica a construção de um discurso apelativo em que os autores, com inteligência, virtude e boa vontade, conseguiam insinuar seus valores e suas opiniões, persuadindo a platéia. De acordo com as idéias do filósofo, o *ethos* (termo grego) foi definido como o grau de credibilidade e de confiança que os autores adquiriam com sua audiência, e considerado como apelo ético (termo também derivado de *ethos*) indispensável para o funcionamento da retórica. O falante, ao combinar senso comum e argumentação lógica a favor de suas convicções, estabelecia o *ethos*.

Outro ponto importante que precisa ser ressaltado é que o *ethos* não necessariamente corresponde com exatidão à personalidade do enunciador, estando principalmente relacionado com a imagem pública (real ou imaginária) que alguém assume e procura transmitir na sociedade em que vive, que a caracteriza e a distingue de outras pessoas. Essa imagem se revelaria no modo como o enunciador se expressa no discurso, no

seu modo de dizer, de escolher e ordenar e as palavras; é a imagem captada, pela platéia, a partir da manifestação do próprio discurso.

Em virtude dos objetivos e das hipóteses desta pesquisa, dar-se-á mais ênfase ao estudo do *ethos*, mas sem excluir a cena e o código de linguagem, pois se compreende que esses conceitos são complementares entre si e muitas vezes indissociáveis.

#### **1.4) O Discurso líteromusical brasileiro: um discurso constituinte.**

Costa (2001) entende que o discurso literomusical – como o discurso literário, o religioso, o político – também é um discurso constituinte, pois atende às condições propostas por Maingueneau (2003), tais como o cumprimento da função de *archéion*, que seria um corpo de enunciadores consagrados que representariam a sede da autoridade sobre o discurso e a pretensão do discurso constituinte de fundar e não de ser fundado, o que diz respeito à sua *auto e heteroconstituição*. Para Costa, “o discurso constituinte não é um conjunto de textos, mas uma atividade de uma comunidade que funciona em razão do discurso que produz.” (2001, p.472).

Concordamos com Costa (2001), pois, como já foi exposto, a música não é um simples instrumento de “entretenimento”, mas também um instrumento de constituição de sentidos, de práticas e de identidades. Para se compreender a função de discurso constituinte da música, basta lembrar as comunidades que se formam ao redor de diversos posicionamentos musicais brasileiros, como o *hip-hop*, o *rap*, ou a própria MPB. Muito além de simples músicas, esses estilos musicais – posicionamentos musicais – criam comunidades, transmitem informações, explicações e soluções para os problemas da vida cotidiana, e, principalmente, fornecem modelos de identidade inconfundíveis (roupas, trejeitos, vocabulário e gírias, espaços urbanos, etc.).

Ou seja, o discurso literomusical é um discurso que serve de referência para os sujeitos, como um discurso legitimador de verdades e de maneiras de como eles se relacionam com a realidade, com os outros sujeitos e com a própria identidade. Transmitem também idéias valorativas (ideológicas) sobre variados temas como o “nacional”, o amor, a religião, a polícia (*Hip-hop*), a violência, etc., que servem de referência para comportamentos, concepções de mundo e identidades.



Entende-se também que o caráter **constituente** de um discurso não tem embasamento em concepções estéticas, filosóficas ou hierárquicas, no que diz respeito à “qualidade musical” (letra, melodia, instrumentos, etc.). Não haveria discursos mais ou menos constituintes, sendo o *hip-hop*, ou a música *axé* da Bahia, tão constituintes quanto a MPB.

(...) as crises recorrentes de criatividade por que vem passando a produção musical brasileira desde os anos 90, ameaçada por uma safra tão persistente quanto sofrível de músicas “de variedade” e pelo não aparecimento de novas gerações “à altura” das que constituíram os posicionamentos analisados neste trabalho, tudo isso aliado a sua quase ausência na escola, nos meios de comunicação de massa e sua conseqüente ainda pouca penetração como um todo entre os jovens, nos leva a questionar se essa pretensão constituinte não tenderia a fracassar em nosso país antes mesmo de chegar à plenitude, tornando-se a canção, como em outros países, mais uma forma de entretenimento, como os programas de humor e as telenovelas. (COSTA, 2001, p. 472).

Assim, nossa opinião é de que não haveria a possibilidade de “fracasso” da pretensão constituinte do discurso literomusical com a suposta ameaça de “superficialização” e simplificação das letras/melodias, com uma conseqüente perda de conteúdo; pelo nosso estudo, isso acarretaria apenas uma nova forma de sentido e significação dos “atos da coletividade”, totalmente coerentes com as concepções contemporâneas de realidade e de sujeito, ou seja, a superficialidade e a fragmentação do mundo e do sujeito “pós-moderno”.

É esse conceito que se busca mostrar no trabalho: a música contemporânea, nesse caso o *Pop Rock*, enquanto um discurso constituinte, tem a função de representar os fenômenos de fluidez e superficialidade tão debatidos nos estudos sociológicos, e, com isso, fornecer sentidos, identificações e modelos de identidade que corroboram esses fenômenos.

## Capítulo 2 - Hipóteses e Metodologia

### 2.1) Hipóteses

Nossa principal hipótese é a de que o sujeito encarnado nas canções do *Pop Rock* nacional contemporâneo é um sujeito pós-moderno.

A canção Pop Rock nacional contemporânea apresenta um *ethos* de sujeito fragmentado, global, desiludido com “verdades universais”, que está em constante busca de si mesmo e de sentido para sua vida. É um sujeito livre, já que é desprovido de “pré-conceitos” morais, éticos ou religiosos. Mantém uma postura crítica e rebelde em relação à sociedade, embora almeje estar presente na mídia, vender discos, etc. Ele critica a “indústria cultural” ao mesmo tempo em que faz questão de estar nela. É também um sujeito tecnológico, antenado com o novo, com a informática. Vive em mundo global, sem fronteiras (raciais, ideológicas, culturais, lingüísticas, etc.) definidas, é um “cidadão do mundo”. Vive em espaços urbanos, com a típica agitação da cidade grande, com carros, prédios e violência. É o sujeito do concreto. Usa um código de linguagem marcado pela presença de expressões e de palavras e por uma maneira de dizer estrangeira, principalmente de origem inglesa (plurilingüísmo externo).

A pós-modernidade apresenta um sujeito fragmentado, diferente do sujeito unificado moderno. As fortes concepções de classes sociais, de gênero, de raça, de sexualidade, presentes nas sociedades anteriores ao século XX, bem como as identidades nacionais, encontram-se, desde o final do século XX, em um processo de transformação e de desconstrução. A Psicanálise também teve um importante papel nessa fragmentação do sujeito pós-moderno, com a “descoberta” do inconsciente. Dessa maneira, o sujeito pós-moderno encontra-se em “crise de identidade”, tanto pela descentralização de seu lugar no mundo social, quanto de si mesmo (Hall, 2005). Vive num mundo em constante e rápida mudança, com fronteiras fluidas entre o global e o local, em que há uma forte disseminação de expressões e palavras estrangeiras, num fenômeno conhecido como “homogeneização cultural”.

## 2.2) Metodologia

Nosso *corpus* foi selecionado tendo como referência sites oficiais dos cantores e das bandas, denominação pelo público consumidor e pelas gravadoras, *sites* na Internet sobre música e revistas especializadas, dentre as quais destacamos a Revista da MTV.

Embora tenha sido (e ainda seja) difícil delimitar as fronteiras entre esse posicionamento e outros posicionamentos, entre o *Pop Rock* e o *Punk Rock*, por exemplo, ou entre o *Pop Rock* e a música eletrônica, encontramos coerência entre essas várias fontes e a definição do posicionamento que adotamos em nosso trabalho. Acreditamos também que essa dificuldade na delimitação dessas “fronteiras” é própria do posicionamento *Pop Rock*, pela incorporação livre de elementos, instrumentos e técnicas, e também pela regravação e apropriação de outras músicas de diferentes gêneros musicais.

Para definição da terminologia somos simpatizantes com a definição proposta por Friedlander (2004), de que o termo Pop/Rock apresenta uma “natureza dupla: raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do *rock (rock)* e seu status como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco (*pop*)” (FRIEDLANDER, 2004, p.12).

Procuramos selecionar os artistas, os discos e as músicas tendo como critério a importância que têm para a constituição e o desenvolvimento do posicionamento, a presença na mídia, e a vendagem dos discos. Dessa maneira, selecionamos três bandas/artistas representativos da década de 80 – Engenheiros, Cazuzu e Titãs – e três representativas do ano 2000: Pitty, Detonautas e CPM22 (esta última ganhou o prêmio de “melhores do ano”, do “Domingão do Faustão”, de 2006).

As canções selecionadas para compor este trabalho foram escolhidas a partir de um conjunto maior de canções analisadas ao longo de nosso estudo. Por não se tratar de um trabalho de “pesquisa quantitativa”, em que caso houvesse a comprovação de nossa hipótese seria necessário que x canções apresentassem um sujeito pós-moderno, mas, sim, de uma “pesquisa qualitativa”, em que procuramos mostrar as relações entre os sujeitos das canções e as concepções e características do sujeito pós-moderno, apresentamos no corpo deste trabalho as canções que foram mais significativas para o estudo.

De acordo com o exposto, nossa investigação contemplou a análise dos seguintes CDs:

### **1. Engenheiros do Hawaii:**

- Longe Demais das Capitais, BMG, 1986
- A Revolta dos Dândis, BMG, 1987
- Ouça o que Eu Digo, Não Ouça Ninguém, BMG, 1988
- Alívio Imediato, BMG, 1989
- O Papa é Pop, BMG, 1990
- Várias Variáveis, BMG, 1991
- Filmes de Guerra, Canções de Amor, BMG, 1993
- Surfando Karmas & Dna, Universal, 2002

### **2. Cazuza:**

- O tempo não pára, PolyGram, 1988.
- Ideologia, PolyGram, 1988.
- Burguesia, PolyGram, 1989.

### **3. Titãs:**

- Televisão, WEA, 1985
- Cabeça Dinossauro, WEA, 1986
- Jesus não tem dentes no país dos bangueiras, WEA, 1987
- Tudo Ao Mesmo Tempo Agora, WEA, 1991
- Ô Blésq Blom, WEA, 1989
- As Dez Mais, WEA, 1999

### **4. CPM 22:**

- CPM 22, 2001, Abril Music.
- Felicidade Instantânea, 2005, Arsenal Music.

### **5. Pitty:**

- Admirável Chip Novo, 2003, Deck Disc.
- Anacrônico, 2005, Deck Disc.

### **6. Detonautas:**

- Detonautas Roque Clube, 2002, Warner
- Roque Marciano, 2004, WEA.

Desenvolvemos nosso estudo a partir da fundamentação teórica e dos procedimentos da Análise do Discurso, especificamente sob a ótica dos trabalhos desenvolvidos por Dominique Maingueneau (1997, 2000, 2001, 2004, 2006). No entanto, devido às especificidades de o trabalho comparar dois sujeitos – o sujeito *pop rock* e o sujeito pós-moderno –, demos ênfase ao conceito de *ethos*, compreendendo que a cenografia e o código de linguagem são conceitos complementares ao de *ethos*, e poderão estar presentes na análise de algumas músicas. Abordamos, portanto, o discurso *Pop Rock* nacional contemporâneo enquanto discurso constituinte (MAINGUENEAU, 2000), ou seja, um discurso que “pretende dar sentido aos atos da coletividade” (COSTA, 2001, p. 70), caracterizado por seus posicionamentos, que é inscrito em uma determinada comunidade discursiva e que envolve investimentos éticos, cenográficos e lingüísticos.

Inicialmente realizamos a leitura e a elaboração de uma revisão bibliográfica de estudos relacionados aos conceitos abordados na pesquisa, ligados a Identidade, Mídia e Cultura, Análise do Discurso e Pós-Modernidade.

Em seguida, a partir da leitura de vários autores no campo da lingüística, da psicologia, da sociologia e da comunicação social, discutimos a respeito da música enquanto influenciadora na construção das identidades dos sujeitos. Trabalhamos com conceitos de Identidade, Mídia, Sociedade de Consumo, dentre outros.

Em seguida, traçamos um panorama da pós-modernidade e de seus principais conceitos, levantando as características do sujeito e do contexto sócio-histórico da pós-modernidade, embasando-nos em autores como Giddens (2002), Hall (2005), Harvey (2005), Kumar (1997), Bauman (1998, 2005), e outros.

Posteriormente, apresentamos a história e as principais características do posicionamento *Pop Rock*.

Fizemos, então, o levantamento do *ethos* encarnado nas canções selecionadas, embasando-nos em Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2006) e Costa (2001), a partir da audição e da leitura das letras das canções selecionadas, bem como também dos videocliques e encartes, embora – por limitações teóricas – tenhamos dado mais ênfase à leitura das letras impressas nos encartes ou disponibilizadas nos sites oficiais.

Junto com a análise dos *ethos*, no mesmo capítulo, comparamos esses sujeitos fiadores das canções com as características levantadas do sujeito pós-moderno, separamos

as canções em cinco temáticas principais, e averiguamos nos sujeitos das canções os traços do sujeito pós-moderno.

Por fim, procuramos mostrar ao final do trabalho o resultado obtido na investigação, a partir da hipótese inicialmente formulada, e também a importância sócio-cultural e histórica da música na construção das identidades dos sujeitos e de suas realidades.

### Capítulo 3 – A “Pós-modernidade”

E esse – interveio sentenciosamente o Diretor – é o segredo da felicidade e da virtude: amarmos o que somos obrigados a fazer. Tal é a finalidade de todo o condicionamento: fazer as pessoas amarem o destino social de que não podem escapar. (HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 2003).

#### 3.1) A problemática da história

Foucault, em seu artigo "Nietzsche, a genealogia e a história" (FOUCAULT, 2005), problematiza o papel do historiador que, segundo ele, construiria artificialmente a história. Foucault contrapõe então duas “histórias”: a história “efetiva” – a fundamentada nas idéias nietzscheanas, que seria a visão de uma história descontínua e não-totalizante –, compreendendo que "as forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta" (2005, p.28), e a história “fabricada”, inventada, “ascética”. Esse ideal ascético, que vem acompanhado pelo discurso científico que dá à história a "objetividade" e o título de ciência, reconstruiria a "verdade".

Compreende-se então, sob a perspectiva de Foucault, que o discurso sobre a pós-modernidade não só relata “artificialmente” uma determinada época histórica, mas também acaba construindo “artificialmente” essa mesma época, construindo-a para os próprios sujeitos que nela vivem.

Kumar (1997), expondo o pensamento de Foucault, argumenta que:

Para Foucault, esse desenvolvimento do conhecimento foi ilusório, baseado em uma falsa “antropologização” da realidade. Não é o homem, o “sujeito conhecedor”, que deve ser o fundamento das ciências humanas. O que precisa ser estudado são as práticas discursivas das ciências humanas, que constituem e constroem o homem. Foucault manifesta sua admiração incondicional por Nietzsche, que “matou o homem e Deus na mesma ocasião”. Questiona todo o status do homem como agente e sujeito, demonstrando que o problema essencial é uma questão de linguagem. O homem é construído por práticas linguísticas, não pelo fundamento essencial de conhecimento e valor. (p.140).

#### 3.2) A Pós-modernidade

Sem deixar de lado essa perspectiva, mas tendo como objetivo levantar as características do sujeito e do contexto sócio-histórico da pós-modernidade, serão analisados alguns autores que defendem e outros que criticam a denominação “pós-

modernidade”. Esses autores fundamentarão, neste trabalho, o que se chamará de discurso sociológico sobre a pós-modernidade.

A escolha desses autores se deu principalmente pelo critério da importância de seus discursos a respeito do tema pós-modernidade, pois são retomados e citados constantemente no discurso de outros autores. Assim, dentre vários autores importantes para a construção desse discurso, tais como Jameson, Lyotard, Kumar, Bauman, Harvey, Giddens, Habermas, Hall, selecionou-se os autores Kumar, Bauman, Harvey, Giddens e Hall, por apresentarem um discurso que responde aos principais anseios e questionamentos de interesse do trabalho a respeito do que é “pós-modernidade”.

#### a) David Harvey

Primeiro autor importante para o estudo, David Harvey (2005) aponta como marco simbólico da passagem da modernidade para a pós-modernidade a demolição da habitação Pruitt-Igoe, de St. Louis, “uma versão premiada da ‘máquina para a vida moderna’ de Le Corbusier” (HARVEY, 2005, p.45), ocorrida em 15 de julho de 1972, às 15h32min, por ser considerada um projeto de habitação inabitável. Os ideais da arquitetura moderna estavam mais preocupados com o que seria uma “estética moderna” do que com a noção de conforto e bem-estar, como ele afirma:

Doravante, as idéias do CIAM, de Le Corbusier e de outros apóstolos do "alto modernismo" cederam cada vez mais espaço à irrupção de diversas possibilidades, dentre as quais as apresentadas pelo influente *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Scott Brown e Izenour (também publicado em 1972) mostraram ser apenas uma das fortes lâminas cortantes. O centro dessa obra, como diz o seu título, era insistir que os arquitetos tinham mais a aprender com o estudo de paisagens populares e comerciais (como as dos subúrbios e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinários. Era hora, diziam os autores, de construir para as pessoas, e não para o Homem. As torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento ao crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo como kitsch, foram progressivamente sendo substituídos por blocos-torre ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas para as necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais "satisfatório". (HARVEY, 2005, p.45)



Assim, cai por terra o ideal estético da modernidade, e iniciaram-se as idéias de liberdade, mistura e colagem, que caracterizariam a estética da pós-modernidade.

Citando uma revista especializada de arquitetura (PRECIS 6, 1987), o autor discorre apoiando-se no discurso dos editores dessa revistas, nas diferenças entre o “modernismo universal” e o “pós-moderno”, resumindo bem esse “contraste”:

“Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção”. O pós-moderno, em contraste, privilegia a “heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno. A redescoberta do pragmatismo na filosofia (p.ex., Rorty, 1979), a mudança de idéias sobre a filosofia da ciência promovida por Kuhn (1962) e Feyerabend (1975), a ênfase foucaultiana na descontinuidade e na diferença na história e a primazia dada por ele a “correlações polimorfos em vez da causalidade simples ou complexa”, novos desenvolvimentos na matemática – acentuando a indeterminação (a teoria da catástrofe e do caos, a geometria dos fractais) –, o ressurgimento da preocupação, na ética, na política e na antropologia, com a validade e a dignidade do “outro” – tudo isso indica uma ampla e profunda mudança na “estrutura do sentimento”. O que há em comum nesses exemplos é a rejeição das “metanarrativas” (interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal). (HARVEY, 2005, p.19).

Vê-se, nessa citação, que a mudança “pós-moderna” acontece em vários campos e dimensões, seja na arte, na arquitetura, nas ciências (física, matemática), na filosofia, na antropologia, e em noutras áreas.

Na literatura – no romance, por exemplo – ocorre, para o autor, uma mudança de um perspectivismo epistemológico a um ontológico:

Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele (2005, p.46).

Na Filosofia, com “a mescla de um pragmatismo americano revivido com a onda pós-marxista e pós-estruturalista que abalou Paris depois de 1968 produziu o que Bernstein (1985, p.25) chama de ‘raiva do humanismo e do legado do Iluminismo’” (HARVEY, 2005, p.46).

A crítica ao “projeto da modernidade”, vinculado ao Iluminismo<sup>10</sup>, que, segundo o autor, apoiando-se em Habermas (1983), “equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas ‘para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas’”. (HARVEY, 2005, p.23). Com esse “projeto da modernidade”, o homem estava protegido das irracionalidades dos “mitos”, da “religião” e da “superstição” e do próprio homem, ou seja, “do lado sombrio da própria natureza humana”. Ele também seria capaz de subjugar a natureza aos seus próprios interesses e às suas necessidades.

É exatamente contra esse “positivismo” exacerbado que muitas vezes incorre sobre a própria natureza humana e seu bem-estar, como ficou implícito na demolição do edifício Pruitt-Igoe, de St. Louis, que se insurgirá a pós-modernidade.

Outro ponto importante que o autor desenvolve e que é colocado como “a grande ruptura”, que institui a pós-modernidade, é a queda das “metanarrativas”, “metalinguagens” e “metateorias”, que seriam amplos esquemas interpretativos que poderiam explicar tudo, com verdades universais e eternas, como, por exemplo, a psicanálise, o marxismo, o iluminismo, etc. Em contraste, temos na pós-modernidade a fragmentação, o plurilingüísmo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos.

A própria natureza da linguagem e da comunicação sofrem também uma ruptura:

Enquanto os modernistas pressupunham uma relação rígida e identificável entre o que era dito (...) e o modo como estava sendo dito, os pós-estruturalistas os vê separando-se e reunindo-se continuamente em novas combinações. (...) A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (...) Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. (...) Dessa forma, Derrida<sup>11</sup> considera a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno. (HARVEY, 2005, p.53-54-55).

---

<sup>10</sup> “Movimento filosófico, também conhecido como Esclarecimento, Ilustração ou Século das Luzes, que se desenvolve particularmente na França, Alemanha e Inglaterra no século XVIII, caracterizando-se pela defesa da ciência e da racionalidade crítica, contra a fé, a superstição e o dogma religiosos. (...) mais do que um movimento filosófico, teve uma dimensão literária, artística e política”. (Japiassú, Hilton. Dicionário básico de filosofia / Hilton Japiassú, Danilo Marcondes. – 3ª ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996).

<sup>11</sup> Derrida é apresentado pelo autor como um dos fundadores do movimento conhecido como “desconstrucionismo”, iniciado na década de 60 a partir da releitura do filósofo Martin Heidegger.

O sujeito pós-moderno apresentado pelo autor seria, do ponto de vista psicológico, um sujeito caracterizado como “esquizofrênico”, não no sentido clínico estrito, mas na sua maneira de se relacionar com esse mundo e com essa linguagem instáveis e fragmentados.

Já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não-fragmentado, do qual se alienar”. (HARVEY, 2005, p.57).

Sobre o espaço/tempo o autor acrescenta que:

Na condição pós-moderna ganha ainda mais força a idéia de que “tudo que é sólido desmancha no ar”, a célebre expressão de Marx para definir os tempos modernos. Vivemos num mundo em que a lógica da produção e distribuição das mercadorias está calcada na ênfase em qualidades como *instantaneidade* e *descartabilidade*. A volatilidade e a efemeridade dificultam igualmente a manutenção do senso de continuidade. A “aniquilação do espaço por meio do tempo” se faz através das tecnologias de transmissão de imagens e informação, mas também pela maior facilidade de deslocamento concreto de pessoas e mercadorias. Como consequência geral desse processo vive-se uma cultura do ecletismo e da mistura podendo-se ter acesso simultâneo, principalmente nos centros urbanos, a hábitos alimentares, práticas religiosas, e manifestações artísticas de culturas as mais diversas, sendo hoje “possível vivenciar a geografia do mundo vicariamente, como um simulacro” (HARVEY, 1992, p. 257-276).

#### b) Stuart Hall

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2005, p.07)

Stuart Hall (2005) também defende a tese de que o sujeito unificado moderno está em declínio e que as novas identidades apresentam um sujeito pós-moderno descentrado e fragmentado. Para o autor, essa descentralização do sujeito, de seu lugar no mundo sócio-cultural e de si mesmo, é o que gera a chamada “crise de identidade” na pós-modernidade.

Hall caracteriza as sociedades atuais como globais, de mudanças rápidas e constantes. São sociedades contraditórias, caracterizadas pela diferença e marcadas por uma tensão entre o local e o global.

A concepção de sujeito como o centro do universo, racional, pensante, psicologicamente estável – proposta pelo iluminismo e pelo “sujeito cartesiano” – e a

concepção de sujeito socialmente estável serão postas em xeque pelo projeto pós-modernista.

Para o autor, o sujeito pós-moderno sofreria cinco descentramentos. O primeiro corresponde à releitura feita por novos intérpretes de Marx (HALL, 2005, p.34). Para esses intérpretes<sup>12</sup>, uma leitura correta de Marx desloca qualquer noção de agência individual, pois coloca as relações sociais e “não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico” (Hall, 2005, p.35). Os indivíduos não podem, dessa forma, ser os “autores” da história, visto que “eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outras sob as quais nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores” (p.34).

O segundo descentramento corresponde à “descoberta” do inconsciente por Freud, que “arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – ‘o penso, logo existo’, do sujeito de Descartes” (p.36).

O terceiro descentramento está relacionado com os trabalhos de Saussure no campo da lingüística, e com a idéia de que a língua é um sistema social e não um sistema individual, segundo afirma o autor:

Saussure argumentava que nós não somos em nenhum sentido, os ‘autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. (...) O que modernos filósofos da linguagem – como Jacques Derrida, influenciados por Saussure e pela “virada lingüística” – argumentam é que, apesar de seus melhores esforços, o falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. (HALL, 2005, p.41)

O quarto descentramento está associado com os trabalhos de Foucault e com sua concepção de poder disciplinar:

O poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. (...) O objetivo do “poder disciplinar” consiste em manter “as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo”, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas “disciplinas” das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir “um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil” (Dreyfus e Rabinow, 1982, p. 135). (HALL, 2005, p. 42)

---

<sup>12</sup> O autor só cita o filósofo Louis Althusser.

O quinto descentramento está associado com o movimento feminista e com outros novos “movimentos sociais”, como as revoltas estudantis, os movimentos revolucionários do “terceiro mundo”, etc. Para o autor, o que esses movimentos trazem de novo para a esfera social é o “sujeito generificado”, com diferenças de raça e de gêneros sexuais, mas sem fronteiras definidas entre essas diferenças, ocorrendo muito mais uma mistura, uma mescla.

Assim, para o autor:

(...) de acordo com alguns teóricos, o “sujeito” do iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno. (HALL, 2005:46)

Hall também trata as “culturas nacionais” como “comunidades imaginadas”. As culturas nacionais eram, no mundo moderno, as principais fontes de “identidade cultural” para os sujeitos. A nação era uma importante base de apoio, de âncora, para os sujeitos se auto-referirem e se definirem. Assim, o discurso sobre o nacional, a “narração da nação”, que incluía a tradição e os mitos de criação do povo, influenciava na construção das identidades. Muitas vezes essa narrativa era forçada, artificial, pois criava homogeneidade onde não existia, como diz o autor:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas*. (p.62).

Outro ponto contemplado pelo autor é a Globalização. Questionando seus efeitos unificadores, Hall expõe a possibilidade de estar acontecendo três conseqüências do fenômeno da globalização. A primeira conseqüência consiste em que as identidades nacionais estariam se desintegrando, como resultado da “homogeneização cultural”. Na segunda, o autor apresenta a teoria oposta a essa, a de que o “local” é que estaria sendo reforçado, como resposta de resistência à globalização. A terceira hipótese estaria exatamente neste jogo de forças entre o “local” e o “global”, fazendo emergir novas “identidades híbridas” (p. 69). Hall procura defender esta última posição, e em resposta a uma “aldeia pós-moderna global” ele procura enfatizar os efeitos da tensão entre o local e o

global. Haveria, para o autor, um “diálogo” (dialética) entre esse dois pólos, “parindo” “identidades novas”, identidades nem totalmente locais, as “velhas identidades” (p. 78), nem totalmente globais, a “homogeneização cultural” (p. 76). Assim, para o autor:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (p. 88).

c) Krishan Kumar

Krishan Kumar (1997) procura fazer uma apreciação mais crítica e cuidadosa das idéias apresentadas por vários autores – como Jencks (1989), Lyotard (1984), Hassan (1992) e Jameson (1992) – sobre a pós-modernidade. Para o autor, a própria denominação “pós-modernidade” é contrária ao posicionamento e às idéias pós-modernas. A denominação e a caracterização de épocas seriam características da modernidade e não da pós-modernidade.

Apoiando-se na definição proposta por Toynbee (*A Study of History*, 1954), o autor coloca que

A “era pós-moderna” assinalava uma ruptura com a “era moderna” clássica, que durara aproximadamente da Renascença até fins do século XIX. Em contraste com a crença no progresso e na razão da era moderna, a era pós-moderna caracterizava-se pelas crenças e sentimentos de irracionalidade, indeterminação e anarquia. Essas características estavam ligadas ao advento da “sociedade de massa” e da “cultura de massa” em nossa época. (KUMAR, 1997, p.118).

Na arquitetura pode se encontrar bons exemplos de diferenças e rupturas propostas pela pós-modernidade em relação à modernidade. Como foi visto em Harvey (2005), a idéia de moderno, na arquitetura, veio abaixo com a demolição Pruitt-Igoe. Assim, nas palavras do autor:

A dinamitação do Pruitt-Igoe é considerada um antigo e muito dramático exemplo da reação contra o modernismo arquitetural. (...) Foi um estilo de urbanismo que, cada vez mais, passou a sofrer fortes críticas, nas décadas de 1960 e 1970, por seu elitismo e autoritarismo. Foi acusado pela indiferença aos contextos de bairro e comunidade de seus prédios despojadamente modernistas, de desprezo pelas preferências do homem comum, e da arrogância com que alçava o arquiteto-projetista à posição de demiurgo corbusiano. (p.117).

Se na arquitetura o autor identifica claramente a ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade, em outras manifestações – como na arte – ele se questiona se a pós-modernidade realmente afastou-se da modernidade, já que em alguns movimentos básicos do modernismo, como o surrealismo e o dadaísmo, é possível encontrar elementos que são ditos característicos da pós-modernidade.

O problema com tudo isso é óbvio. Se aceitamos as descrições de pós-modernismo feitas por teóricos como Fiedler e Hassan – bem como, em tom mais hostil, de críticos como Bell e Trilling – é difícil entender de que maneira houve qualquer desvio real do modernismo. O caráter antinômico, anárquico, anti-sistêmico do pós-modernismo parece compatível com a forma e o espírito de muito do que entendemos como modernismo, em especial aquele seu aspecto associado à teoria e prática da *avant-garde* (p.120).

Dessa maneira, para o autor, tanto a pós-modernidade pode corresponder a uma parte da modernidade, pode estar contida nela – uma parte que agora ganha mais importância e visibilidade e toma ares de novo momento histórico – como também pode corresponder a uma evolução da própria modernidade, uma modernidade “tardia”.

Para Kumar, no entanto, não interessa apenas o rótulo do período em fase “moderna”, “moderna tardia” ou “pós-moderna”; o importante é compreender que ocorreram amplas mudanças no mundo desde a era da industrialização, e que essas mudanças tiveram importantes impactos na cultura e na sociedade contemporânea.

(...) A sugestão é que as sociedades industriais sofreram uma transformação tão vasta e fundamental que merecem um nome novo. A questão, portanto, torna-se a seguinte: estamos vivendo não apenas em uma cultura pós-moderna, mas em uma sociedade cada vez mais pós-moderna. (KUMAR, 1997, p.121).

A “contracultura” da década de 1960 teria tido um papel importante na instituição da pós-modernidade ao adotar a bandeira do pós-modernismo, segundo o autor:

A pop art e a música pop, a “nouvelle vague” no cinema e o “nouveau roman” na literatura, o “happening” e o ser “in”, os protestos de massa e a contestação, o apagamento das fronteiras entre a “arte” e a “vida”, o cultivo da sensibilidade através do sexo e das drogas, e não a contemplação estética ou o estudo intelectual, o enobrecimento das reivindicações do “princípio do prazer” sobre as do “princípio da realidade”, de todas essas maneiras a contracultura atacou o que considerava o mundo elitista, esotérico e autocrático do modernismo (KUMAR, 1997, p.119).

O autor defende também que a pós-modernidade é a cultura da sociedade pós-industrial. Ainda, segundo ele, “cultura e sociedade apenas na aparência são tratadas

separadamente. Na realidade, elas se fundem uma na outra” (p. 124). E mais adiante Kumar acrescenta que “o que começa como a parte – a cultura pós-modernista – acaba transformando-se no todo – na sociedade pós-modernista.” (p. 127).

Essa idéia de união entre a cultura e a sociedade é uma outra importante diferenciação entre a modernidade e a pós-modernidade. Na modernidade, segundo o autor, as formas culturais modernistas “da pintura e literatura realistas ao trabalho de arte “autônomo” do alto modernismo dependeriam de um processo de diferenciação: o cultural do social, o estético do teórico (ou científico), o sagrado do secular, a ciência da religião” (p.128). Já na pós-modernidade essa diferenciação não existe, acontecendo, ao contrário, um processo contínuo de “des-diferenciação”, como sustenta o autor:

Em primeiro lugar, as diferentes esferas culturais – a estética, a ética, a teórica – perdem sua autonomia, “por exemplo, o reino estético começa a colonizar as esferas teórica e moral-política” (cf. a “esteticização da realidade”, de Jameson). Em segundo, “o reino cultural (...) não é mais separado sistematicamente do social”. Há uma “nova imanência no social da cultura”: por exemplo, as distinções sociais, da forma exibida nas alegações da nova classe média, dependem cada vez mais não do poder econômico ou político, mas da exibição de símbolos culturais. Igualmente e em terceiro lugar, a cultura não é mais separada do econômico (p.128).

Citando Lash (1990) e procurando discorrer sobre uma distinção mais nítida entre o modernismo e o pós-modernismo, o autor coloca que enquanto o modernismo procurou “problematizar” e “desestabilizar” a “representação” da realidade – como, por exemplo, nas tradições realista e naturalista, mas sem negar a “natureza” nem a “realidade objetiva”, mostrando a autonomia da arte em relação à realidade – o pós-modernismo vai, ao contrário, “problematizar” e “desestabilizar” a própria realidade.

O posmodernismo, por outro lado, que de certa forma reativou os modos realista e naturalista de representação (como, por exemplo, na pop art), questiona a própria natureza da realidade representada. Sugere que essa realidade nada mais é do que outro conjunto de representações ou imagens – simulacros, para usar o termo de Jean Baudrillard<sup>13</sup>. As representações em silk-screen de Andy Warhol, por exemplo, mostram objetos que, por si mesmos, se transformam em imagens. (...) O real é tão imaginado como o imaginário. O posmodernismo “introduz o caos, a inconsistência, a instabilidade e nossa experiência da própria realidade” (Lash 1990: 15; e em geral, 12-4). (KUMAR, 1997, p.130).

---

<sup>13</sup> O filme Matrix é baseado na teoria dos simulacros de Jean Baudrillard.



É por isso que alguns autores, como Harvey, por exemplo, defendem a idéia de que o sujeito pós-moderno seria “esquizofrênico”, já que o principal sintoma da esquizofrenia seria a “perda da realidade”, ou a relação “problemática” que o sujeito mantém com ela.

O quadro cênico das sociedades pós-modernas, descrito por Kumar, é o de sociedades fragmentadas, plurais e individualistas (narcisismo). São conseqüências da nova organização do trabalho, da nova tecnologia, do declínio da nação-estado e das culturas nacionais dominantes, da globalização e da “renovada importância do local e uma tendência para estimular culturas subnacionais e regionais” (p.132). Em relação à “identidade” dos sujeitos nessa sociedade pós-moderna o autor esclarece que ela “não é unitária nem essencial, mas fluida e mutável, alimentada por fontes múltiplas e assumindo formas múltiplas” – não há distinção como “mulher” ou “negro” (p. 132).

Nessas sociedades, a mídia tem uma importância essencial de construção de um “novo ambiente”, uma realidade eletrônica ou um “quarto bios”<sup>14</sup>, uma simulação, ou seja, “um hiper-real”. (p.134).

Na hiper-realidade não é mais possível distinguir o imaginário do real, nem o signo de seu referente, e ainda menos o verdadeiro do falso. O mundo da simulação é um mundo de simulacros, de imagens. Mas ao contrário das imagens convencionais, os simulacros são cópias que não têm originais ou de originais que foram perdidos. São “imagens assassinas do real, assassinas de seu próprio modelo”<sup>15</sup> (p. 134).<sup>16</sup>

A hiper-realidade<sup>17</sup>, que dissolve a realidade objetiva, traz conseqüências também para o sujeito humano. Vive-se um momento de desconstrução e dissolução do sujeito

---

<sup>14</sup> Sodré, 2002.

<sup>15</sup> Citação de Jean Baudrillard, 1978b: 69.

<sup>16</sup> Isso pode referir-se aos modelos de programas ditos “reality shows”, como o Big Brother. Não são ficção, mas também não são realidade.

<sup>17</sup> Um exemplo de hiper-realidade pode ser extraído do livro “Administração de Marketing”, de Kotler. “Duas adolescentes entram em uma loja da Starbruks. Uma vai até o balconista, lhe entrega cupons que dão direito a dois expressos com leite e menta grátis e, por fim, compra alguns bolinhos. A outra se senta a uma mesa e abre seu PowerBook da Apples. Em poucos segundos, conecta-se à internet, graças à parceria da Starbucks com a T-mobile para criar HotSpots sem fio nas mais de mil cafeteiras da rede. Uma vez on-line, a garota consulta no Google o nome da banda que tocou a trilha sonora do filme que viu na noite anterior. Surgem vários sites e dois anúncios – um para ingressos para a turnê da banda e outro para o CD da trilha sonora e o DVD do filme na Amazon.com. Quando ela clica no anúncio da Amazon, o gigante das ferramentas de busca, o Google, ganha algum dinheiro (por meio de um programa de remuneração, ele recebe determinada quantia sempre que alguém clica no banner de um anunciante). Sua amiga retorna com os expressos. Ela está ansiosa para mostrar o presente de 16 anos que ganhou dos pais – um celular Samsung A220 vermelho-rubi criado por uma equipe de jovens designers coreanos após meses de pesquisa de mercado e grupos de discussão. O telefone parece um pequeno kit de maquiagem e fornece dicas de dieta e sobre como se vestir de acordo com

moderno, consciente, racional, “ator do mundo” (p.136). Esse sujeito foi uma construção temporária que “perdurou nos poucos séculos do período moderno” (p.136).

O “êxtase da comunicação tornou impossível essas suposições de indivíduo autônomo, soberano”. O indivíduo, diz Baudrillard, deixou de existir em um relacionamento objetivo, até mesmo “alienado”, com seu ambiente. Ele não é mais “um ator ou dramaturgo, mas...um terminal de redes múltiplas” (p.137).<sup>18</sup>

Kumar vai colocar que o sujeito “desaparece” em todas as suas dimensões: “morte do homem” (Foucault), “morte do sujeito” (Derrida) e “morte do autor” (Barthes) (p.140).

Outro ponto de “desconstrução”, apontado pelo autor como uma importante característica da pós-modernidade, é a posição de crítica e de “incredulidade” em relação às “metanarrativas”. Símbolos da produção intelectual e do avanço da ciência moderna, as “metanarrativas” eram “grandes esquemas histórico-filosóficos” que se pregavam “universais”, “atemporais” e “verdades”. A pós-modernidade coloca-se numa posição de negação diante das metanarrativas:

Agora, se os pós-modernistas têm razão, elas (metanarrativas) são vazias, palavras pomposas não mais capazes de inspirar compromisso ou ação. Não é apenas porque não há mais “qualquer causa boa e valente” pela qual lutar, no tom aflito do protagonista de *Look Back in Anger*, a peça de 1956 de John Osborne. O importante parece ser que *não* pode haver agora qualquer causa nobre pela qual lutar. A filosofia, seja sob a forma do anti-historicismo de Popper ou do desconstrucionismo de Derrida, solapou as pretensões da maioria das teorias sociais de serem explicações objetivas, científicas do mundo. A política, sob a forma do fracasso do comunismo e de outras experiências explicitamente ideológicas de reconstrução social, minou a confiança em sua capacidade de reformar o mundo. Os disparates espalharam-se agora também pelo liberalismo. O indivíduo racional, autônomo, da teoria liberal foi dissolvido – “desconstruído” – em uma multiplicidade de pessoas parcialmente coincidentes e mutuamente incompatíveis, com diferentes identidades e interesses. A perseguição racional de objetivos por indivíduos que consultam seus interesses e maximizam a utilidade tornou-se uma quimera. A questão, interesse pelo que e de quem, aplica-se devidamente, segundo se alega, tanto ao indivíduo multicéfalo quanto à sociedade pluralista. Nessas condições, a “razão” ou a “verdade tornam-se impossíveis, porque são objetivos irreais (ver Pangle 1992: 19-56). (p.145).

Essa negação, ou incredulidade, é na verdade um sentimento pessimista em relação às possibilidades da ciência, de orientação “modernista”, em explicar e melhorar o próprio

---

cada ocasião e clima. O display se dobra como um espelho, e nele elas vêem o reflexo de um ônibus que exibe um anúncio gigantesco da nova série da HBO...” (2006, p.02).

<sup>18</sup> Citação, pelo autor, de Baudrillard (1983, p.127-128).

mundo. As guerras, o “economicismo”, a degradação ambiental, a desumanização do homem no trabalho e na sociedade, etc., foram as principais consequências do “progresso moderno”.<sup>19</sup> Por isso, a pós-modernidade, como se viu, vem como um período “pós”, contrapondo-se aos principais sustentáculos da modernidade.

#### d) Giddens

Giddens (2002) procura, em seu livro “Modernidade e Identidade”, traçar os “contornos da modernidade”, a qual teria se iniciado após o feudalismo, na Europa. Ela seria “equivalente ao mundo industrializado” (p. 21), e seria caracterizada pelo capitalismo, dinamismo e estado-nação, pela vigilância e “supervisão de populações”, “organização”, descontinuidade com as culturas pré-modernas, pela separação do tempo e espaço, e pela reflexividade e globalização com a “dialética entre o local e o global” (p.27).

Preferindo o termo “alta modernidade” ao termo “pós-modernidade”, o autor defende a tese de que estaríamos, mais do que nunca, vivenciando as consequências da modernidade. Segundo ele:

Houve quem chegasse a supor que tal fragmentação marca a emergência de uma nova fase de desenvolvimento social além da modernidade – uma era pós-moderna. Mas as características unificadoras das instituições modernas são tão centrais para a modernidade – especialmente na fase da alta modernidade – quanto as desagregadoras. (GIDDENS, 2002, p. 32).

---

<sup>19</sup> Vários autores de Administração criticam esse modelo “positivista” das ciências administrativas e econômicas. Hoje, se procura resgatar o humano, na esfera administrativa e organizacional e social. Por isso se fazem duras críticas ao modelo econômico do FMI, que não leva em consideração as peculiaridades do contexto sócio-cultural dos países nos quais propõe intervenção. Fruto de uma visão “moderna”, as “receitas do FMI” são verdades prontas e universais, que podem ser aplicadas em qualquer lugar, por qualquer um. Cita-se agora um trecho do livro de Aktouf (2004), que trata dessa visão “científica” e racional da “administração tradicional”, para exemplificar a “prepotência” desse modelo “antigo” de ciência. “Em janeiro de 1999, o diretor geral do muito ortodoxo Fórum Econômico de Davos declarou sentir-se “revoltado” com os erros de análise e com o modo de atuação do Fundo Monetário Internacional (FMI) que, precisou, “transformou uma crise totalmente administrável em um desastre humano”. Ele praticamente repetia o que dissera o presidente do Banco Mundial ao provocar seus colegas do FMI (...) a preocupar-se mais com as consequências funestas, no plano social e humano, de suas recomendações de ajuste econômico. De seu lado, o diretor-geral do FMI confessava, diante dos terríveis abalos “em dominó” que sacudiram a Rússia, o Sudeste da Ásia, a América Latina etc., que sua instituição havia “cometido erros de previsão”, que era preciso pensar em “controlar os movimentos de capitais”... (...) a realidade desmente dramaticamente suas simulações, suas previsões e planificações, por mais estratégicas e científicas que elas sejam” (Aktouf, Omar. Pós-Globalização, Administração e Racionalidade econômica: a Síndrome do Avestruz. São Paulo: Atlas, 2004: 29).

O que caracterizaria a “alta modernidade”, para Giddens, seria o grande avanço tecnológico e o conseqüente aumento na velocidade e no dinamismo das comunicações e a globalização, com a dialética entre o local e o global. Para ele essas duas características provocariam uma separação entre o tempo e o espaço, que, por sua vez, provocaria o “desencaixe” das instituições sociais.

A separação entre espaço e tempo e o desencaixe das instituições sociais consumaria, na teoria do autor, uma outra importante característica da modernidade – a “reflexividade” –, que teria grande influência sobre o dinamismo das instituições modernas e, conseqüentemente, nas identidades dos sujeitos modernos. Essa reflexividade é apresentada pelo autor como sendo a “susceptibilidade da maioria dos aspectos da atividade social, e das relações materiais com a natureza, à revisão à luz de novo conhecimento ou informação” (p.26).

Kumar, explicando o fenômeno da reflexividade, de Giddens, argumenta que:

Com isso, eles querem dizer que as sociedades modernas chegaram a um ponto em que são obrigadas a refletir sobre si mesmas e que, ao mesmo tempo, desenvolveram a capacidade de refletir *retrospectivamente* sobre si mesmas. Giddens tende a enfatizar a auto-reflexividade pessoal, individual – o “plano de vida”, enquanto Beck dá destaque à auto-reflexividade societária, à monitoração social e movimentos sociais. (...) A modernidade tem de fazer agora um inventário de si mesma e tornar-se autoconsciente de seu futuro. (KUMAR, 1997, p.152).

Essa reflexividade também é influenciada pela noção de “risco” que adquire uma dimensão importante para a alta-modernidade. A concepção da modernidade como uma “cultura de risco” surge, primeiramente, pelo deslocamento dos referenciais “pré-modernos” que davam um sentimento de segurança ao sujeito – como a terra (espaço) e o tempo (tempo de colheita, por exemplo) – e que caracterizavam as sociedades pré-capitalistas.

Para Giddens, ocorreu ao longo da era moderna o desencaixe do tempo e do espaço, e hoje, na alta-modernidade, se evidenciariam ainda mais as conseqüências dessa separação. Esse desencaixe é fruto principalmente do processo de globalização, em que o “onde” e o “quando” adquirem novos significados.

O indivíduo sentiria em sua vida diária as conseqüências dessa relativização e separação entre o tempo e o espaço, o que aumentaria o seu sentimento de insegurança

ontológica e de confiança. Por isso, procuraria constituir, a partir de uma “consciência prática” e de uma “fantasia” (p.41), rotinas para diminuir essa insegurança e essa angústia provocadas pela sensação de risco e de aniquilamento. Dessa maneira, o sujeito construiria uma espécie de “casulo protetor” (p.43), porém muito mais num “sentido de irreabilidade” do que numa “firme convicção de segurança” (p.43). Para o autor:

A manutenção da vida, nos sentidos corporal e da saúde psicológica, está inerentemente sujeita ao risco. O fato de o comportamento dos homens ser tão fortemente influenciado pela experiência transmitida pela mídia, juntamente com as capacidades de cálculo que os agentes possuem, significa que cada indivíduo poderia (em princípio) ser esmagado por ansiedades sobre os riscos implícitos nos afazeres da vida. Esse sentimento de “invulnerabilidade”, que bloqueia as possibilidades negativas em favor de uma atitude generalizada de esperança, derivada da confiança básica (p. 43).

Giddens procura criticar, ao longo de seu livro, a visão “passiva” do “agente humano” presente em sua releitura da produção teórica de alguns autores como Lasch e Sennett. Para ele, o indivíduo tem uma participação muito mais ativa no “amadurecimento das instituições modernas” (GIDDENS, 2002, p.161). Desse modo, ao mesmo tempo em que o indivíduo e sua identidade são constituídos a partir de suas relações com as “instituições públicas” e “privadas”, há, por sua vez, a participação efetiva desse mesmo indivíduo na constituição dessas instituições.

Ele faz especificamente essa crítica à idéia de que o “capitalismo burocrático” procuraria assumir o controle do sujeito em sua vida diária. Compreende-se que o autor não nega totalmente a influência que o capitalismo procura exercer nos sujeitos, no entanto ele procura deixar claro que o sujeito não é totalmente passivo nessa relação. Para ele “há resistências a essas tendências” (p.162) e os “homens reagem contra as circunstâncias sociais que acham opressivas” (p.163).

#### e) Bauman

A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada “liquefação” das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças. (Bauman, 2005, p.57).

Bauman (2005) apresenta nossa época atual como sendo uma época líquido-moderna, um mundo fragmentado, fluido, sem fronteiras definidas. Os indivíduos flutuariam entre comunidades de idéias e princípios, tendo problemas em definir uma identidade consistente e contínua ao longo do tempo.

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de idéias e princípios”, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras, de modo que a maioria tem problemas em resolver (para usar os termos cunhados por Paul Ricoeur) a questão *de la mêmète* (a consistência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo) (p.18).

A questão *de la mêmète*, discorrida pelo autor, é exatamente a noção de “idêntico a si mesmo”, presente no âmago da definição clássica de identidade.

A noção de “comunidade de idéias e princípios” nos remete também às várias comunidades freqüentadas por todos nós no dia-a-dia, como família, amigos, trabalho, igreja, etc., em que se desempenha “papéis” diferentes, com comportamentos, atitudes e valores diferentes, ou seja, identidades diferentes. Além do mais, essas comunidades podem não ser as mesmas durante toda a nossa vida. Essas diferenças, mudanças, influenciarão nos sentimentos de pertencimentos do sujeito, e na sua identificação com os outros e consigo mesmo.

A idéia de “pertencimento” nos remete, por sua vez, à noção de nacionalidade. A nacionalidade, dentro do “projeto da modernidade”, era algo almejado pelo “Estado” e necessário para a construção de uma “identidade nacional”. Todo esse sentimento de pertencimento a uma nação, a uma comunidade, a si mesmo, é sempre um projeto inacabado, em constante construção e, principalmente, algo “inventado”<sup>20</sup>.

A “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a

---

<sup>20</sup> Para a questão da invenção da “identidade nacional” no caso brasileiro, basta lembrar a “fábula das três raças”, analisada por Roberto Da Matta, que funda o mito da constituição do “povo brasileiro” e da identidade nacional brasileira. “A fábula das três raças”. In: *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Petrópolis, Vozes, 1983.

verdade sobre a condição precária e eternamente inclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente ocultada (p.23).

Essa idéia de invenção das identidades individuais nos remete também à idéia de invenção da “nação” e da “identidade nacional”. Bauman defende a tese de que a noção de “identidade nacional” surgiu junto com o “estado moderno”, e que esta foi um instrumento disciplinador dos sujeitos para o sentimento de pertencimento a um Estado, a uma nação, como diz o autor:

O nascente estado moderno, que enfrentou a necessidade de criar uma ordem não mais reproduzida automaticamente pelas “sociedades de familiaridade mútua”, bem estabelecidas e firmemente consolidadas, incorporou essa questão e a apresentou em seu trabalho de estabelecer os alicerces de suas novas e desconhecidas pretensões à legitimidade (p. 25).

E mais adiante acrescenta:

A idéia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa idéia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*.(p.26) (...) a “naturalidade” do pressuposto de que “pertencer-por-nascimento” significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma nação foi uma convenção arduamente construída – a aparência de “naturalidade” era tudo, menos “natural” (p.29).

Compreende-se, então, que tudo aquilo que dava substância, continuidade e materialidade à identidade, ou seja, que ancorava os sujeitos ao mundo, se “volatilizou”. É como se o gelo, rígido e cristalino do mundo moderno tivesse derretido, virado líquido. As críticas feitas aos tijolos constituintes da modernidade – razão e consciência, ciência, identidade, progresso, nação, etc. – demoliram a suposta sólida construção “moderna”. Essa desconstrução da “modernidade” traz consequências diretas ao sujeito. Não tendo mais onde se ancorar, o sujeito contemporâneo estaria ao bel-prazer da maré, como descreve o autor:

No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis simplesmente não funcionam (p.33).

Nesse ponto ficam claras as diferenças que o autor procura defender entre um indivíduo do mundo antigo, que buscava uma segurança ontológica e indentitária, e um indivíduo do mundo novo, desprendido e flutuante.

Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto (p.35).

E em seguida acrescenta:

(...) Ajustar peças e pedaços para formar um todo consistente e coeso chamado “identidade” não parece ser a principal preocupação de nossos contemporâneos, que foram atirados à força e de modo irredimível a uma condição don-juanesca e assim se vêem obrigados a adotar a estratégia correspondente. Talvez não seja absolutamente essa a sua preocupação. Uma identidade tida coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha (p.60).

#### f) O narcisismo<sup>21</sup>

O chamado fenômeno do narcisismo, presente na contemporaneidade, é um aspecto importante salientado pelos autores. É apresentado como uma espécie de mecanismo de defesa – ou até como uma estratégia de sobrevivência – desenvolvido pelo sujeito contemporâneo e fortemente promovido pelo sistema capitalista, para que o sujeito possa se proteger do sentimento de “aniquilação” devido “à natureza apocalíptica da vida social moderna” (GIDDENS, 2002, p.159).

A contemporaneidade seria caracterizada pela “cultura do narcisismo”, em que o mundo e a realidade passam a ter como ponto central e intérprete principal o próprio sujeito. O “narcisismo” ganha destaque na literatura a partir da releitura que Freud faz desse fenômeno psíquico, quando aborda a sexualidade humana e a libido. A libido é a

---

<sup>21</sup> O narcisismo nos remete à uma música irônica da banda de pop rock nacional “Ultraje a Rigor”, sucesso na década de 1980, intitulada “Eu me amo”.

Há quanto tempo eu vinha me procurando / Quanto tempo faz, já nem lembro mais / Sempre correndo atrás de mim feito um louco / Tentando sair desse meu sufoco / Eu era tudo que eu podia querer / Era tão simples e eu custei prá aprender / Daqui prá frente nova vida eu terei / Sempre a meu lado bem feliz eu serei / Eu me amo , eu me amo / Não posso mais viver sem mim / Como foi bom eu ter aparecido / Nessa minha vida já um tanto sofrida / Já não sabia mais o que fazer / Prá eu gostar de mim, me aceitar assim/Eu que queria tanto ter alguém / Agora eu sei sem mim eu não sou ninguém / Longe de mim nada mais faz sentido / Prá toda vida eu quero estar contigo / Foi tão difícil prá eu me encontrar /É muito fácil um grande amor acabar , mas / Eu vou lutar por esse amor até o fim / Não vou mais deixar eu fugir de mim /Agora eu tenho uma razão pra viver /Agora eu posso até gostar de você / Completamente eu vou poder me entregar / É bem melhor você sabendo se amar.



“energia que o *ego* dirige aos objetos e seus desejos sexuais” (FREUD, 1976, p.483). Em determinadas ocasiões do próprio desenvolvimento psíquico, como no chamado “período da castração”, ainda na infância, ou devido a distúrbios mentais, a libido se voltaria novamente para o *ego*. Para Freud, porém, o narcisismo adquire uma conotação de doença ou distúrbio, ou, em alguns casos, de atraso do desenvolvimento da sexualidade.

Esse fenômeno, que era antes individual, passa a se transformar num fenômeno social, promovido pela própria cultura contemporânea do “capitalismo” e do “consumo”.

Para Severiano (1990, p.15):

A “Cultura do Narcisismo” (LASCH, 1983) refere-se à forma que as culturas capitalistas modernas assumiram, principalmente a partir das últimas duas décadas. Consiste basicamente numa preocupação acentuada, proveniente de todos os campos, com a realização individual privada em estreita ligação com as opções do consumidor. A beleza, a juventude, a felicidade, o sucesso pessoal etc. são cada vez mais reivindicados pela indústria cultural como um bem a ser adquirido através do consumo. Uma enorme gama de novos produtos e serviços passa a ser “ofertada” pela publicidade a um público cada vez mais segmentado, passando isso a significar: “liberdade”, “pluralidade” e “democracia”.

O sujeito contemporâneo teria a sensação de não mais conseguir influenciar e nem poder decidir o destino do mundo, ou da vida social em sua esfera mais ampla. Voltar-se-ia, então, para “dentro de si-mesmo”, passando a se concentrar em seus problemas particulares, e muitas vezes chegando a atitudes “egoístas” e individualistas para alcançar seus objetivos particulares, como esclarece Giddens, a partir de sua releitura de Christopher Lasch (1985):

Desistindo da esperança de que o ambiente social mais amplo possa ser controlado, as pessoas se retiram para preocupações puramente pessoais: para o auto-aperfeiçoamento psíquico e corporal (GIDDENS, 2002, p.159).

O capitalismo “se aproveitaria” desse mecanismo de “busca do bem-estar”, centrado em si mesmo, para vender produtos. Os produtos, apresentados como soluções para os questionamentos e ansiedades pessoais, além de cultivarem a idéia de que “ter” é “ser” – dando “material” para a identidade das pessoas –, procurariam preencher o vazio existencial, satisfazer as pulsões insatisfeitas pela realidade e pela sociedade em que se vive, e, ainda, responder aos questionamentos do que é “ser”.

Para Severiano:

Nosso posicionamento a esse respeito, concordando com **Lasch** (1987), é o de que, diante da perda de referenciais éticos e religiosos, da descrença nos ideais político-coletivos e do descompromisso social generalizado, os indivíduos passaram a buscar soluções particularistas, encontrando na ideologia publicitária do prazer e do consumo uma instância privilegiada para um pseudoresgate de seu narcisismo nocauteado. Não acreditamos que a libertação do indivíduo possa ser fundada graças às *benesses* do mercado; o que parece ocorrer, como nos alerta **Lasch**, é uma confusão entre “*Democracia e o exercício das preferências do consumidor*” (SEVERIANO, 1999, p.15).

A partir do exposto, procurar-se-á agora definir o sujeito pós-moderno e suas principais características.

### 3.3) O sujeito Pós-Moderno

O “sujeito descentralizado” da teoria pós-moderna não pensa mais em sua identidade em termos históricos ou temporais. Não há mais expectativa de um desenvolvimento contínuo por toda a vida, nenhuma história de crescimento pessoal no tempo. Em vez disso, o *self* pós-moderno considera-se uma entidade descontínua; como uma identidade, ou identidades, constantemente construídas e reconstruídas em tempo neutro. Nenhuma única identidade ou segmento de identidade é privilegiado em relação a outros, não há desenvolvimento ou amadurecimento no tempo. Essa situação parece exigir uma metáfora do *self* concebida em termos espaciais – ou, para dizer de outra maneira, em termos esquizofrênicos, “os puros e não-relacionados presentes no tempo “experimentados pelo esquizofrênico, que é incapaz de unificar passado, presente e futuro”. (KUMAR, 1997, p.157).

Poder-se-ia caracterizar e diferenciar, do ponto de vista psicológico, o sujeito moderno e o sujeito pós-moderno se, por alguns instantes, fosse tomada emprestada a “ironia” característica da pós-modernidade. O sujeito moderno certamente combinaria mais, em seu “diagnóstico”, com uma estrutura neurótica, na visão psicanalítica, por ser um sujeito insatisfeito com a própria escolha que fez, entre o “gozo” e a “lei”. O sujeito neurótico moderno criou regras e explicações para se auto-justificar, para se defender de si mesmo, de seus impulsos e desejos. Por isso tudo, precisou explicar e controlar desde a história à física, criando palavras para encarar seu próprio medo. O neurótico cria um mundo ao seu redor sustentado por fantasias, e encontra nessas fantasias a sua própria sustentabilidade. Daí o surgimento dos grandes esquemas teóricos, a escolha da matemática

e da física como ciências modelos (símbolos máximos da racionalidade), a instituição da “ciência política”, o “estado” – como forma de governo – e o desenvolvimento do sistema capitalista, como sistema “econômico” das “pulsões”, que substitui o gozo verdadeiro por simulacros: as mercadorias. No entanto, ele sempre teve de pagar um preço alto por essa escolha, tornou-se um sujeito frustrado. O neurótico nunca alcança o gozo verdadeiro, sempre fica pela metade, sempre é atravessado por sua própria falta. O mundo do neurótico é um mundo de promessas impossíveis de serem cumpridas, sendo essa mesma impossibilidade transformada em novas promessas que acaba sustentando essa espera. Por isso a modernidade se transformou em um mundo de sonhos, com inúmeras promessas de progresso, desenvolvimento, tecnologia. Mas ela não conseguiu o principal: a felicidade, a justiça e a equidade social, o desenvolvimento pleno dos seres humanos.

Em contrapartida, o sujeito pós-moderno herdou a modernidade. Só que herdou uma modernidade dilacerada, em crise, que não conseguiu cumprir seus objetivos e seus compromissos, que perdeu a consistência em suas ciências (a Relatividade e a Física Quântica que questionaram toda a “Física Clássica”), que encontrou falhas em seus discursos, que viu os “buracos negros” na história. O sujeito pós-moderno teve de encarar a própria ferida que carregava em si mesmo, a “sua falta”, o seu “Outro”, a sua fratura. O mundo, a realidade, a ciência, o espelho, nada era o que parecia. Em meio a essa crise, tudo aquilo que sustentava a realidade moderna “trincou” e ameaça despedaçar-se<sup>22</sup> a qualquer momento. Daí a origem da reflexividade e do narcisismo, essa reação de voltar-se para si.

Sem o mundo de sonhos moderno, o sujeito pós-moderno é obrigado a encarar a realidade nua e crua. Por isso a valorização das idéias pragmáticas em várias ciências (Linguística, Psicologia, etc.). E a arte acaba “representando” essa queda: em vez da valorização da beleza, da forma humana harmoniosa, temos o cubismo, o expressionismo, o desconstrucionismo, questionando toda a “materialidade” da própria realidade, revelando a fragmentação do sujeito.

Ercy José Soar Filho, em sua tese de doutorado intitulada “Para que Terapia? Estudo interdisciplinar sobre o *self* contemporâneo” (2005), esclarece:

Fazemos, assim, parte de uma paisagem social caracterizada pela sobreposição de espaços, pela superabundância de espaço, a sobrecarga sensorial, o simulacro e o pastiche. (...) Na ordem pós-tradicional, o indivíduo se confronta em bases diárias

---

<sup>22</sup> “Pra começar quem vai colar, os tais caquinhos do velho mundo?” (Marina Lima/ Antonio Cicero).

com a necessidade de responder à questão “como devo viver?” e, portanto, com a tarefa de reconstruir seu próprio senso de identidade. A idéia de “reflexividade” como uma característica central da modernidade tardia tem aqui sua fundamentação: a dúvida diante da multiplicidade e da diversidade de escolhas leva a uma revisão crônica das verdades estabelecidas à luz de novos conhecimentos, e ao uso de conhecimentos “autorizados”. Os fundadores originais da ciência e da filosofia modernas, afirma Giddens, “acreditavam estar preparando o caminho para um conhecimento seguramente fundamentado dos mundos social e natural: as afirmações da razão deveriam superar os dogmas da tradição, oferecendo uma sensação de certeza em lugar do caráter arbitrário do hábito e do costume. Mas a reflexibilidade da modernidade de fato solapa a certeza do conhecimento, mesmo nos domínios centrais da ciência natural” (GIDDENS, 2002, p. 26). Na sociedade contemporânea, não apenas o indivíduo deve fazer frente à multiplicidade de estímulos e modelos, à aceleração dos processos temporais, ou à dissolução das fronteiras políticas, culturais e étnicas, como deve aprender a conviver com aquilo que Marc Auge (1996) denomina de “não-lugares”. Na supramodernidade, afirma ele, a superabundância do espaço e a aceleração dos meios de transporte levam a modificações concretas na paisagem física (p. 12 -13).

O sujeito, então, diante de uma crise do próprio real, sentindo as verdades se evaporarem, uma por uma, perdeu a âncora que o mantinha ligado ao mundo e tornou-se esquizofrênico. O sujeito pós-moderno vaga por realidades, no espaço: o espaço real, o espaço virtual, os diversos espaços de seus diferentes grupos sociais, os diversos espaços internos, psíquicos, seu inconsciente, seu consciente e os vários papéis que desempenha no seu dia-a-dia. Desprovido de sua essência, de sua identidade, o sujeito passa a existir somente no momento em que passa a “existir” (pragmática, existencialismo), existência e identidade que deve construir todos os dias e todas as horas. Construir a partir de uma infinidade de escolhas e de abdições, das quais não está mais imune.

Para Hall (2005):

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (p. 13).

A saída do sujeito é colar seus pedaços, as várias partes de seu ser fragmentado, como um novo Frankenstein. Já que não é mais “unicamente idêntico a si mesmo”, o tempo todo, seria mais parecido como “um camaleão social, constantemente emprestando porções e partes de identidade de qualquer fonte disponível, e as construindo como útil ou desejável numa dada situação” (GERGEN, 1991, p. 150, apud SOAR FILHO, 2005). Para Soar

Filho, o sujeito apresentaria uma “personalidade pastiche” (p.17), o que é corroborado por Arnaldo Antunes, em sua “versão poeta”, na poesia “Fora de Si” (Arnaldo Antunes, Álbum: Ninguém, 1995):

Eu fico louco  
eu fico fora de si  
eu fica assim  
eu fica fora de mim

Eu fico um pouco  
depois eu saio daqui  
eu vai embora  
eu fico fora de si

Eu fico oco  
eu fica bem assim  
eu fico sem ninguém em mim<sup>23</sup>

Fragmentado interna e externamente, vivendo num mundo também fragmentado que o “desencantou”, só lhe resta chorar ou rir de seu próprio destino, passando a adotar uma postura cínica e irônica. Refaz a ligação que o sujeito moderno havia renegado com o passado, não para adotá-lo, mas para rir-se dele, questioná-lo, refazê-lo presente, futuro e novamente passado, já que o passado também pode ser presente, pois não há mais tempo, ou não há mais espaço para o tempo, ou melhor, não há mais tempo para o tempo.

Como bem define Kumar (1997):

temos aqui um mundo pós-moderno: um mundo de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo firmemente e considerá-lo como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs (p.158).

Assim, resumidamente, o sujeito pós-moderno apresentaria, a partir do que foi dito neste capítulo, características de um sujeito “esquizofrênico”, em conflito com as múltiplas e “hiper” realidades. Sua identidade fragmentada – em constante construção – e as desconstruções e os desencantos pelos quais passa o “projeto moderno” contribuíram para

---

<sup>23</sup> Os supostos “erros gramaticais”, para os desavisados, fazem parte da poesia.

uma personalidade “pastiche”<sup>24</sup>, irônica, cínica e narcisista. Além disso, é um sujeito orientado no tempo presente, no “aqui-agora”, ou seja, “busca viver intensamente o momento, desprezando o passado e negligenciando o futuro” (SEVERIANO, 1999, p.31).

No próximo capítulo será analisado o *ethos* encarnado nas músicas selecionadas do *Pop Rock* nacional contemporâneo, com um breve relato para situar esse posicionamento. O levantamento dos *ethos* encarnados nas canções será importante para nosso estudo, uma vez que ele será comparado às características do sujeito pós-moderno, apresentadas no presente capítulo.

---

<sup>24</sup> A personalidade pastiche vê-se imersa num mar de possibilidades e de estímulos, muitas vezes contraditórios e incompatíveis, em que já não há referenciais seguros, ou amplamente consensuais, sobre os modelos de conduta, os padrões estéticos, ou os balizamentos éticos da convivência social (Soar Filho, 2005 : 17).

## Capítulo 4 – O Pop Rock Nacional Contemporâneo

### 4.1) As origens do *Pop Rock*.

É importante salientar, desde o início, que a palavra “rock” compreende vários gêneros musicais do próprio rock, tais como *Heavy Metal*, *Punk*, *Rock Progressivo*, *Hard Rock*, *Surf music*, *Classic Rock*, dentre outros. Muitos autores apontam a dificuldade em se delinear as fronteiras entre esses vários gêneros do *rock*, e entre o próprio *rock* e os outros gêneros musicais.

Janotti Jr. (2003, p.24), por exemplo, define:

(...) a dinâmica do *rock* é uma dinâmica constante entre o que era considerado *rock* e o que é *rock*. A idéia de *rock* é um espiral textual que envolve a formação dos sentidos e os investimentos afetivos, moldando assim o que vem a ser *rock* para certos fãs, mas é inaceitável para outros.

A escolha da terminologia “Pop Rock” neste trabalho tem o intuito de ressaltar o papel que a “indústria cultural”<sup>25</sup> exerce na escolha, no desenvolvimento e na distribuição da produção artístico-cultural em nossa época.

A escolha e o controle centralizados nas grandes gravadoras começam pela formação dos próprios grupos ou bandas, chegando até à escolha das músicas que estarão presentes no CD. Dessa maneira, em nossa época, nada escapa de se tornar mercadoria: o sujeito, o trabalho e a expressão artístico/musical. Para Brandini (2004, p.62):

Por mais que suas raízes ideológicas representem ruptura, autenticidade e liberdade, o rock é um produto da indústria cultural que adquire notoriedade e é difundido pelo mercado. Nesse ponto, as regras do jogo são definidas e o destino de músicos, bandas e sonhos é decidido. Dessa forma, o sonho romântico-rebelde do rock torna-se um pesadelo de números e cifras.

Assim, entende-se por “Pop Rock” “um estilo musical que tem suas raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do *rock* (rock)” e mantém um “status de mercadoria

---

<sup>25</sup> Termo cunhado por Horkheimer e Ardono para expressar a produção e a comercialização cultural pelos meios de produção em massa.

produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco (pop)” (FRIEDLANDER, 2004, p.12).

Compreende-se, pois, que o “prefixo” “pop” reflete as relações de produção e de circulação do rock. O “pop” fala da forte presença e importância que a mídia e os conglomerados midiáticos adquiriram na cultura contemporânea, a partir do pós-guerra. A própria “pop art”, que visava diminuir a distância entre a “alta cultura” e a “cultura popular” ao abordar temas e imagens do cotidiano, procurava meios, mídias, para a difusão de sua produção de forma massiva. Desse modo, o termo “pop”, na música, pode ser compreendido como uma configuração e distribuição da produção cultural em um formato que possibilite atingir o maior número possível de ouvintes.

Se “pop” pode se mostrar simbolicamente um bom prefixo, o rock, por sua vez, se mostra um poderoso sufixo. O rock, além da música, também reflete uma atitude. Segundo Simon Frith:

O rock é uma música produzida comercialmente para consumo simultâneo de um mercado jovem de massas. Mas rock pode também ser definido, em termos musicais, como um gênero pop (o som do início anos 70?). E rock é, ainda, um sufixo ideológico. Acrescentar “rock” a uma descrição musical (folk-rock, country-rock, punk-rock) é chamar a atenção não só para um som e uma batida, mas também para uma intenção e um efeito (FRITH, Simon. *Soud effect: youth, leisure and the politics of rock’n’roll*. New York: Pantheon Books, 1981. Apud FARIAS, 1993, p.25).

Outro ponto que se salienta desde o início do trabalho é a visão que se tem do “Pop Rock” como um forte exemplo do processo de hibridização pelo qual passa a contemporaneidade, como interpreta Janotti Jr. (2003, p.12):

O consumo está ligado, nos dias de hoje, a uma parte do processo identitário, em que as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo importantes nichos de negociação. Assim, a identidade também é perpassada pelo consumo de objetos culturais, veiculados globalmente, e aqueles com características locais. Considerando diferentes tipos de manifestações culturais, a tensão entre global e local ganha pesos diferenciados, mas são termos sempre interdefinidos. (...) Os encontros culturais envolvem nações, etnias, classes sociais, aspectos culturais tradicionais e contemporâneos, realçando o hibridismo como uma das características mais marcantes dos tempos atuais.

O Rock tem sua origem bem identificada nos EUA e sua gênese é híbrida, o que talvez tenha facilitado sua difusão pelo mundo. É um gênero musical que conquistou o



mundo e está presente praticamente em todos os países, inclusive nos “comunistas” e “islâmicos”, os quais poderiam oferecer-lhe uma maior resistência. O que é interessante nesse processo de hibridização é que o “rock” parece manter de um lado uma aparência, uma roupagem “global”, em que nada, nenhum de seus elementos nos remete a um lugar ou a uma cultura específica do “globo”. Essa roupagem global é que possibilita o rock ser reconhecido enquanto tal, em qualquer parte do mundo, seja a partir da melodia, dos instrumentos utilizados, da maneira de cantar, ou da performance do artista no palco. Por outro lado, o rock também traz uma “camuflagem” local, ao abordar temas locais em suas letras, ao escolher a língua, ao incorporar elementos culturais e até de outros estilos musicais da localidade, ao sofrer as tensões do mercado local, dentre outros fatores. Daí a escolha do “Pop Rock” neste trabalho, por ele representar e exemplificar bem o fenômeno da hibridização cultural, sendo assim um posicionamento musical pós-moderno por excelência.

De acordo com Friedlander (2004, p.31), o *Rock And Roll* teria surgido por volta dos anos 50, nos Estados Unidos, e foi marcado por uma mistura de vários estilos musicais, entre os quais o chamado *rhythm and blues*, considerado a essência da música negra – originado, por sua vez, do *blues* urbano, o *gospel* e o *jump band jazz* –, o *folk* e a música *country*, tradicionais estilos brancos.

Para o autor (p.18), o *pop/rock* poderia ser dividido em cinco marcos principais: 1954-1955 – explosão do *rock and roll* clássico; 1963-1964 – época em que ocorreu a chamada “invasão inglesa”; 1967-1972 – amadurecimento do *rock*, sua era de ouro, época em que se deu a ascensão dos “reis da guitarra” e a realização do primeiro grande festival de música (e o mais importante também), o *Woodstock* (1969); 1968-1969 – explosão do *hard rock*, e, por último, 1975-1977 – explosão do *punk*.

Desde sua origem, o *Rock* teve uma forte ligação com a juventude americana da época, que começava a se rebelar contra os tradicionais dogmas dominantes, tanto ligados às questões de racismo e segregação racial como relativos à repressão sexual e à liberdade de expressão. Na década de 50, por exemplo, o *Rock* foi utilizado como verdadeiro grito de guerra e de protesto de uma geração que se considerava sufocada por um falso moralismo e pelos ideais de trabalho, família e educação, presentes na sociedade americana pós-guerra. Os ídolos dessa época também personificavam a imagem de rebelde (algumas vezes

denominados rebeldes sem causa), como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis na música, James Dean e Marlon Brando no cinema, e o jovem reverendo Martin Luther King Jr. na política.

Para Janotti Jr. (2003, p.20), a ligação do rock com a juventude procura ressaltar “a valorização mercadológica do segmento juvenil a partir da música”, a partir da década de 1950. Os jovens se mostram um promissor mercado consumidor ao mesmo tempo em que suas vozes passam a ser valorizadas social e politicamente. Ainda, segundo esse autor:

Os agrupamentos juvenis presentes no rock estabelecem relações tensivas com os espaços normativos, pois, ao mesmo tempo em que se colocam como “alternativos” ou “independentes” da escola, família e trabalho, os aglomerados juvenis acabam usando esses espaços como referências de suas próprias fronteiras. Deste modo, juventude não é somente a manifestação de experiências adolescentes confrontadas ao mundo adulto, nem tampouco uma assintonia de gerações. É a idéia de um corte permanente. Os posicionamentos juvenis, de modo geral, privilegiam valores de demarcação do “outro” em relação ao “tédio” que caracterizaria os espaços normativos. Dessa forma, as identidades da cultura juvenil são alicerçadas através de um processo constante de “incorporação/excorporação” dos traços que caracterizam os espaços normativos (p.21).

Daí a famosa “rebeldia” juvenil, tão explorada e valorizada pela atitude e pela “indústria” do *rock*, a qual acaba, de certa forma, delineando os contornos de uma “classe social”.

A partir da década de 60, o *rock* americano, além do grande desenvolvimento comercial que alcançou dentro dos EUA graças a ídolos “brancos” como Elvis Presley, sofreria uma forte influência do *pop rock* tocado e produzido na Inglaterra, primeiramente com os Beatles e depois com os Rolling Stones, bandas que tinham também características extremamente pop e comerciais.

Nascia assim o “Pop Rock”, uma música patrocinada e comercializada por grandes gravadoras, que procuravam enquadrar em uma indústria cultural para vender “pop(ularmente)” e em massa todo o som, o estilo, a rebeldia, e o *Rock and Roll*. Com um forte e fiel mercado consumidor, o rock logo virou a “galinha de ouro” das grandes gravadoras, o que acabou impulsionando, patrocinando e desenvolvendo as importantes mudanças tecnológicas midiáticas do século XX.

No Brasil, o *Rock* chegou sob os ouvidos atentos dos adolescentes e olhares preocupados dos pais. Primeiro com regravações em inglês, depois com versões em português – tais como as dos irmãos Celly e Tony Campello –, e, por último, com músicas

próprias: os jovens brasileiros rapidamente incorporaram, “não sem lutar”, a musicalidade e o estilo *Rock*.

Dois movimentos na música e na cultura brasileiras foram importantes para o desenvolvimento do *Pop Rock* no Brasil: a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Eles procuraram abrir o mercado e os ouvidos do País para um novo estilo musical feito no exterior, que utilizava novas tecnologias e instrumentos musicais e que pregava novas atitudes e estilos de identidade. Foram muito criticados e acusados de estrangeirismo e de alienação, principalmente por uma ala mais conservadora e “politizada” da sociedade. Tendo em vista que esses movimentos são considerados raízes do *Rock* brasileiro, eles serão comentados no trabalho, mas sem aprofundamento teórico, pois não são objetos específicos do nosso estudo.

#### 4.2) As origens brasileiras

A década de 60, na música popular brasileira, foi marcada pelo surgimento de vários movimentos músico-culturais, que tiveram forte influência de movimentos estrangeiros. Era a década dos Beatles, do *Rock’n Roll*, das baladas românticas, de Elvis Presley, dentre outras manifestações. Vários artistas brasileiros ouviram prazerosamente esses gêneros recém-vindos dos EUA e da Inglaterra, e começaram a cantar e a compor apropriando-se do mesmo estilo de cantar, das mesmas batidas, do mesmo ritmo, e dos mesmos temas e instrumentos desenvolvidos e utilizados por esses artistas estrangeiros.

Por outro lado, houve uma forte resistência por parte de outros artistas brasileiros que argumentavam em defesa da música nacional e da MPB, manifestando-se contrários à “invasão desses elementos estrangeiros”. Essa resistência foi principalmente desenvolvida pela Bossa Nova, que dominara as audiências e o mercado de discos no Brasil até então.

O Brasil não poderia ficar ilhado em meio a essa explosão criativa musical que acontecia no mundo: era esse o argumento do lado dos adeptos dos elementos estrangeiros, como se pode ver nesta citação de Gil, em entrevista ao *Jornal da Tarde*:

Na música pop de hoje, os Beatles passaram a utilizar todos os tipos de música e instrumentação erudita que não pertenciam ao que chamavam de iê iê iê. Estão evoluindo sempre, enquanto no Brasil a própria música chamada jovem se torna conservadora. Se pensássemos sempre assim, estaríamos tocando nossas músicas com instrumentos indígenas. É preciso pensarmos em termos

universais. O mundo hoje é muito pequeno, não há razão para regionalismos. (CALADO, 2004, p.131)

Um dos primeiros movimentos musicais a incorporar o estilo Rock, foi a Jovem Guarda, como afirma Janotti Jr. (2003, p.70):

Desde o início, a *jovem guarda* foi um movimento ligado diretamente às grandes gravadoras, que, inspiradas no que acontecia na Argentina e no México, incentivavam a produção de gravações brasileiras para sucessos do *rock and roll* oriundos dos EUA e Inglaterra. Em termos sociais, o movimento estava intimamente conectado com os valores difundidos pelas primeiras canções dos *Beatles*, que incluíam transgressões adolescentes aos espaços normativos, caso dos sucessos de Roberto Carlos *Parei na Contramão* e *É proibido fumar*, e conflitos amorosos adolescentes como o retratado em *Namoradinha de um amigo meu*.

Um breve relato desse movimento será feito a partir do livro “Jovem Guarda, em ritmo de aventura”, de Marcelo Fróes (2004):

Então um dia um de nós falou: ‘Pô, até que a gente tem um jeito parecido’. A gente nem sabia ainda o que era divisão, métrica e essas coisas. ‘Pô, vamos tentar fazer música juntos? A gente pensa as mesmas coisas, se veste igual e tudo o mais’. Aí fizemos uma parte de ‘Parei Na Contramão’ dentro de um loteação, isso porque ele descobriu que ele fazia aquela métrica e eu, com as versões, também fazia... e falando mais ou menos das mesmas coisas: garotas, carros e situações amorosas. Deu certo... e depois foram vindo ‘O Fã do Monokini’, ‘É Proibido Fumar’ etc.”, lembra Erasmo.( FRÓES, 2004, p.45)

Esse depoimento de Erasmo Esteves (Erasmo Carlos) relata o início de sua parceria com Roberto Carlos, umas das mais importantes duplas do movimento musical brasileiro conhecido como Jovem Guarda. Esse movimento entremeou a cena musical brasileira dos anos 60, momento em que o Brasil (e o mundo) passava por grandes mudanças políticas, econômicas e culturais.

O nome do movimento musical que ficou conhecido como Jovem Guarda tem sua origem no programa da TV Record, Jovem Guarda, que foi ao ar entre 1965 e 1969, apresentado pelos astros *pops* jovens Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Mas a história do movimento não se restringe à história do programa.

A Jovem Guarda foi marcadamente um movimento jovem, com signos jovens, que influenciou toda uma geração, tanto na linguagem musical como nos padrões de comportamento. A moda e o estilo “jovem guarda” permeou desde o jeito de vestir (calças colantes de duas cores em formato de boca-de-sino, cintos e botinhas coloridas, minissaia

com botas de cano alto, dentre outros detalhes) ao modo de se comportar e de falar (“broto”, “carango”, “legal”, “coroa”, “cuca”, “barra limpa”, “barra suja”, “lelé da cuca”, “mancada”, “pão”, “papo firme”, “maninha”, e muitas outras expressões). As brigas nas boates e as corridas de carro também eram suas marcas.

O movimento teve forte influência do *rock’n roll* americano, que, por sua vez, era oriundo do *rhythm and blues* dos negros, uma mistura de *jazz*, *blues* e da música rural. Outra influência forte foi a do pop rock britânico dos Beatles, com o seu *yeah-yeah-yeah* (*She Loves you*) traduzido para o *iê-iê-iê* brasileiro. O violão foi substituído pela guitarra elétrica. Figuras e estilos misturavam-se à moda, ao jeito de vestir, de cortar os cabelos, de falar dos adeptos do movimento. Os “rebeldes sem causa”, como James Dean e Marlon Brando, e os artistas musicais como Elvis Presley e os Beatles, eram todos copiados e imitados, como interpreta de Janotti Jr. (2003, p.69):

Do mesmo modo que o rock norte-americano, o rock tupiniquim era essencialmente urbano, valorizando imagens de jovens rebeldes, festivos, sempre ao lado de carros e motos, que representavam independência.

Com profunda influência na identidade dos jovens brasileiros, a Jovem Guarda vinha se opor – às vezes até travar uma guerra explícita – à Bossa Nova, considerada elitista e de difícil acesso aos jovens por causa das letras e dos acordes elaborados.

De um lado, temos depoimentos de Erasmo Carlos contra a Bossa Nova:

Em primeiro lugar, se a Bossa Nova continuar esnobe e tão afastada do povo vai pifar. Eles são sistematicamente contra nós, mas deviam era atizar fogo numa panelinha que já está esfriando. Como é que têm coragem de nos acusar de cantar versões e músicas estrangeiras, se eles enfiaram o jazz na sua musiquinha nacional?(FROÉS, 2004, p.89)

De outro lado, temos comentários de Elis Regina, que chegou a liderar uma passeata em defesa da música popular brasileira, colocando-se contra as guitarras elétricas, e à “invasão estrangeira”:

De volta ao Brasil eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam de *iê iê iê*, arrasando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse *iê iê iê* é uma droga: deforma a mente da juventude.(FRÓES, 2004, p. 89)

Em relação à grande crise política em que o Brasil estava imerso, a Jovem Guarda permaneceu silenciosa. E mais uma vez foi alvo de críticas vindas de uma parcela dos artistas brasileiros que já se concentravam em torno das canções de protesto e a consideravam alienada. Em meio a disputas e crises financeiras entre as TVs (Record e Globo), a exposição a constantes ataques vindos de outros artistas, inclusive da Ordem dos Músicos do Brasil, que “queriam impedir grupos como Os Incríveis e o RC-7 de tocar porque seus membros não sabiam ler partituras” (Froés, 2004, p.180), e ao novíssimo movimento Tropicalista – que marcaria os próximos festivais –, a Jovem Guarda foi perdendo espaço e adeptos. Roberto Carlos, ícone do movimento, partiu para uma carreira solo e abraçou a música romântica.

Como se vê nesse breve relato, a Jovem Guarda teve uma profunda influência – além da musical – no estilo, na identidade e no comportamento dos jovens brasileiros da década de 60. Por coincidência (ou não), o declínio da Jovem Guarda marca a ascensão de um outro importante movimento músico-cultural brasileiro, o Tropicalismo, que será visto a seguir, a partir da leitura do livro *Tropicália, a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado (2004):

(...) no dia 17 de julho (1967), lá estava ele (Gil), meio sem jeito, marchando ao lado de Elis, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré, MPB-4 e outros cantores, compositores, músicos e fãs, que foram apoiar a causa emepibista. A passeata saiu do Largo São Francisco, no centro da cidade, e seguiu até o Teatro Paramount, na avenida Brigadeiro Luiz Antônio. Na verdade, o “protesto” não foi dirigido especialmente contra as guitarras elétricas, como diz a lenda, mas sim contra a invasão da música estrangeira no país. (CALADO, 2004, p.108)

O movimento conhecido como Tropicalismo nasceu no meio de uma guerra (cultural, ideológica, financeira, política e de audiência) travada entre a Bossa Nova – que se considerava a guardiã e a representante da verdadeira, tradicional e “engajada” Música Popular Brasileira (MPB) – e a Jovem Guarda, o iê iê iê, que não tinham tantas aspirações políticas ou ideológicas (“engajadas”), pregando uma música jovem, dançante e alegre, com guitarras e outros instrumentos elétricos.

Os “baianos” não queriam nem partir em defesa da “ditadura” normativa e elitista musical imposta pela Bossa Nova, da qual foram discípulos fiéis, nem aderir simplesmente à Jovem Guarda e ao *pop rock* dos Beatles. Mas o constrangimento sentido por Gil na passeata a favor da MPB, nos relatos de Carlos Calado, e a recusa de Caetano e de Nara

Leão em participar da mesma, já denunciavam a simpatia desses artistas em relação aos instrumentos elétricos do Rock, ao iê iê iê, ao pop dos Beatles e a Roberto Carlos. Por várias vezes tentou-se na TV Record fazer programas unindo os “baianos” (Gil, Caetano, Bethânia) e o rei (Roberto Carlos), sendo todas as tentativas frustradas pela intervenção de Geraldo Vandré.

Caetano, cujo livro predileto na época era *As Palavras* – autobiografia do filósofo francês Jean-Paul Sartre, numa noite pouco dormida –, escreveu *Alegria, Alegria*, dando cara, letra e som às suas idéias e criando, assim, o que seria o primeiro hino do movimento: “sem lenço sem documento, nada nos bolsos ou nas mãos”.

O músico, também inspirado pelo filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e pelas suas leituras de Oswald de Andrade, escreveu uma música “cinematográfica, que compôs uma espécie de retrato poético do Brasil, uma alegoria repleta de contrastes” (p.135). Essa música só ganharia o nome Tropicália muito tempo depois, graças ao fotógrafo Luís Carlos Barreto e ao empresário de Caetano na época, Guilherme Araújo. Tropicália é uma referência a uma obra de Hélio Oiticica, exposta no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em abril de 1967. Embora tendo desagradado a Caetano no início, o nome da música ficou sendo Tropicália, foi quase dada como título ao disco e, em seguida, tornou-se o nome do movimento musical.

O Tropicalismo surgia, assim, em meio aos acasos do destino e ao turbilhão criativo que acontecia na música e na cultura brasileira e mundial, e a um empurrãozinho de Nelson Mota. O movimento eclodiu usando a ironia, o deboche e a irreverência, e pregava o desprendimento das regras, pelas normas estéticas, pelo nacionalismo exacerbado contrário às influências estrangeiras. Trouxe para a cena musical brasileira a mistura de instrumentos e sons, de cores, de estilos, de línguas e culturas.

As misturas entre os vários elementos da cultura brasileira e os elementos estrangeiros, nas músicas, têm influências das idéias do manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928)<sup>26</sup>, na tentativa de criar algo novo e chocante, e de universalizar a música nacional. Essa antropofagia era um grito em defesa da liberdade (existencialista) criativa muito semelhante ao movimento Hippie americano, como afirma Costa (2001):

Apresenta uma visão paródico-carnavalesca da realidade brasileira, subvertendo símbolos nacionais, ridicularizando imagens arcaicas, desmascarando instituições, comportamentos “enquadrados” e “verdades” sacralizadas pela história oficial (p. 191).

Os Tropicalistas foram duramente criticados – tanto por trazerem elementos estrangeiros para a música brasileira como também por ser considerados excessivamente comerciais –, tendo alguns simpatizantes, como Nelson Motta, chegado a denunciá-los de estarem banalizando e ridicularizando o movimento.

O fim do movimento se deu abruptamente em fevereiro de 1969, com as prisões de Gil e Caetano, considerados perigosos e subversivos, e com o posterior exílio dos dois na Inglaterra.

Essa tradição de manter os ouvidos atentos ao que vinha de fora, que defendia a liberdade na criação e na utilização de diversos instrumentos musicais, a colagem, “a antropofagia”, foi seguida por grupos que participaram da cena musical brasileira dos anos 70 e que foram diretamente os precursores do Rock Nacional, como os “Mutantes”, os “Secos & Molhados”, e o “Clube da Esquina”, e por cantores/compositores como Raul Seixas.

Os **Mutantes**, banda surgida em 1966 e formada por Arnaldo Baptista (baixo, teclado, vocais), Rita Lee (vocais) e Sérgio Dias (guitarra, baixo, vocais), teve forte influência do “pensamento” e da “ideologia” tropicalista, do psicodelismo e da Jovem Guarda. O grupo foi um dos primeiros no Brasil a utilizar um grande aparato tecnológico e elétrico na confecção das músicas, que acabou, conseqüentemente, por aumentar os custos dos shows, dificultando a divulgação da banda pelo restante do país. Para Janotti Jr. (2003, p.78), “os mutantes não fazem parte somente da história do rock no Brasil, eles também são fundamentais para a compreensão da própria MPB a partir de fins dos anos 1960”.

O grupo **Secos & Molhados**, surgido em 1971, teve grandes nomes em sua composição como Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo. Além de adotarem um estilo “transformista”, com pesadas maquiagens e roupas com plumas, revolucionaram a performance musical, levando para os palcos musicais a dramatização teatral.

O **Clube da Esquina**, surgido em Minas Gerais na década de 60, foi considerado um movimento musical que misturou Bossa Nova, Jazz e *rock’n’roll* – principalmente

---

<sup>26</sup> O manifesto antropofágico propõe “devorar” as influências estrangeiras para impor o caráter brasileiro à



Beatles. Contou com a participação de grandes nomes como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Flávio Venturini. Um pouco mais comportado e com letras e arranjos mais sofisticados, conquistou a simpatia dos intelectuais e dos defensores da “boa” música popular brasileira, entre os quais Elis Regina.

**Raul Seixas** é considerado por alguns – principalmente pelos próprios fãs – como o pai do rock and roll brasileiro. Baiano, alcançou o sucesso e a fama em 1973, ano em que também firmou parceria com o hoje escritor Paulo Coelho. Extremamente polêmico, influenciado pelos mais diversos estilos musicais (de Luiz Gonzaga a Elvis Presley), fluía ora entre a política e o misticismo, ora entre a mídia e a “sociedade alternativa”. Seu envolvimento com drogas e com o álcool começou a atrapalhar sua carreira, principalmente quando seus shows começaram a ser cancelados por sua falta de condições de subir ao palco. Em 21 de agosto de 1989, morreu em seu apartamento, de parada cardíaca, em consequência de uma pancreatite, da qual sofria há dez anos.

Outros artistas também foram importantes para o desenvolvimento do Rock no Brasil. Jorge Ben, o grupo “Os novos Baianos”, com Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor, que fizeram sucesso nos meados da década de 1970, e outros, ainda, como os mineiros do 14-Bis, mostraram a riqueza e a diversidade de estilos que ajudaram a construir o cenário musical do rock Brasileiro.

#### 4.3) O *Pop Rock* Nacional contemporâneo.

A década de 80 foi marcada por importantes mudanças no plano cultural e político brasileiro. Surge no plano musical uma nova geração de artistas que procurava representar as transformações e os conflitos pelos quais passava. A abertura política nacional, com o fim da ditadura militar em 1985, a ascensão no plano político/social/econômico de grupos antes marginalizados – como mulheres, negros e homossexuais –, a globalização e a resignificação do nacional, são alguns exemplos dos acontecimentos que levaram essa nova geração a abordar temas inovadores.

Farias (1993), em sua dissertação de mestrado intitulada “O território do rock Brasil: música popular e nacionalidade nos anos 80”, procura apresentar e defender a tese

da importância e da influência que essa nova geração do rock nacional teve para a construção e resignificação do nacional e da identidade nacional. Ao privilegiar essa temática em suas músicas, o “nacional”, o rock teve a função de promover um verdadeiro debate em esfera nacional.

Assim, para a autora,

Seja através da crítica irônica e raivosa, caso dos Titãs e Legião, seja através da constatação de um enigma que provoca perplexidade, como demonstram as canções de Cazuza, Lobão e Paralamas, o conceito de nacional é recolocado em discussão exatamente no momento em que adquire novos significados. (...) este “nacional” precisará se encaixar num contexto internacional que privilegia, de um lado, o multinacionalismo das empresas, e, de outro, o multiculturalismo das etnias e dos migrantes. A tradicional noção de “nacionalidade” terá que lidar ainda com um contexto interno de reapropriação e recriação de paradigmas de nacionalidade que na década anterior tinham se tornado “patrimônio cultural” do governo militar (p.20 – 21).

Toda essa efervescência cultural, “libidinal” e hormonal, próprias da juventude, se concentrou debaixo de uma lona, na praia do Arpoador, sendo posteriormente transferida para a Lapa, no Rio de Janeiro. Essa lona foi carinhosamente apelidada de Circo Voador. As primeiras apresentações ocorreram nos meados de 1982, e este ponto de encontro da juventude foi responsável por revelar artistas e bandas que se tornariam mais tarde grandes nomes nacionais, como a Blitz, Kid Abelha e Cazuza.

Segundo Farias (1993),

Embora muitas bandas tivessem origens diversas, como Brasília e São Paulo, o Rio de Janeiro simbolizava, naquela época, o mercado nacional, já que a maior parte das gravadoras brasileiras e das rádios FM “alternativas” tinham sede no Rio (p.92).

Essa “centralidade” na cidade do Rio de Janeiro possibilitou a realização do primeiro e mais importante festival do *rock* nacional, o *Rock in Rio*, ocorrido em 1985. Esse festival contou com um público aproximado de 1.380.000 pessoas e com uma grande divulgação dos mais importantes veículos midiáticos da época, como a Rede Globo, por exemplo. O *Rock in Rio* foi importantíssimo para a consolidação do gênero pop rock no Brasil e para a divulgação e consolidação de importantes bandas e artistas que permeiam até hoje a cena musical nacional, como Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e Engenheiros do Hawaii – essas duas últimas contempladas neste trabalho.

Farias (1993) aponta também para uma atitude diferente dessa geração em relação à música. Adotando uma postura mais próxima da Jovem Guarda – que tantas vezes foi motivo de severas críticas –, os jovens iniciados na música procuravam enfatizar o presente, “queimar etapas”, e fazer música antes mesmo de aprender a fazer música, pois “ou você estuda e fica velho fazendo música para jovem, ou você faz música, de qualquer jeito, mesmo sem ‘saber’, enquanto é jovem” (p.44).

Essa atitude fica bem exemplificada numa música dos Titãs (1991), contemplada neste estudo, chamada “Eu não sei fazer música”:

Eu não sei fazer música  
Mas eu faço  
Eu não sei cantar as músicas que faço  
Mas eu canto  
Eu não tenho certeza  
Mas eu acho  
Eu não sei o que falar  
Mas eu falo  
Ninguém sabe nada  
Ninguém sabe nada  
Ninguém sabe nada  
Ninguém sabe nada  
Você você você você você  
Ninguém sabe nada

Outra atitude dessa geração foi manter a “tradição jovemguardista e tropicalista” de se colocar totalmente aberto ao mundo, às influências estrangeiras, de ultrapassar as fronteiras da cidade, da nação. Como diz Tinhorão (apud Farias, 1993):

Rompidas as resistências da parte politicamente consciente da classe média universitária, que tentava a defesa de uma música de matrizes brasileiras, as guitarras do com universal puderam completar sua ocupação do mercado brasileiro. E assim, a partir da década de 70, em lugar do produto musical de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a “retomada da linha evolutiva” instituiu-se (...) a era do rock. O qual, aliás, muito tropicalisticamente, o espírito satisfeito dos colonizadores passaria a chamar, a partir da década de 1980, de rock brasileiro (TINHORÃO, 1986, p. 267 apud FARIAS, 1993, p. 27).

Nesse aspecto, para Costa (2001, p.304), ao se referir à canção *Pop* (compreendidos os estilos *Rock*, *blues*, *soul*, *country*, *rap* e baladas), chegaríamos até mesmo a encontrar

uma “tendência anti-nacionalista” e uma “visão pessimista do país”. Para o autor, no plano musical, o *Pop* seria caracterizado pela “relativa simplicidade de batida e de harmonia”, e pelo “apelo comercial” (p.303).

No que diz respeito ao investimento ético e cenográfico, o autor defende que se encontra investido nas canções o “etos do homem e da mulher livres, cuja liberdade é sufocada pela sociedade padronizadora e preconceituosa (...). Essa característica a canção pop tem em comum com os tropicalistas: o culto à liberdade” (p.314). A liberdade é, para o autor, a grande temática da canção Pop, “a liberdade em todos os aspectos: sexual, político, comportamental, etc” (p.309). Essa canção apresenta também o etos de um sujeito aberto ao mundo “antenado” e “conectado à realidade mundial” (p.314).

O código de linguagem é marcado principalmente pelo plurilingüísmo externo, mas também são encontradas marcas de plurilingüísmo interno. O *Pop* também lançaria mão de uma interlíngua, que privilegia o inglês, não tomado como a língua de um país ou de um povo, mas como uma “língua universal” (p.324).

Neste trabalho visa-se estudar seis grupos ou, em alguns casos, cantores/compositores, de Pop Rock, compreendidos em dois blocos principais: as bandas dos anos 80/90, denominadas por alguns autores como Brock (Engenheiros do Hawaii, Cazuza e Titãs), e as bandas surgidas no final dos anos 90 e início do ano 2000 (ROCK 22, Detonautas e Pitty). Assim, a escolha de bandas e de cantores representativos tem o objetivo de abarcar o rock contemporâneo desde sua origem, passando pela década de 80, até os dias atuais. A intenção disso é mostrar possíveis diferenças entre as “gerações” do Rock nacional.

#### 4.3.1) Titãs, Cazuza, Engenheiros do Hawaii

Os **Titãs** (Sérgio Britto, Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Marcelo Fromer, Nando Reis, Ciro Pessoa e Tony Bellotto) teriam se apresentado juntos, pela primeira vez, em 1981, em um evento chamado “A Idade da Pedra Jovem”. Com o nome Titãs do Iê-Iê, em 1982, e já com a participação de Branco Mello, a banda fez sua estréia oficial no Sesc Pompéia. Passeando pelo circuito *underground* paulista, gravaram, em 1984, o primeiro álbum – “Sonífera Ilha” –, vindo logo em seguida a fama e as apresentações em importantes programas da época, entre os quais o Chacrinha. Em 1985, com o desligamento

de Ciro Pessoa (ocorrida ainda em 1984) e a substituição de André Jung por Charles Gavin na bateria, os Titãs assumiriam essa formação oficial de grande entrosamento e sucesso, marcada pela participação nas composições de todos os integrantes da banda, tanto na elaboração da letra quanto da melodia, até 1990, ano em que o primeiro integrante sairia da banda, Arnaldo Antunes, optando pela carreira solo.

Iniciaram-se, assim, os chamados “projetos paralelos” dos integrantes. Gravações de discos solos (Paulo Miklos, Sérgio Britto e Nando Reis), literatura (Tony Bellotto), produção de outros músicos (Marcelo Fromer), dentre outras atividades, parece ter sido uma fórmula encontrada pela banda de satisfação de necessidades individuais para viabilizar a continuação do próprio grupo.

Em 2001 e 2003 o grupo sofreria mais dois duros golpes: primeiro, com a morte por atropelamento de Marcelo Fromer, e, segundo, com a saída de Nando Reis – que seguiu definitivamente sua carreira solo e outros projetos com a sua banda “Os Infernais”.

A banda continua fazendo shows pelo Brasil, apesar de ter suas atividades diminuídas. Sua discografia é composta de quinze álbuns oficiais, sendo dois acústicos, a saber:

- 1984 – Titãs
- 1985 – Televisão
- 1986 – Cabeça Dinossauro
- 1987 – Jesus não tem dentes no país dos banguelas
- 1988 – Go Back (ao vivo)
- 1991 – Tudo Ao Mesmo Tempo Agora
- 1993 – Titanomaquia
- 1995 – Domingo
- 1997 – Titãs – Acústico MTV
- 1998 – Volume Dois
- 1989 – Ô Blésq Blom
- 1999 – As Dez Mais
- 2001 – A Melhor Banda de Todos os Tempos Da Última Semana
- 2003 – Como estão vocês?
- 2005 – Titãs – MTV ao vivo

Agenor de Miranda Araújo Neto, que ganhou de seu pai o apelido de **Cazuza**, o produtor João Araújo (que chegou a presidir a Som Livre), teve sua aparição no mundo artístico no teatro, com o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone. Destacou-se aí, e foi apresentado por Leo Jaime à banda de rock Barão Vermelho que na época procurava um

vocalista. A parceira durou aproximadamente três anos, e teve cinco álbuns principais, sendo um composto pela gravação ao vivo do show no “Rock In Rio 1”: 1982 – Barão Vermelho / 1983 – Barão Vermelho 2 / 1984 – Tema do filme Bete Balanço (Compacto) / 1984 – Maior Abandonado / 1985 – Barão Vermelho ao vivo.

Por volta de 1985, Cazuza recebeu o diagnóstico de que estava infectado pelo vírus da AIDS, fato decisivo para a sua saída da banda e que o fez iniciar sua carreira solo.

O artista lançou, de 1985 a 1990, mais quatro discos: 1985 – Exagerado / 1987 – Só se For a Dois / 1988 – Ideologia / 1988 – O Tempo não Pára – Cazuza Ao Vivo / 1989 – Burguesia. Conquistou um vasto público, tanto no cenário da MPB como do Rock, com composições sofisticadas e letras poéticas, as quais englobam temas diversos, desde canções de amor – como “Codinome beija-flor” e “Preciso dizer que te amo” – a canções de protesto, como “Brasil” e “Burguesia”. Outras canções abordam, ainda, uma temática de “crise existencial” – como “Ideologia” e “O tempo não pára”.

Cazuza morreu em 1990, aos 32 anos. Em 2006 foi lançado nacionalmente o filme biográfico “Cazuza”, que conta sua história, sendo sucesso de público e crítica.

Os **Engenheiros do Hawaii** surgiram em Porto Alegre, em 1985. Ao longo de sua história, a banda apresentou várias formações, sendo que apenas Humberto Gessinger, um dos fundadores da banda, permanece na atual formação.

As primeiras músicas – como “A Revolta dos Dândis” e “Terra de Gigantes”, do segundo álbum, e “Ouça o que Eu Digo: Não Ouça Ninguém” e “Tribos & Tribunais”, do terceiro – mostraram a elaboração requintada das letras com citações filosóficas, como o sofisma “a dúvida é o preço da pureza”, encontrado na canção “A Revolta de Dândis” e retirado da obra “O Muro”, do filósofo francês Jean Paul Sartre. Esse requinte nas letras perpassa quase toda a obra da banda, sendo considerado pela crítica e pelos fãs como “rock inteligente”.

As músicas abordam temas diversos, do amor à crítica social. Um aspecto interessante – que é também bastante aproveitado neste trabalho – é uma espécie de “crônica” que a banda procura fazer da contemporaneidade. Várias músicas apresentam-se como relatos críticos de nossa sociedade, dos relacionamentos, da cultura pop e de sua superficialidade, da política, e de outros segmentos sociais. Um bom exemplo dessa

produção está na música “crônica”, de Humberto Gessinger, de 1986, em que ele critica a atitude “conformada” e “aliedade” da juventude:

já não passa nenhum carro por aqui  
já não passa nenhum filme na tv  
você enrola outro cigarro por aí  
e não dá bola pro que vai acontecer

mais um pouco e mais um século termina  
mais um louco pede troco na esquina  
tudo isso já faz parte da rotina  
e a rotina já faz parte de você

você que tem idéias tão modernas  
é o mesmo homem que vivia nas cavernas  
(...)

A discografia da banda é composta por 18 álbuns, a saber:

1986 – Longe Demais das Capitais  
1987 – A Revolta dos Dândis  
1988 – Ouça o que Eu Digo, Não Ouça Ninguém  
1989 – Alívio Imediato  
1990 – O Papa é Pop  
1991 – Várias Variáveis  
1992 – Gessinger, Licks & Maltz  
1993 – Filmes de Guerra, Canções de Amor  
1995 – Simples de Coração  
1996 – Humberto Gessinger Trio  
1997 – Minuano  
1999 - !Tchau Radar!  
2000 – 10.000 Destinos  
2001 – 10.001 Destinos  
2002 – Surfando Karmas & Dna  
2003 – Dançando no Campo Minado  
2004 – Acústico MTV Engenheiros do Hawaii  
2007 – Acústico II Ao vivo – Engenheiros do Hawaii

Atualmente a banda se prepara para lançar um novo CD, no final de maio deste ano, ao vivo, com canções inéditas.

#### 4.3.2) Pitty, ROCK 22, Detonautas

**Pitty**, baiana de 25 anos, é considerada por muitos como uma boa representante do *hardcore* brasileiro. Embora tenha sido “apadrinhada” pela MTV, ela procura manter uma postura independente, com um som “pesado”. Suas canções são marcadas por temáticas que problematizam a relação do homem com a tecnologia. É o homem dominando a máquina e a máquina virando homem, até que ninguém mais saiba quem é um e quem é o outro, retratando a idéia do sujeito enquanto um “terminal” da hiper-realidade. Um exemplo disso está na sua canção “Admirável Chip Novo” (2003):

Pane no sistema, alguém me desconfigurou  
Aonde estão meus olhos de robô?  
Eu não sabia, eu não tinha percebido  
Eu sempre achei que era vivo  
Parafuso e fluido em lugar de articulação

Ou na canção “Equalize”, presente nesse mesmo CD:

Eu vou equalizar você  
Numa frequência que só a gente sabe  
Eu te transformei nessa canção  
Pra poder te gravar em mim

Os mesmos temas estão também presentes em canções que revelam a nossa impotência para perceber a velocidade com que as mudanças ocorrem atualmente, e a intensidade com que essas mudanças nos atingem, transformam, surpreendem, atordoam e desencantam. “O mundo mudou”, os velhos valores “caíram por terra” e surgiram novos, como nos diz Pitty na canção “anacrônico”, de seu segundo e último CD, “Anacrônico” (2005):

É claro que somos as mesmas pessoas  
Mas pare e perceba como seu dia-a-dia mudou  
Mudaram os horários, hábitos, lugares  
Inclusive as pessoas ao redor  
São outros rostos outras vozes  
Interagindo e modificando você  
E aí surgem novos valores  
Vindos de outras vontades  
Alguns caindo por terra pra outros poderem crescer



Ou na canção “Memórias”:

Eu fui matando os meus heróis  
Aos poucos, como se já não tivesse  
Nenhuma lição pra aprender  
Eu sou uma contradição  
E foge da minha mão fazer  
Com que tudo que eu digo  
Faça algum sentido  
Eu quis me perder por aí  
Fingindo muito bem que eu nunca precisei  
De um lugar só meu

A cantora tem apenas dois CDs em sua discografia: Admirável Chip Novo (2003) e Anacrônico (2005).

A banda **CPM22** tem esse nome devido à sua caixa postal de número 1022, em Barueri. Considerada como *hardcore* melódico, a banda surgiu no cenário nacional em 1995. Uma das suas principais temáticas é o amor e suas graves “consequências”, quando, por exemplo, causa decepção e solidão. Um dos seus principais sucessos é “um minuto para o fim do mundo”, em que, numa atitude tipicamente adolescente, define que a perda de um relacionamento pode representar o fim do mundo (E só de pensar em te perder por um segundo / Eu sei que isso é o fim do mundo).

O grupo é composto por Wally e Luciano nas guitarras, Fernando no baixo, Badaui nos vocais, e Japinha na bateria. Em 2007, a banda ganhou o prêmio “melhores do ano” do Programa do Faustão.

A discografia da banda é composta de seis CDs – sendo um ao vivo –, relacionados a seguir:

MTV Ao Vivo (2006)  
Felicidade Instantânea (2005)  
Chegou a Hora de Recomeçar (2002)  
CPM 22 (2001)  
A Alguns Quilômetros de Lugar Nenhum (2000)  
CPM 22 (Demo Tape) (1998)  
Como Por Moral (Demo Tape) (1996)

A banda Detonautas, ou melhor, Detonautas Roque Clube, surgiu em 1997, numa sala de bate papo na internet. Um dos integrantes, Tico (vocalista), perguntou na sala se alguém ali sabia tocar algum instrumento. Obteve algumas respostas, e logo estava marcando um encontro “real” com Tchello (baixista). Sem dúvida alguma essa é uma forma bastante “pós-moderna” de conhecer parceiros e de se formar uma banda. Os outros integrantes foram surgindo por indicação de amigos e conhecidos: Dj Cleston (percussionista), Fabinho Brasil (bateria), Rodrigo Netto (guitarra e voz) e Renato Rocha (guitarra e voz).

Em 2002 gravaram o primeiro CD. Em 2006 a banda foi marcada por uma tragédia: o assassinato de Rodrigo Netto, após ter reagido a um assalto.

Algumas das canções dos Detonautas trazem temáticas melancólicas, tristes, com uma atitude marcadamente frustrada em relação ao mundo, como a canção “O amanhã” do disco “Roque Marciano” (2004):

O amanhã  
Não vou mudar em vão  
Pra que mentir  
Se os dias vêm e vão e não me vejo aqui

E a canção “O dia que não terminou”, do mesmo CD:

Me sinto tão estranho aqui  
Que mal posso me mexer irmão  
No meio dessa confusão  
Não consigo encontrar ninguém  
Onde foi que você se meteu então  
To tentando te encontrar, To tentando entender  
Porque tá tudo assim ????

Mas a grande temática da banda é o amor, cantado desde o primeiro CD, “Detonautas Roque Clube” (2002). Músicas como “Que diferença faz” e “Outro lugar”, são bons exemplo disso.

Outro Lugar (2002)

Inda vou te levar pra outro lugar  
Além do sol do mar  
Aonde eu possa te ter, te amar  
E o tempo vai ser maior

Não te quero assim tão longe  
Tanto, quanto o céu do mar  
Quero ter você mais perto  
Certo, pronto pra te amar

A discografia da banda é composta de 3 CDs: Detonautas Roque Clube (2002), Roque Marciano (2004), e Psicodeliamorsexo&distorção (2006).

O grupo atualmente é considerado pela crítica como pertencente a um estilo “Emo” (do inglês *emotional*) derivado do Hardcore, mas que apresenta letras mais líricas, “emocionais” e românticas, sendo o amor (principalmente em sua forma platônica) a principal temática. É “emocional” mas sem perder a batida, a guitarra e a vocalidade hardcore.

No próximo capítulo será feita a análise dos *ethé* encarnados nas canções selecionadas das bandas citadas, a fim de compará-los às características do sujeito pós-moderno, levantadas no capítulo sobre a “pós-modernidade”.

## Capítulo 5 – O *ethos pop rock* e o sujeito “pós-moderno”: relações discursivas.

Neste capítulo serão apresentadas cinco canções de cada banda ou cantor/compositor, as mais ilustrativas para este trabalho, a partir de todo o material selecionado e analisado ao longo do estudo. Essas canções foram agrupadas em cinco temáticas, que englobam os aspectos principais da pós-modernidade, escolhidos com base na discussão sobre a pós-modernidade e no levantamento das características do sujeito pós-moderno, apresentados no capítulo três desta dissertação.

Essa separação temática tem como único objetivo oferecer uma melhor visualização e compreensão das características do sujeito pós-moderno identificadas nos fiadores das canções, podendo uma mesma canção apresentar um ou mais temas diferentes.

### 5.1) O Nacional *versus* o Global: a crise da identidade nacional

Esta primeira temática está relacionada a dois aspectos importantes da pós-modernidade: a) a tensão entre o local e o global – com referência aos processos globalizantes e às resistências locais –, e b) a crise do nacional e da identidade nacional, como uma referência estável para as identidades dos sujeitos.

Outro aspecto importante encontrado principalmente nas bandas dos anos 80 é a problematização do nacional. Essa problematização levanta um questionamento importante acerca da idéia da identidade nacional brasileira, em que o país, visto a partir de um discurso crítico, é desmistificado como referência para os sujeitos. Diferentemente dos posicionamentos anteriores, como por exemplo, o samba e a MPB, não ocorre mais uma exaltação do Brasil, e conseqüentemente da identidade de ser brasileiro, e sim um quase desprezo por tudo o que vem desse país, “corrupto”, “errado”, “estúpido”, como por exemplo nos retrata a música Perfeição, da banda **Legião Urbana**, não incluída em nosso trabalho, mas que nos apresenta esse novo ponto de vista sobre o “Brasil”:

Vamos celebrar a estupidez humana / A estupidez de todas as nações / O meu país e sua corja de assassinos / Covardes, estupradores e ladrões / Vamos celebrar a estupidez do povo / Nossa polícia e televisão / Vamos celebrar nosso governo / E nosso estado que não é nação / Celebrar a juventude sem escola / As crianças mortas / Celebrar nossa desunião /

(...) / Vamos comemorar como idiotas / A cada fevereiro e feriado / Todos os mortos na estrada / Os mortos por falta de hospitais / Vamos celebrar nossa justiça / A ganância e a difamação / Vamos celebrar os preconceitos / O voto dos analfabetos / Comemorar a água podre / E todos os impostos / Queimadas mentiras e seqüestro / Nosso castelo de cartas marcadas / O trabalho escravo / Nosso pequeno universo / Toda hipocrisia e toda afetação / Todo roubo e toda a indiferença / Vamos celebrar epidemias: / É a festa da torcida campeã. / Vamos celebrar a fome / Não ter a quem ouvir / Não se ter a quem amar / Vamos alimentar o que é maldade / Vamos machucar um coração / Vamos celebrar nossa bandeira / Nosso passado de absurdos gloriosos / Tudo que é gratuito e feio / Tudo que é normal / Vamos cantar juntos o hino nacional / A lágrima é verdadeira / Vamos celebrar nossa saudade / E comemorar a nossa solidão / Vamos festejar a inveja / A intolerância e a incompreensão / Vamos festejar a violência / E esquecer a nossa gente / Que trabalhou honestamente a vida inteira / E agora não tem mais direito a nada / Vamos celebrar a aberração / De toda a nossa falta de bom senso / Nosso descaso por educação / Vamos celebrar o horror / De tudo isso / – Com festa, velório e caixão / Está tudo morto e enterrado agora / Já que também podemos celebrar / A estupidez de quem cantou esta canção / Venha, meu coração está com pressa / Quando a esperança está dispersa / Só a verdade me liberta / Chega de maldade e ilusão / Venha, o amor tem sempre a porta aberta / E vem chegando a primavera / Nosso futuro recomeça: / Venha, que o que vem é perfeição.

A música reflete todo esse país imperfeito, seus falsos símbolos nacionais, sua hipocrisia. Esse *ethos*, crítico do nacional, descrente dos rumos “positivos” do país (ordem e progresso) e da corrompida política, será uma das marcas importantes do sujeito das canções analisadas nessa temática.

A primeira música apresentada nesta temática é “**Lugar Nenhum**”<sup>27</sup>, da banda Titãs. O sujeito, expresso em primeira pessoa, manifesta um *ethos* que renega suas origens, “eu não tô nem aí e nem aqui”, não se tratando apenas de uma rejeição à sua pátria, Brasil, mas a outras pátrias, povos (japoneses/português), e até mesmo cidades do próprio Brasil (carioca/paulista). É um sujeito “a-pátrico”, que não pertence “a lugar nenhum”. O principal elemento sonoro é a voz do cantor, Braco Mello, que grita as palavras, aparentando revolta, em um estilo vocal bem “hard”.

O sujeito da música encarna uma das principais discussões trazidas pela pós-modernidade, que é a noção de “pertencimento” a uma nação, ou seja, a questão da “identidade nacional”<sup>28</sup>. O sentimento do nacional, da identidade nacional, foi uma das

---

<sup>27</sup> **Lugar nenhum**/ Titãs / Composição: Arnaldo Antunes / Tony Bellotto / Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Charles Gavin / “Não sou brasileiro, / Não sou estrangeiro, / Não sou brasileiro, / Não sou estrangeiro./ Não sou de nenhum Lugar, / Sou de lugar nenhum. / Não sou de São Paulo, não sou japonês. / Não sou carioca, não sou português. / Não sou de Brasília, não sou do Brasil. / Nenhuma pátria me pariu. / Eu não tô nem aí. / Eu não tô nem aqui”.

<sup>28</sup> Bauman, 2005.

principais construções da modernidade, importante e necessária para compor o conceito de “estado nação”. Como argumenta Bauman:

A idéia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto-evidente. Essa idéia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*.(p.26) (...) a “naturalidade” do pressuposto de que “pertencer-por-nascimento” significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma nação foi uma convenção arduamente construída – a aparência de “naturalidade” era tudo, menos “natural” (2005, p.29).

Assim, vemos que o sujeito desta canção nega o sentimento de “identidade nacional”, de pertencer a uma nação. A negativa “não sou de lugar nenhum”, seguida da afirmativa “sou de lugar nenhum” enfatiza esse sentimento.

O sentimento de pertencimento servia como uma verdadeira âncora para definir os sujeitos, até mesmo do ponto de vista legal, e suas identidades. Ser brasileiro implica, aos olhos dos outros brasileiros e dos estrangeiros, assumir uma série de comportamentos, de atitudes, de ser-no-mundo. É a chamada imagem “estereotipada” do povo e do país, que encontramos tão bem (ou melhor, tão mal!) representada nos livros didáticos de línguas estrangeiras. No entanto isso não significa dizer que essa imagem exista de fato, e nem que todos os brasileiros correspondam a essa imagem (de serem “dóceis”, alegres, acolhedores), da mesma maneira que o carnaval não é só o carnaval carioca ou paulista, ou mesmo que o Brasil não é só o carnaval (como pensam muitos estrangeiros de que no Brasil o carnaval dura o ano todo).

É contra essa identidade nacional, pré-fabricada, preconceituosa e estereotipada que o sujeito desta canção se rebela. Ele defende, numa atitude tipicamente narcisista, a sua singularidade, sua independência; ele é ele mesmo e ponto final. Não se identifica com nenhum país, sendo ao mesmo tempo de lugar nenhum e de todos os lugares, livre.

Esse *ethos* livre também traz à tona a questão da globalização, do conflito entre o nacional e o estrangeiro (interno *versus* externo), do local e do global. Como vimos, o próprio “pop rock” traz essa problemática, por ser um estilo musical, um posicionamento, com características “internacionais”, ou seja, sem traços que possam aludir a uma cultura, a uma nação ou a um lugar específicos. Pensar até que ponto o “rock brasil” é do “Brasil” pode nos remeter a outra questão, o sentimento de nacionalidade, ou seja, o questionamento

sobre até que ponto eu “sou brasileiro”, até que ponto a música que faço é brasileira e – por mais que eu esteja “globalizado” – até que ponto posso ser considerado “estrangeiro”, um indivíduo “global” (“nenhuma pátria me pariu”)?

Assim, o sujeito pós-moderno, expresso nessa canção, é solto no mundo, sem origens, é “de lugar nenhum”.

A canção “**Aluga-se**”<sup>29</sup>, regravação de um sucesso do cantor e compositor Raul Seixas pela banda Titãs, retrata, de maneira bem irônica, uma visão bastante pessimista do desenvolvimento econômico brasileiro. O fato de ser uma regravação mostra bem a relação do *pop rock* com o passado. Não há uma rejeição do passado, como a modernidade pregava, mas sim uma re-apropriação dele, uma re-leitura, uma re-apresentação. A pós-modernidade, como vimos, é um tempo sem tempo, onde passado, presente e futuro se misturam no instante “instantâneo” do aqui-agora.

O sujeito, expresso em primeira pessoa do singular, na primeira frase, acaba optando pela primeira pessoa do plural no restante da música. Ao fazer isso, ele procura se incluir nessa comunidade, a comunidade que busca soluções práticas para o país, ao mesmo tempo em que a cria, como uma estratégia de persuadir o seu público em relação à idéia que expõe: “alugar o Brasil” vai ser bom porque “nós não vamos pagar nada”.

A imagem que o sujeito procura incorporar e transmitir nesta canção, o seu *ethos*, é de um sujeito irônico que se mostra como um salvador da pátria, com um discurso semelhante aos discursos políticos que sempre vêm com soluções milagrosas em épocas de eleição. Ele teve uma grande idéia para os problemas econômicos brasileiros: “alugar o Brasil” para os “gringos”. Já que o país não consegue se desenvolver sozinho, mesmo “já estando tudo pronto”, e sendo abençoado com belezas naturais, o melhor é alugá-lo para os estrangeiros, os gringos, como se fosse um apartamento mal cuidado, mas, ainda assim, um negócio bastante atrativo. Esse processo de “alugar” também revela uma suposta crítica à

---

<sup>29</sup> **Aluga-se/ Titãs** / Composição: Raul Seixas, Cláudio Roberto

A solução pro nosso povo eu vou dar / Negócio bom assim ninguém nunca viu / Tá tudo pronto aqui é só vim pegar / A solução é alugar o Brasil / Nós não vamo paga nada, lá, lá, lá lá / Nós não vamo paga nada É tudo free, tá na hora / Agora é free, vamo embora / Dar lugar pros gringo entrar / Que esse imóvel tá pra alugar / Os estrangeiros sei que eles vão gostar / Tem o atlântico tem vista pro mar / Amazônia é o jardim do quintal / E o dólar deles paga o nosso mingau / Nós não vamo paga nada, lá, lá, lá lá / Nós não vamo paga nada / É tudo free, tá na hora / Agora é free, vamo embora / Dar lugar pros gringo entrar / Que esse imóvel tá pra alugar

invasão e pilhagem estrangeira do país. Visto que eles já levam todas as nossas riquezas de graça, é melhor encontrarmos uma forma de cobrar por isso.

A canção também apresenta certo tom de marketing, de propaganda, tanto para a idéia de “alugar” como para a idéia de que está “tudo pronto” e de que é “tudo free”, ou seja, de que o país é um bom negócio, apesar de mal administrado. O “free” revela ainda um plurilingüismo externo, sendo propositalmente colocado para que os supostos gringos possam entender e se identificar também com a idéia.

Como já foi exposto no capítulo quatro desta dissertação, o pop rock nacional da década de 80, em geral, apresenta uma leitura bastante pessimista do país. Em vez de comemorar a abertura política, as bandas se questionavam sobre a existência real de alguma coisa para comemorar. Isso revela, como vimos, uma consciência política da juventude da época, contrastando com a idéia que a juventude de hoje tem em relação a ser “politizado”, já que hoje essa palavra é muito mais um sinônimo de ser “careta”.

Mesmo manifestando severas críticas ao país, as músicas dos anos 80 se preocupavam e faziam referência à questão do nacional, ou seja, eram “nacionalistas”, “falem mal, mas falem de mim”. Hoje em dia, no entanto, a temática do nacional praticamente desaparece nas canções do pop rock, revelando uma atitude mais global do sujeito, sem referências locais, pois o “amor”, a “crise da identidade”, e outros temas presentes nas canções atuais são temas globais – todo mundo, no mundo todo (ocidental) sofre de amor e passa por crises referenciais. Os temas “políticos” e suas críticas são mais retratados por outros posicionamentos musicais, como o Rap, ou o próprio Funk, estilos considerados “marginais” e de “periferia”. Talvez o que sustente essa visão mais crítica e “rebelde” seja exatamente a possibilidade de se estar à margem, vendo o país de fora, já que era esse o cenário da Pop Rock dos anos 80, isto é, era um posicionamento que naquela época também se encontrava à margem. Hoje o pop rock já está “dentro” (da indústria, da mídia), não sustentando mais uma postura tão “rebelde”. Basta lembrar a campanha da Coca-Cola, de 2004, protagonizada pela banda Charlie Brown Jr., considerada até então “crítica do sistema”. Será que o “rock” tende a uma “disciplinarização” de sua rebeldia?

A canção “**Brasil**”<sup>30</sup>, do cantor e compositor Cazuza, também tem como temática principal o “Brasil” e segue a mesma visão pessimista do país, característica dos anos 80. O

---

<sup>30</sup> **Brasil**/ Cazuza/ George Israel / Nilo Romero



sujeito, expresso em primeira pessoa, procura transmitir um *ethos* que denuncia a corrupção, a hipocrisia e a influência dos meios de comunicação em massa, como a TV, para a manipulação e alienação do povo (“a TV programada pra só dizer sim”).

Ele se sente, como se pode observar na primeira estrofe, como um desgraçado sem escolha, que está sendo convencido a pagar uma “conta” que não é sua, a conta de todas as desgraças e dos erros que foram cometidos pela “elite” que comanda o país, uma conta que já existia mesmo antes de ele nascer.

A segunda estrofe retrata bem a posição social que o fiador ocupa, a de uma guardador de carros, de um flanelinha, de um “marginal”.<sup>31</sup> Essa comunidade de excluídos ou de “marginais sociais” inclui também os índios que sofrem o tempo todo tentativas “civilizatórias” e cuja cultura não é valorizada socialmente, como indica a presença de uma TV em sua tribo, ou seja, a presença de um elemento educador e disciplinador “branco”, no meio de sua cultura.

O fato de não terem lhe oferecido “nem um cigarro”, procura mostrar o quanto ele não é bem-vindo à “festa”, já que oferecer um cigarro pode ser um sinal social de acolhimento e de consideração do outro. Todo esse sentimento de exclusão e desprezo acarreta a violência, indicada pela utilização de sua navalha como um cartão de crédito.

Esse sentimento de insignificância é reforçado, na quinta estrofe, pelo fato de ele não ter elementos que o tornassem um sujeito socialmente valorizado ou que justificassem um suborno, como, por exemplo, destaque na mídia, informações ou poder.

No refrão, num tom de desabafo e revolta, o sujeito quer saber quem é o responsável pela dor que sente, e procura também mostrar a sua vontade em ser aceito como “sócio” do país, ou seja, um cidadão acreditado, em quem o país pode confiar, pois ele nunca o irá trair.

As canções apresentadas nesta temática representam bem o papel que o rock brasileiro desempenhou nos anos 80 na discussão do nacional. Há uma forte negação das

---

Não me convidaram / Pra essa festa pobre / Que os homens armaram pra me convencer / A pagar sem ver  
Toda essa droga / Que já vem malhada antes de eu nascer / Não me ofereceram / Nem um cigarro / Fiquei na  
porta estacionando os carros / Não me elegeram / Chefe de nada / O meu cartão de crédito é uma / navalha /  
Brasil / Mostra tua cara / Quero ver quem paga / Pra gente ficar assim / Brasil / Qual é o teu negócio? / O  
nome do teu sócio? / Confia em mim / Não me sortearam / A garota do *Fantástico* / Não me subornaram /  
Será que é o meu fim? / Ver TV a cores / Na taba de um índio / Programada pra só dizer "sim, sim" / Grande  
pátria desimportante / Em nenhum instante / Eu vou te trair (Não vou te trair).

tradições e da própria nação, sempre a partir de um ponto de vista negativo e crítico, muito diferente, por exemplo, do ponto de vista das canções da Bossa Nova, que retratavam o lado positivo e bonito do país. Assim, as canções analisadas problematizam a questão do nacional, de seu lema fundamental de “ordem e progresso” e retratam a descrença na política e na elite econômica, vistas como corruptoras e egoístas. Esse clima, misto de revolta e desilusão, reforça a idéia pós-moderna de perda dos referenciais e desilusão com o sonho moderno-iluminista de “mudar o mundo”, vistos no capítulo três.

## 5.2) Crise de identidade: o sujeito em crise, fragmentado e desiludido.

Nesta temática, serão apreciadas as canções que manifestam a idéia pós-moderna de “crise de identidade”. Como vimos, essa crise é decorrente da perda dos referenciais que ajudavam a ancorar os sujeitos na realidade e que lhes transmitiam um sentimento de estabilidade e segurança ontológica. O sujeito pós-moderno se vê flutuando em um “mar” revolto de infinitas possibilidades e opções superficiais para revestir sua fragmentada identidade. Nada no mundo é estável e seguro, nem mesmo as relações amorosas. O amor na pós-modernidade é tão fluido quanto o próprio sujeito, sendo marcado pela intensidade e pelo fim brusco e pelas “juras eternas” de uma semana. Com isso, o casamento, outra instituição referencial moderna, transforma-se. Não há mais constrangimentos com o final do casamento, simplesmente “não deu certo”. O sujeito pós-moderno ditado pelos princípios do prazer não suporta o desprazer, e acaba instituindo um casamento que só dura enquanto está bom, enquanto está gerando prazer. Dessa maneira, o casamento, e o próprio amor, passam a se assemelhar muito mais à idéia de paixão.

Essa profunda desilusão pós-moderna, de não acreditar mais em mudar o mundo, não acreditar mais nas instituições, nos “contos de fada” modernos, essa flutuação da identidade entre diferentes referenciais fragmentados, acaba gerando um profundo sentimento de solidão. Essa solidão é reforçadora do narcisismo, do movimento do sujeito de voltar-se para si, como único referencial e porto seguro para ele próprio.

---

<sup>31</sup> Que está à margem da sociedade.

A canção “**Ideologia**”<sup>32</sup>, do cantor/compositor **Cazuza**, retrata fielmente essa “crise de identidade”, vivenciada pelo sujeito contemporâneo. Para Hall,

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2005, p.7).

O sujeito, manifestado em primeira pessoa do singular, procura incorporar um *ethos* desiludido. É um sujeito que perdeu seus sonhos e suas ilusões e que hoje não pretende mais mudar o mundo. Tudo aquilo em que acreditava – seus heróis, seus ideais políticos (“o meu partido é um coração partido”), seu prazer, seu estilo de vida (“sex and drugs”) – foi perdido, vendido a um preço insignificante. Por isso, ele está em busca de um novo sentido para a vida, uma ideologia, para continuar.

A “ideologia” a que o cantor se refere pode ser compreendida como um “sentido” para a vida, algo que dê significado à continuação da existência. A suposta estabilidade do mundo moderno e o sentimento de segurança que o sujeito sentia, graças a essa mesma estabilidade, ruíram. Daí a razão de se sentir perdido e fragmentado.

A história de sua “queda” narrada pelo sujeito da canção simboliza a própria queda dos ideais modernos. O sujeito tinha sonhos de mudar o mundo, o mesmo sonho que os iluministas, os positivistas e os marxistas também tiveram. É como se as ideologias do passado perdessem o seu papel de referências para ele. No caso desta canção, as ideologias que eram referenciais para o fiador eram:

- as suas convicções políticas: (que podem se referir à queda dos regimes comunistas e o conseqüente descrédito dos ideais socialistas). Assim como o sonho político positivista ruiu com a desmascaração da democracia

---

<sup>32</sup> **Ideologia / Cazuza / Composição: Cazuza/Roberto Frejat / “Meu partido / É um coração partido / E as ilusões estão todas perdidas / Os meus sonhos foram todos vendidos / Tão barato que eu nem acredito Ah, eu nem acredito / Que aquele garoto que ia mudar o mundo / (Mudar o mundo) / Frequentemente agora as festas do “Grand Monde” / Meus heróis morreram de overdose / Meus inimigos estão no poder / Ideologia / Eu quero uma pra viver / Ideologia / Eu quero uma pra viver / O meu prazer / Agora é risco de vida / Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll / Eu vou pagar a conta do analista / Pra nunca mais ter que saber quem eu sou / Pois aquele garoto que ia mudar o mundo / (Mudar o mundo) / Agora assiste a tudo em cima do muro / Meus heróis morreram de overdose / Meus inimigos estão no poder / Ideologia Eu quero uma pra viver / Ideologia Pra viver / Pois aquele garoto que ia mudar o mundo / (Mudar o mundo) / Agora assiste a tudo em cima do muro/ (em cima do muro) / Meus heróis morreram de overdose / Meus inimigos estão no poder / Ideologia Eu quero uma pra viver / Ideologia Pra pra viver.”**

capitalista, o comunismo também foi frustrante. A maioria dos regimes comunistas se transformou em regimes ditatoriais;

- o *rock*: o *sex and drugs*, lema da “liberdade” e rebeldia roqueira, mostrou-se uma faca de dois gumes: a morte por overdose dos ídolos ou heróis do *rock*, o vício das drogas (que acabava tornado o artista improdutivo), e as doenças venéreas – principalmente a Aids – revelaram a diferença tênue que existe entre diversão, inspiração, arte e vício (doença);
- o prazer, neste caso particular o sexo, que em vez de representar a “liberdade” e a libertação sexual (fim dos preconceitos sexuais e o surgimento da pílula anticoncepcional), transformou-se em risco de vida na contemporaneidade (especificamente aqui a AIDS);
- si-mesmo, que antes tinha convicções próprias para mudar o mundo, mas que hoje parece se colocar em uma posição indecisa, “em cima do muro”, corrompido pelo glamour das festas do “grand monde”.

O sujeito, então, expressa nesta música a crise pela qual têm passado os ideais modernos. Pois num mundo em que todas as verdades foram “desconstruídas”; em que a ciência perdeu seu status de saber absoluto (apresentou o anticoncepcional como um avanço para as “relações livres” e ao mesmo tempo descobriu a AIDS, ainda sem cura, como consequência dessa mesma “liberdade”); em que o “poder”, a “política”, símbolos do iluminismo (“governar com iluminação”), corromperam-se a ponto de se tornarem “inimigos”; em que todo aquele sentimento otimista – positivo – perdeu-se, é necessário um outro sentido, um sentido que ainda se sustente, diferente dessas ideologias que ruíram, a continuidade da vida.

Na canção “**Crise de Existência**”<sup>33</sup>, da banda **CPM22**, encontra-se esse mesmo tom de perda dos sonhos e dos ideais. O sujeito, expresso em primeira pessoa, apresenta um *ethos* que “se perdeu de si mesmo” (“em algum lugar me perdi”), no momento em que

---

<sup>33</sup> **Crise de existência** / CPM 22/ *Composição: Allan Filipe*

Nunca foi mais do que uma ilusão/ Promessas sem cumprir / Não vou mais me iludir aqui / Minha ciência se esgotou / Vou procurar por mim / Em algum lugar que me perdi / Não estou certo qual é a direção / Começarei pelo meu coração / Que um dia já me pertenceu, que um dia já... / Vivo com a esperança de que um dia eu, / Consiga me curar, poder amenizar a dor, / O meu mundo desapareceu

descobriu que tudo não passou de uma ilusão. No entanto, esse sentimento de ter-se perdido é um pouco diferente do sentimento de estar perdido da canção anterior. O fiador desta canção está em crise devido ao fim de um relacionamento amoroso, que se mostrou uma ilusão.

O amor na pós-modernidade é um tema bastante polêmico. Bauman (2005) considera que as relações amorosas seguem a mesma fluidez das relações do sujeito com as instituições e com a realidade contemporânea. Os relacionamentos amorosos seriam fluidos e superficiais, em contrapartida aos relacionamentos modernos, considerados profundos e duradouros. Isso parece realmente descrever um fato de cerca de duas gerações atrás, quando era muito mais raro encontrarmos casamentos desfeitos. Mesmo quando o casamento “acabava”, as pessoas tendiam a continuar juntas, reféns de um forte “preconceito” social e religioso, que obrigava os casais a encontrarem maneiras de resolver suas crises. Hoje, qualquer motivo banal parece justificar uma separação, pois é mais fácil partir para outro relacionamento do que discutir a relação.

Dessa maneira, as pessoas hoje têm a liberdade de continuar juntas até o momento em que é conveniente para elas. E são até certo ponto reforçadas socialmente a buscarem outros parceiros, caso estejam insatisfeitas. No entanto, isso é uma faca de dois gumes: por um lado reforça o sentimento de liberdade, tão valorizado pela pós-modernidade, mas também, por outro, reforça o sentimento de insegurança, tão “senso comum” dessa mesma pós-modernidade.

O sujeito pós-moderno tem medo da profundidade e do compromisso, posto que nossa época é uma época de “risco”. Hoje não se pode fazer apostas muito substanciais, já que de uma hora para outra pode-se perder tudo. Um fato importante pode justificar esse medo do apego profundo. A modernidade, como vimos ao longo deste trabalho, revela-se muito mais “hipócrita” e “falsa” do que propriamente “sólida”. Seria necessário realmente um estudo que procurasse analisar a suposta profundidade dos relacionamentos e das instituições modernas. Talvez hoje, nesta era pós-moderna, o indivíduo continuou as páginas que faltavam nos contos de fada, acrescentando “**nas três primeiras semanas**” logo após o “e viveram felizes para sempre”. Assim, a pós-modernidade retirou aquela “cor

rosa” que dava um brilho a mais à realidade e aos relacionamentos, revelando que a beleza esconde a “feiúra” também.

Como vimos, a história não é tão “sólida como se pensava”, a nação não era tão sólida também, nem o sujeito...e nem o amor.

Outro fenômeno bastante interessante no amor pós-moderno, e que é sentido na análise das canções deste trabalho, é a idéia da “intensidade” das relações. O amor é superficial e passageiro, no entanto ele é intenso<sup>34</sup>. A facilidade que as pessoas têm hoje de declarar “amor eterno”, de casar e logo se separar, de tatuar o nome ou o rosto do(a) amado(a) em partes visíveis do corpo, mostra que o amor é vivido intensamente, mas acaba rápido.

Sem dúvida alguma essa intensidade é igualmente bem característica da pós-modernidade – já que nossa época é fundamentada no “princípio do prazer” –, enquanto a modernidade era calcada no “princípio da realidade”. Assim, o amor é muito mais semelhante à paixão, sustentada pelas fantasias e projeções mútuas, pela intensidade e pelo calor do contato. No momento em que essa paixão se confronta com elementos da realidade, ela tende a “esfriar”, e não se mantém suficientemente sólida para se transformar em amor. Quando essa paixão acaba repentinamente, o sujeito sente que perdeu algo fundamental de si-mesmo, pois, como o amor é um fenômeno projetivo, o sujeito na verdade está apaixonado por uma parte de si-mesmo encarnada em outra pessoa, numa espécie de puro narcisismo.

Esse amor (paixão) que é intenso – mas que acaba rápido – manifesta-se em várias músicas das bandas Detonautas e CPM22, a seguir exemplificadas.

“**O Amanhã**”<sup>35</sup>, da banda **Detonautas**, revela um *ethos* desiludido, que percebeu que “tudo não passou de um sonho”, exatamente como na canção anterior. A música parece falar de um amor perdido, já que a última frase diz “eu posso ser feliz sem me entregar”. Essa atitude mostra a necessidade do sujeito pós-moderno em manter seus relacionamentos

---

<sup>34</sup> “Que não seja imortal, posto que é chama, mas que seja infinito, enquanto dure” (Vinícius de Moraes).

<sup>35</sup> **O Amanhã/Detonautas/Composição: Rodrigo Netto/Tico Sta Cruz/Renato Rocha**

Quando vem o amanhã incerto / a certeza me faz ver o inverso / já não tenho mesmo medo de me repetir / a verdade disso tudo é o que me faz seguir / Não vou mudar em vão / Pra que mentir / Se os dias vêm e vão / e não me vejo aqui / Passo a passo vou na forma / Descompasso acelerando / A noite toda 24 horas não me fazem crer / Que a vida inteira num segundo / Na maneira que esse mundo imundo / De poeira me fez perceber / Que tudo não passou de um sonho / Todo tolo e o consolo é perceber que o amanhã existe / E que eu posso ser feliz sem me entregar.

de forma superficial, visando não se apegar demais e acabar sofrendo. O amanhã visto pelo sujeito é incerto, corroborando a idéia pós-moderna de “risco” e que os “dias vêm e vão”, mostrando que tudo é passageiro e fluido.

Os sentimentos vêm e vão, os amores vêm e vão, as certezas vêm e vão, tudo é incerto e muda constantemente, tudo é “poeira que se desmancha no ar”. No entanto, parece ser exatamente graças a essa fluidez que o sujeito ainda não perdeu a esperança, nela encontrando consolo, e que, sendo fluido, ele pode ser feliz sem se entregar, sem estabelecer relações profundas com as outras pessoas e com a realidade. O conselho que está subentendido na canção é o de que não devemos nos apegar muito às coisas e pessoas porque tudo passa rápido mesmo e o amanhã é sempre incerto.

A música “**Inevitável**”<sup>36</sup>, da banda **CPM22**, retrata novamente a cena deste mundo incerto, em que o importante é viver um dia de cada vez; um eterno presente, sem sonhos para o amanhã.<sup>37</sup> O sujeito nos fala da perda de seus sonhos e ideais, que, como vimos, expressa bem o sentimento de “estar desiludido” do sujeito pós-moderno. Resta apenas viver o presente “com a certeza da incerteza do amanhã”. A incerteza é a marca da pós-modernidade, do mundo instável, sem solidez. Tudo aquilo que dava um sentido para a vida foi perdido, como na música “Ideologia”, que foi analisada anteriormente. Só resta ao sujeito “contar com a sorte” ou “pedir a Deus”, e conviver com essa angústia um dia de cada vez, sem saber seu destino. A frase “sair sem saber a que horas vou voltar...se vou voltar” mostra a total falta de controle, de poder e de escolha do sujeito em relação ao seu próprio destino, em relação à sua vida, e também pode revelar a violência das grandes cidades, em que as pessoas saem mas não sabem se voltam.

---

<sup>36</sup> **Inevitável /CPM 22/Composição: Luciano/ JM trevisan**

Inevitável nossos sonhos, nossas vidas, ideais, não existem mais.../ Nos restou conviver / Aceitar, somos simplesmente mortais, com medos reais / Espero contar com a minha sorte / Vou pedir pra Deus! / Com a certeza da incerteza do amanhã / Querer como se fosse a última vez / Inevitável nossas vidas, nossos sonhos irreais, só me confundem mais / E restou conviver / Sair sem saber a que horas vou voltar...se vou voltar / Espero contar com a minha sorte / Vou pedir pra Deus! / Com a certeza da incerteza do amanhã Querer como se fosse a última / Como se fosse a última / Como se fosse a última vez / Espero contar com a minha sorte / Vou pedir pra Deus! / Com a certeza da incerteza do amanhã / Querer como se fosse a última / Como se fosse a última / Como se fosse a última vez / Como se fosse a última vez / Como se fosse a última / Inevitável, inevitável.

<sup>37</sup> “Porque a vida é agora!” O lema da campanha de uma administradora de cartões de crédito reforça a valorização do presente, do “agora”, em detrimento ao passado e futuro. Mas não se esqueça de que a conta do cartão virá, com toda a certeza, amanhã.

“**O Dia Que Não Terminou**”<sup>38</sup>, música da banda **Detonautas**, expressa o sentimento de solidão do sujeito contemporâneo, visto também em outras canções, já que é um sentimento recorrente e bem característico da pós-modernidade. Num mundo em que tudo está “confuso” (“no meio dessa confusão” “tô tentando te encontrar, tô tentando me entender”), o fiador busca alguém que lhe sirva de referência, de porto seguro, que o ajude a superar seus medos e sua solidão. Ele se sente estranho em relação a si mesmo e ao mundo, perdendo as suas esperanças em mudar esse mundo. Já que depois de um dia não vem outro dia diferente, não acontecem mudanças, “os dias são smpre iguais”, o sujeito tem a sensação de que o dia ainda não terminou, que ainda é o mesmo. A relação com o “outro” também nos ajuda a nos reconhecer e a construir nossa auto-imagem; por isso, na canção, o sujeito está em busca de referências, à procura de um outro que o ajude a desvendar seus mistérios, já que ele se sente diferente de todo mundo. (“Não pareço com ninguém, sei lá”). No final ele se entrega ao sentimento, desiste da luta, solitário.

“**Dias Atrás**”<sup>39</sup>, canção da banda **CPM22**, retrata o fim de um relacionamento. Como outras canções já analisadas neste trabalho, o relacionamento tinha um “peso” importante para o sujeito. Embora nesta canção ele se mostre mais “otimista” (“não é o fim”) uma vez que ele vai seguir em frente, tentando nunca mais passar por esse sofrimento, ele continuará carregando esse “trauma”, tentando se esconder do sofrimento e das lembranças que possa remetê-lo a essa pessoa.

Esse tom de que “mesmo assim a vida continua”, também é transmitido por outra canção da banda, “**O mundo dá voltas**”<sup>40</sup>. O *ethos* denota, passa a imagem de um sujeito

---

<sup>38</sup> **O Dia Que Não Terminou**/ Detonautas / *Composição: Tico Santa Cruz*

Me sinto tão estranho aqui/ Que mal posso me mexer, irmão / No meio dessa confusão / Não consigo encontrar ninguém / Onde foi que você se meteu, então? / Tô tentando te encontrar / Tô tentando me entender / As coisas são assim / Meus olhos grandes de medo / Revelam a solução, a solução / Meu coração tem segredos / Que movem a solidão, a solidão / Me sinto tão estranho aqui / Diferente de você, irmão / A sua forma e distorção / Não pareço com ninguém, sei lá / Pois eu sei que nós temos o mesmo destino então / Tô tentando me encontrar / Tô tentando me entender / Por que tá tudo assim? / Quem de nós vai insistir e não / Se entregar sem resistir então / Já não há mais pronde ir / Se entregar à solidão e não

<sup>39</sup> **Dias Atrás**/ CPM 22/ *Composição: Ricardo Galano*

Nunca mais espero te encontrar/por tudo que você me fez passar./Tantos dias sem entender./ Esperando por você, que não vai voltar./ Dias atrás pensava em você./ Não é assim mais./ Olho pra trás./ Mas penso e sigo em frente./ Pra nunca mais viver assim./ Tanto faz o que vai rolar./ Mas nunca espero voltar lá. Sempre tento me esconder./ Para deixar de te ver./ Acho que é melhor.

<sup>40</sup> **O mundo dá voltas**/ CPM 22/ *Composição: Luscious Badai*

Quando eu mais precisei/ nunca mais eu vi você/ foi difícil esquecer/ tanto faz, nem pensei/ só o tempo irá dizer/ não tem como entender/ hoje eu tenho que esperar/ mas meu dia vai chegar.../ O mundo dá voltas!!!/ não posso mais parar/ é só correr atrás/ nem tudo mudou/ não quero mais pensar/ o que ficou pra trás/ que



otimista “nunca penso em desistir, sempre penso em conseguir”, mesmo tendo que esperar por dias melhores. O outro da canção anterior mostrava-se como alguém importante para o sujeito, servindo-lhe de referencial.

As músicas refletidas até aqui revelam um duro golpe para as relações: “é arriscado confiar nos outros”, os relacionamentos são arriscados”, o outro que “nos momentos mais difíceis nos abandona”, são esses os significados que elas transmitem. Em algumas canções vem a idéia de que é importante seguir em frente em busca de dias melhores, como nesta; já em outras, as dificuldades representam o “fim do mundo”.

Diferentemente da canção “otimista” anterior, na canção “**Um minuto**”<sup>41</sup>, também da banda **CPM22**, o sujeito apresenta um *ethos* pessimista, retratando o inverso dessa atitude de “pensar positivo”. A vida do sujeito acabou, quando terminou o relacionamento. “Toda a sua vida em 60 segundo” é um jargão que se costuma dizer quando se está diante da morte, “em menos de um minuto eu vi a minha vida passar como um filme”. É como se o sujeito encarasse o fim do relacionamento como uma morte. A canção reflete com exatidão esse clima de desilusão, “eu sei que isso é o fim do mundo”. O vazio deixado pela pessoa se torna o próprio sentido para a vida do sujeito (“vivendo apenas para vencer a falta que me faz você”). Quanto tempo durará esse luto pós-moderno?

“**Olhos Certos**”<sup>42</sup>, da banda **Detonautas**, retrata bem o “amor em tempos da pós-modernidade”. A atitude desconfiada do sujeito, inseguro e superficial. Mesmo diante de

---

nada faz voltar.....faz voltar.....faz voltar....AHHHHH!!!!/ Quando eu estava ali/ sem saber pra onde ir/ é melhor nem lembrar/ sempre penso em conseguir/ nunca penso em desistir/ deixo a vida rolar/ hoje eu tenho que esperar/ mas meu dia vai chegar.../ que nada faz voltar.....faz voltar.....faz voltar....faz voltaaar

<sup>41</sup> **Um minuto**/ CPM 22/ Composição: cpm 22

Me sinto só/ Mas quem é que nunca se sentiu assim/ Procurando um caminho pra seguir uma direção  
Respostas/ Um minuto para o fim do mundo/ Toda sua vida em 60 segundo(segundos)/ Um volta no ponteiro  
pra viver/ O tempo corre contra mim/ Sempre foi assim e sempre vai ser/ Vivendo apenas pra vencer a falta  
que me faz você/ De olhos feixados(fechados) eu tento esconder a dor agora / Por favor entenda eu preciso ir  
embora porque/ Quando estou com você sinto meu mundo acabar/ Dentro do chão sobe (perco o chão sob)  
meus pés me(e) falta o ar pra respirar/ E só de pensar em te perder por um segundo/ eu sei que isso é o fim do  
mundo/ Volto o relógio para trás tentando adiar o fim/ tentando esconder o medo de te perder quando me  
sinto assim/ De olhos feixados(fechados) eu tento enganar meu coração/ fugir pra outro lugar em uma outra  
direção/ Eu sei que isso é o fim do mundo

<sup>42</sup> **Olhos Certos**/ Detonautas / Composição: Tico Santa Cruz E Rodrigo Netto

Tento te encontrar/ Tanto pra dizer/ Meu amor, tudo bem/ Sorte de nós dois/ Quero te fazer feliz/ Meu amor,  
sempre quis/ Seus olhos certos mas não sei o que dizer/ Eu não vou mas o tempo vem/ Tá tudo certo mas não  
sei o que dizer/ Eu não vou, mas o tempo vem aqui/ Tento te encontrar/ Tanto pra dizer  
Meu amor, tudo bem/ Mesmo sem te ver/ Não chegou ao fim/ Seu amor, tudo em mim/ Se não for mais do  
que tento ser/ Se não for mais/ Se não for mais do que tento ser/ Se não for/ Seus olhos certos mas não sei o  
que dizer/ Eu não vou mas o tempo vem/ Tá tudo certo mas não sei o que dizer/ Eu não vou mas o tempo vem  
aqui.

uma suposta certeza (“seus olhos certos, tá tudo certo”) o sujeito vacila (“mas não sei o que dizer, eu não vou mas o tempo vem”). A música em si é um exemplo de superficialidade pós-moderna. As palavras parecem coladas sem um “algo mais”, já que o próprio sujeito não quer “ser algo mais do que não é”. Há tanto para ser dito (como por exemplo: “seu amor é tudo o que há em mim”), mas não há como ser dito, ou não se sabe como dizer, talvez por isso não se diga, assim “está tudo bem”.

Outras canções procuram retratar outras temáticas dessa crise de identidade.

A canção “**Admirável Chip Novo**”<sup>43</sup>, da cantora **Pitty**, faz referência, em seu título, ao livro “Admirável mundo novo” de Aldous Huxley, que narra os extremos da dominação do homem pela tecnologia e pela ciência. A canção da Pitty também espelha a crise de identidade do sujeito diante de um mundo mecânico e tecnológico. As pessoas, destituídas de suas emoções e de seu corpo físico (“nada é orgânico, é tudo programado”), são tratadas pelo “sistema” como máquinas robóticas facilmente programáveis.

A música reflete bem esse “mundo novo” altamente tecnológico, em que as máquinas e as hipermídias acabam sendo uma outra realidade, e servem também como mediadoras dos sujeitos em relação aos outros e ao mundo. As referências estáveis, que encontrávamos no mundo moderno, como religião, família, e a própria realidade, são substituídas por simulacros e por uma hiper-realidade.

A fiadora se sente “comandada” e “alienada”, submissa às vontades do sistema que determina suas ações (“não senhor, sim senhor”), que dita o que ela tem que fazer (“pense, fale, coma, beba”). Ela é um robô que obedece à sua programação, e quando apresenta falhas, críticas ou outros comportamentos rebeldes é reprogramado. Não há como fugir do “sistema”. A canção faz forte alusão ao que é “oferecido” ao homem pela mídia e pela indústria de consumo, como por exemplo: diferentes universos ideológicos, a compulsão de consumir, de beber, de comer, de amar, de copiar modelos, de viver intensamente, dentre outros comandos.

---

<sup>43</sup> **Admirável Chip Novo** / Pitty/ *Composição: Pitty*

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

A canção “**Déjà Vu**”<sup>44</sup>, também da cantora **Pitty**, retrata bem o sujeito pós-moderno, apresentado no capítulo três desta dissertação. A fiadora não está mais presa a nenhuma “doutrina” e a nenhuma “verdade”, vivendo “a cada banho de chuva” (o presente), sem pressa, como um dia após o outro. A canção manifesta a discussão sobre o sujeito sem passado e futuro, sem grandes sonhos ou crenças, que vive apenas o agora. No entanto, ela se sente “viva”, estando exatamente onde ela “gostaria de estar”, como que liberta de todas as amarras que davam um sentido falso para a sua vida, como uma lei, uma razão, ou uma promessa. Como observamos em canções anteriores, e no capítulo sobre a pós-modernidade, a falta de referências solidificadas, por mais angustiante que possa parecer, é valorizada na contemporaneidade como sinônimo de liberdade. Atualmente não estaríamos mais presos, podendo escolher entre uma infinidade de ofertas, contraditórias ou complementares.

Desse modo, o sujeito pós-moderno e a fiadora desta canção encarnam um sujeito que não acredita mais em verdades, e nem está mais buscando nenhuma delas. Não é igual ao sujeito “desesperado” por uma “ideologia” da canção do Cazuza. Alguns ainda buscam colar os “caquinhos do velho mundo”; já outros, como nesta canção, os varrem, sem pressa, e os jogam na lata do lixo.

Na música “**Nau à Deriva**”<sup>45</sup>, da banda **Engenheiros do Hawaii**, transparece o *ethos* de um sujeito que se encontra perdido, à deriva. A Nau é um termo usado para se referir às grandes embarcações antigas, que navegaram os mares entre os séculos XII e XV.

---

<sup>44</sup> **Déjà Vu** / Pitty / Composição: Pitty/ Peu Sousa

Nenhuma verdade me machuca / Nenhum motivo me corrói / Até se eu ficar / Só na vontade já não dói / Nenhuma doutrina me convence / Nenhuma resposta me satisfaz / Nem mesmo o tédio me surpreende mais / Mas eu sinto que eu tô viva / A cada banho de chuva que chega molhando meu corpo / Nenhum sofrimento me comove / Nenhum programa me distrai / Eu ouvi promessas, e isso não me atrai / E não há razão que me governe / Nenhuma lei pra me guiar / Eu tô exatamente aonde eu queria estar / Mas eu sinto que eu tô viva / A cada banho de chuva que chega molhando o meu corpo / A minha alma / Nem me lembro mais / Em que esquina se perdeu / Ou em que mundo se enfiou / Mas, já faz algum tempo / Já faz algum tempo / Já faz algum tempo / Faz algum tempo / A minha alma / Nem me lembro mais / em que esquina se perdeu / Ou em que mundo se enfiou / Mas eu não tenho pressa / Já não tenho pressa / Eu não tenho pressa / Não tenho pressa.

<sup>45</sup> **Nau à deriva** / Engenheiros do Hawaii/ Composição : Gessinger

Nau à deriva / no asfalto ou em alto mar / "perigo, perigo" / perdidos no espaço sideral / apocalipse now à deriva / talvez um parto / talvez aborto / destroços da nave mãe / nau à deriva / no asfalto ou em alto mar / "perigo, perigo" / perdidos no espaço sideral / apocalipse now / à deriva / longe demais / do cais do porto / perto do caos / meu coração é um porta aviões / perdido no mar esperando alguém pousar meu coração é um porto sem endereço certo / é um deserto em pleno mar.

Foram os barcos utilizados pelos portugueses na época das grandes navegações, inclusive para o “descobrimento” do Brasil.

O sujeito, indefinido nas primeiras estrofes e manifestado em primeira pessoa no final da música, passa a imagem de estar flutuando no espaço, longe demais de qualquer ponto de referência ou ancoragem. O mundo atual é apresentado, na canção, como apocalíptico e caótico. O sujeito expressa um *ethos*, uma imagem, de alguém que se diz à espera de um outro (“esperando alguém pousar”), quem sabe para encontrar uma referência (a terra perdida), ou até mesmo um sentido para continuar navegando, ou tomar um rumo, não mais ficando à deriva. Ela transmite bem o clima da pós-modernidade analisado também nas canções anteriores, que expressa o sentimento de vazio, de flutuação, de estar perdido, sem referências (“portos”) e sozinho.

Na canção “**Surfando Karmas&DNA**”<sup>46</sup>, também da banda **Engenheiros do Hawaii**, o sujeito, manifestado em primeira pessoa, parece lançar um questionamento principal: “do que adianta o conhecimento?” Pois mesmo “sabendo tudo antes” ele “erraria tudo exatamente igual”. Não é uma resposta que o sujeito parece buscar, mas, sim, uma liberdade, liberdade de ação.

Nesta música encontramos várias temáticas da pós-modernidade. A valorização do presente, do aqui-agora, a noção da real importância do tempo, “sem passado nem futuro”, a vida vivida um dia de cada vez, o narcisismo, ou seja, o voltar-se a si mesmo, mesmo se para isso for preciso “encarar a sua pior parte”. A personalidade narcísica também se manifesta quando o sujeito procura a sua liberdade individual, em detrimento de qualquer outra coisa, ou dos outros. O fiador não está em busca de evoluir, ou se desenvolver, ou parar de errar; o que ele quer mesmo é usufruir de sua liberdade, até mesmo para cometer os mesmos erros de novo, ou parar no momento que bem entender.

---

<sup>46</sup> **Surfando karmas & dna** / Engenheiros do Hawaii/ Composição : Gessinger

Quantas vezes eu estive cara a cara com a pior metade? / a lembrança no espelho, a esperança na outra margem / quantas vezes a gente sobrevive à hora da verdade? / na falta de algo melhor nunca me faltou coragem / se eu soubesse antes o que sei agora/ erraria tudo exatamente igual / tenho vivido um dia por semana / acaba a grana, mês ainda tem / sem passado nem futuro / eu vivo um dia de cada vez / quantas vezes eu estive cara a cara com a pior metade? / quantas vezes a gente sobrevive à hora da verdade? / se eu soubesse antes o que sei agora / iria embora antes do final / surfando karmas e DNA / não quero ter o que eu não tenho / não tenho medo de errar / surfando karmas e DNA / não quero ser o que eu não sou / eu não sou maior que o mar / quantas vezes a gente sobrevive à hora da verdade? / na falta do que fazer inventei a minha liberdade / surfando karmas e DNA / não quero ter o que eu não tenho / não tenho medo de errar / surfando karmas e DNA / não quero ser o que eu não sou / eu não sou maior que o mar.

Manifesta-se também, na canção, uma personalidade pastiche que mistura dois elementos muitas vezes separados – a ciência e a espiritualidade – para explicar a noção de “destino”. O sujeito procura fluir, “surfar” – navegar – em liberdade pelos karmas, que têm um sentido mais religioso para destino. Dentro da filosofia da “ação-reação” o nosso destino é apresentado como a consequência de nossos atos. Já a palavra DNA tem um sentido mais biológico e científico para destino, e, para os mais extremistas, significa dizer que o nosso destino está em nosso DNA, deixando pouca ação e escolha para o sujeito.

Com essa atitude de surfar entre Karmas e DNA, o fiador procura mostrar a sua predisposição em aceitar ambos os elementos, questionando-os, misturando-os, como uma colagem. Expressa bem a atitude pós-moderna de misturar ciência e religião da maneira que melhor convém naquele instante.

“**Memórias**”<sup>47</sup>, da cantora/compositora **Pitty**, revela um sujeito expresso em primeira pessoa, sem referências (“matando meus heróis”), que está à procura de um sentido para a vida, e que não quer mais viver no passado, assombrado por seus antigos fantasmas. Novamente a temática do sujeito sem âncoras da pós-modernidade nos “assombra” nesta canção. A fiadora mostra-se angustiada com suas próprias contradições, sentimento que parece ter-se desencadeado após o fim de um relacionamento (“por onde você andou sem mim”). Em várias canções analisadas, a perda de um amor parece gerar um sentimento de dor e angústia muito grande, contribuindo para o sentimento de “estar perdido” dos sujeitos. É como se a vida deles fossem sustentadas pelo outro, sendo o outro o possuidor de sentido para as suas vidas. Com a perda do outro tudo deixa de fazer sentido. Talvez esta seja uma tentativa “desesperada” dos sujeitos pós-modernos de buscarem uma segurança ontológica. O outro aparenta ter uma função mais semelhante à de uma mercadoria do que realmente a função de uma pessoa que complementa afetivamente outro ser, ou seja, o outro é uma ilusão que preenche um vazio, simuladamente e

---

<sup>47</sup> **Memórias**/Pitty/ *Composição: Pitty*

Eu fui matando meus heróis aos poucos/ Como se já não tivesse/ Nem uma lição pra aprender/ Eu sou uma contradição/ E fuge da minha mão/ Fazer com que tudo que eu digo/ Faça algum sentido/ Eu quis me perder por aí/ Fingindo muito bem que eu nunca precisei/ De um lugar só meu/ Memórias/ Não são só memórias/ São fantasmas que me sopram aos ouvidos/ Coisas que eu/ Eu dou sempre o melhor de mim/ E sei que só assim é que talvez/ Se mova alguma coisa ao meu redor/ Eu vou despedaçar você/ Todas as vezes que eu lembrar/ Por onde você já andou sem mim/ Memórias/ Não são só memórias/ São fantasmas que me sopram aos ouvidos/ Coisas que eu nem quero saber!/ Eu sou uma contradição/ E fuge da minha mão/ Fazer com que tudo que eu digo/ Faça algum sentido/ Eu quis me perder por aí/ Fingindo muito bem que eu nunca precisei/ De um lugar só meu.

instantaneamente, como um MacBurger, que passa a fome mas não alimenta. Além do mais, o outro é retratado, por todas as canções analisadas, como uma falta: ele nunca está presente no texto, o que reforça ainda mais a idéia do sujeito solitário e individualista, da pós-modernidade.

“**Terra Estranha**”<sup>48</sup>, da banda **Detonautas**, também apresenta um *ethos* com características pós-modernas. O sujeito “de outra dimensão”, “sem nenhuma lógica”, espelha bem o já descrito sujeito pós-moderno: fluido, fragmentado, sem referências, e esquizofrênico. Terra Estranha parece representar a relação problemática do sujeito com a realidade, que lhe parece estranha, como se ele fosse de um outro mundo e não conseguisse reconhecê-la, dificultando o reconhecimento de si-mesmo também (“eu sou assim, igual a mim, aqui sou eu”). Mas no fim das contas está “tudo bem” para o sujeito, o que revela uma atitude conformada com a própria dor. A música é bastante “minimalista”, ou seja, é mínima.

Esse “mínimo” de texto bem que poderia sustentar uma crítica estética da letra, que argumentasse sobre a pobreza das músicas e das letras do *pop rock* atual. De fato, se compararmos com outras músicas apresentadas nesse trabalho, na primeira leitura dessa canção poderíamos pensar em escassez de idéias. Mas é exatamente a escassez, o mínimo, o superficial que caracterizam a pós-modernidade.

A música “**Crônica**”<sup>49</sup>, da banda **Engenheiros do Hawaii**, como o próprio nome enfatiza, apresenta-se como um relato do cotidiano, tendo como cenografia principal a cidade grande. O sujeito encarna um *etos* que assume a posição de cronista, que critica a

---

<sup>48</sup> “**Terra Estranha**”/ Detonautas / Composição: Detonautas

Eu sou assim/ Igual a mim/ Não há ninguém/ Mas tudo bem/ Tudo bem/ Mas tudo bem/ Tudo bem/ Cara de mau, olho mágico/ De outra dimensão/ Longe demais de uma lógica/ Rios de compreensão Maravilhoso esse lugar/ E tais iguais não há/ Que terra estranha/ Eu sou assim/ Igual a mim/ Não há ninguém/ Mas tudo bem/ Tudo bem/ Mas tudo bem/ Eu disse tudo bem/ Diferente de tudo que já vi/ Simplesmente fora do comum/ Aqui sou quem/ Aqui sou quem/ Aqui sou quem/ Aqui sou quem/ Aqui sou quem/ Cara de mau, olho mágico/ De outra dimensão/ Longe demais de uma lógica/ Rios de compreensão/ Maravilhoso esse lugar/ E tais iguais não há/ Que terra estranha.

<sup>49</sup> **Crônica/ Engenheiros do Hawaii** / Composição: Gessinger

Já não passa nenhum carro por aqui/ já não passa nenhum filme na tv/ você enrola outro cigarro por aí/ e não dá bola pro que vai acontecer/ mais um pouco e mais um século termina/ mais um louco pede troco na esquina/ tudo isso já faz parte da rotina/ e a rotina já faz parte de você/ você que tem idéias tão modernas/ é o mesmo homem que vivia nas cavernas/ todo mundo já tomou a coca-cola/ a coca-cola já tomou conta da china/ todo cara luta por uma menina/ e a palestina luta pra sobreviver/ a cidade, cada vez mais violenta/ (tipo chicao nos anos quarenta)/ e você, cada vez mais violento/ no seu apartamento ninguém fala com você/ você que tem idéias tão modernas/ é o mesmo homem que vivia nas cavernas.

atitude passiva das pessoas, que “não dá bola pro que vai acontecer”, pois tudo já faz “parte da rotina”. A rotina já faz parte de nós, e nos deixa sem reação diante de um mundo “cada vez mais violento” e “capitalista”, onde até a Coca-Cola, símbolo maior do capitalismo norte-americano, “já tomou conta da China”, país que até pouco tempo era símbolo da era “dura” do comunismo. É o que se costuma chamar de “banalização”, atitude que retrata essa não “ação”; seja em relação à violência, seja em relação à política, as pessoas não se manifestam mais, estão acostumadas a toda sorte de acontecimentos.

O sujeito da canção denuncia que as pessoas não vêem a real dimensão dos fatos, e parecem estar mais preocupadas com o seu pequeno “cotidiano”, seu “mundinho”, seus “amores” (“todo cara luta por uma menina”), enquanto países estão em verdadeiras guerras, lutando pela sobrevivência (“a Palestina luta pra sobreviver”). Essa idéia é toda fincada no contraste de situações e de palavras: a) “mais um pouco” e “mais um século”; b) “o que vai acontecer” e “rotina”; c) “idéias modernas” e “homens nas cavernas”; d) “coca-cola” e “china”; e) “menina” e “palestina” e f) “cidade” e “apartamento”.

Essa atitude do sujeito, criticada pelo fiador desta canção, assemelha-se bem à atitude de um sujeito pós-moderno, “ego-centrado” e narcisista, como nos esclarece Fátima Severiano (1990), ao concordar com o pensamento de Lasch:

Nosso posicionamento a esse respeito, concordando com **Lasch** (1987), é o de que, diante da perda de referenciais éticos e religiosos, da descrença nos ideais político-coletivos e do descompromisso social generalizado, os indivíduos passaram a buscar soluções particularistas, encontrando na ideologia publicitária do prazer e do consumo uma instância privilegiada para um pseudoresgate de seu narcisismo nocauteado (: 15).

Como vimos no capítulo sobre a pós-modernidade, o sujeito pós-moderno é descrente dos ideais “iluministas” de “mudar o mundo”. Embora muitos autores hoje, como Aktouf (2004), mostrem que a preocupação com o meio ambiente, com a responsabilidade social e com o resgate da ética estejam se evidenciando novamente nos mais diversos campos do saber (administração, economia, ecologia, dentre outros), o que encontramos ainda – defendidos na publicidade, por exemplo, e na atitude da maioria das pessoas – é uma postura narcísica, individualista: “tô nem aí”, “porque a vida é agora!”.



Essa postura “egoísta” é a postura que o *ethos* da canção procura criticar, sendo o egoísmo para ele muito mais semelhante ao comportamento do “homem das cavernas” – que lutava pela própria sobrevivência quase por um “instinto animal” – do que ao comportamento de um sujeito dito “moderno”, que deveria supostamente ser mais esclarecido e educado.

Essa canção parece revelar um sujeito que está em transição entre a “alienação moderna” e a “alienação pós-moderna”. Como observamos, a pós-modernidade se apresenta como crítica dos ideais falsos da modernidade, ou seja, contra essa alienação do projeto modernista que criava um mundo totalmente artificial, a história artificial, a nação artificial, a identidade artificial, etc. No entanto, se no primeiro momento a pós-modernidade se mostrou crítica e “esclarecida”, ela também apresentou uma tendência à alienação<sup>50</sup> fluida, ou seja, o mundo pós-moderno acaba se transformando num mundo sem profundidade nenhuma, superficial demais, sem valores, sustentado apenas pelo “espetáculo”, pelo princípio do prazer imediato e pelo consumo. Dessa maneira, o sujeito dessa canção critica essa tendência narcisista e egoísta do sujeito pós-moderno, sem no entanto afirmar os ideais modernos, uma vez que essa suposta “modernidade”, com suas “idéias modernas”, de nada ajudou o homem a sair da caverna das “sombras”.

Essa descrença nos ideais “político-coletivos” dos quais nos fala Severiano e Lasch também é bastante evidente em outra canção presente neste mesmo álbum dos Engenheiros, **“Toda forma de Poder”**.<sup>51</sup>

Novamente o sujeito da canção critica a atitude passiva das pessoas “que não fazem nada”. Faz uma referência direta ao “discurso político”, hoje em dia bastante ironizado por ser um discurso que “fala, fala, mas não diz nada”. O sujeito se revolta contra a alienação que sustenta as guerras, e que graças ao “poder” consegue manipular a própria história.

---

<sup>50</sup> A alienação é entendida aqui como o processo de aceitação do que vem do outro como verdade absoluta, ao mesmo tempo em que o sujeito não se percebe nesse processo.

<sup>51</sup> **Toda forma de poder / Engenheiros do Hawaii** / Composição: Gessinger

Eu presto atenção no que eles dizem/ mas eles não dizem nada/ fidel e pinochet tiram sarro de você/ que não faz nada/ começo a achar normal que algum boçal/ atire bombas na embaixada/ se tudo passa, talvez você passe por aqui/ e me faça esquecer tudo que eu vi/ toda forma de poder é uma forma de morrer por nada/ toda forma de conduta se transforma numa luta armada/ a história se repete mas a força deixa a estória mal contada/ se tudo passa, talvez você passe por aqui/ e me faça esquecer tudo que eu vi/ o fascismo é fascinante deixa a gente ignorante e fascinada/ é tão fácil ir adiante e esquecer que a coisa toda tá errada/ eu presto atenção no que eles dizem/ mas eles não dizem nada.



Para o sujeito está tudo errado, mas é mais fácil “seguir adiante e esquecer”, do que lutar para conscientizar as pessoas, ou procurar mudar o mundo.

A própria canção parece perder o seu status de denúncia no momento em que se transforma numa mercadoria para ser ouvida, num processo de “fetichização”, que será visto com mais detalhes na análise da música “O papa é pop”. Uma canção que em outros tempos poderia ser “censurada” passa em branco pelos maiores meios de comunicação em massa, e faz as pessoas dançarem, cantarem, quase como desvinculadas de sua mensagem original.

Giddens (2002, p.161), embora considere uma visão um tanto pessimista do “agente humano”, argumenta sobre essa apatia das pessoas, apoiando-se no conceito de Lasch de “cultura do sobrevivencialismo”:

A vida moderna passa a ser cada vez mais padronizada segundo estratégias dos indivíduos forçados a enfrentar situações de grande adversidade onde só existe um “eu mínimo”, defensivamente separado do mundo exterior. A apatia em relação ao passado, a renúncia sobre o futuro, e uma determinação de viver um dia de cada vez – essa posição é hoje característica da vida ordinária em circunstâncias dominadas por influências sobre as quais os indivíduos sentem que têm pouco ou nenhum controle.

Dessa maneira, esse sentimento de apatia criticada pelos fiadores das últimas duas canções retrata um pouco a realidade contemporânea. Uma reportagem de capa, da revista *Veja*, por exemplo, de fevereiro deste ano (2007), lança o seguinte questionamento diante da violência extrema do país: “nós não vamos fazer nada”? Infelizmente parece que não.

Resta ao sujeito, portanto, apenas encontrar um outro, um(a) salvador(a) (“talvez você passa por aqui e me faça esquecer tudo o que vi”), que o ajude a suportar a dor, idéia desenvolvida em outras canções.

A música “**32 Dentes**”<sup>52</sup>, da banda **Titãs**, retrata a total desilusão que o fiador sente em relação ao mundo (adulto) e às pessoas. Ele nunca mais vai se abrir verdadeiramente aos outros e dizer o que realmente pensa e sente, pois não confia mais em ninguém. Como já foi notado, esse estado de desilusão com o exterior pode fazer com que o sujeito se volte

---

<sup>52</sup> **32 Dentes** / Titãs / Composição: Branco Mello/ Marcelo Fromer/ Sergio Britto

Eu nunca mais vou dizer o que realmente penso / Eu nunca mais vou dizer o que realmente sinto / Eu juro Eu juro (por Deus) / Não confio em ninguém / Não confio em ninguém / Não confio em ninguém / Com mais de 30 / Não confio em ninguém com 32 Dentes / Eu nao sei fazer música mas eu faço / Eu nao sei cantar as músicas que faço mas eu canto / Ninguém sabe nada.

para si mesmo, num mecanismo de defesa narcísica. “Não confio em ninguém com 32 dentes”, retrata a desilusão com o mundo adulto e tudo que ele pode representar, reforçando a idéia de que os relacionamentos são arriscados.

Como foi percebido anteriormente, em alguns casos esse outro pode ser uma ameaça, pode nos destruir; contar a verdade e mostrar o nosso verdadeiro ser pode ser perigoso e doloroso. O sujeito pós-moderno, então, se tranca dentro de si mesmo (narcisismo), e passa a se mostrar por meio de máscaras, como será observado na canção “Máscaras” da Pitty.

“**O tempo não pára**”<sup>53</sup>, do cantor/compositor **Cazuza**, retrata a luta de um sujeito “magoado” e desiludido com a hipocrisia (“a tua piscina está cheia de ratos, as tuas idéias não correspondem aos fatos”) e inconformado com o tratamento dado pelo país e pela sociedade a ele às pessoas. A música revela a cena de um país corrompido que se aproveita da desgraça da população – desse “puteiro” bagunçado, sem ordem nem lei – para continuar ganhando dinheiro. As novidades se apresentam sempre como repetições de velhas coisas (“eu vejo um museu de grandes novidades”) e de antigas soluções ou promessas, que vão se repetindo ao longo da história. O tempo não pára, mas parece que ele não está caminhando para uma boa direção, ou não está indo para “lugar nenhum”, pois o fiador não se mostra muito confiante com as mudanças que estão acontecendo (“eu não tenho data para comemorar”). O *ethos*, dessa maneira, assemelha-se bastante a um sujeito sem “fé” pós-moderno.

A música “**Guerra civil**”<sup>54</sup>, também de **Cazuza**, retrata exemplarmente a crise de identidade do sujeito pós-moderno. O sujeito trava uma guerra consigo mesmo (“a guerra

---

<sup>53</sup> **O tempo não pára**/Cazuza/Composição: Cazuza / Arnaldo Brandão

Disparo contra o sol / Sou forte, sou por acaso / Minha metralhadora cheia de mágoas / Eu sou o cara Cansado de correr / Na direção contrária / Sem pódio de chegada ou beijo de namorada / Eu sou mais um cara / Mas se você achar / Que eu tô derrotado / Saiba que ainda estão rolando os dados / Porque o tempo, o tempo não pára / Dias sim, dias não / Eu vou sobrevivendo sem um arranhão / Da caridade de quem me detesta / A tua piscina tá cheia de ratos / Tuas idéias não correspondem aos fatos / O tempo não pára / Eu vejo o futuro repetir o passado / Eu vejo um museu de grandes novidades / O tempo não pára / Não pára, não, não pára / Eu não tenho data pra comemorar / Às vezes os meus dias são de par em par / Procurando agulha no palheiro / Nas noites de frio é melhor nem nascer / Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer / E assim nos tornamos brasileiros / Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro / Transformam o país inteiro num puteiro / Pois assim se ganha mais dinheiro / A tua piscina tá cheia de ratos / Tuas idéias não correspondem aos fatos / O tempo não pára / Eu vejo o futuro repetir o passado / Eu vejo um museu de grandes novidades / O tempo não pára / Não pára, não, não pára.

<sup>54</sup> **Guerra civil**/Cazuza / Ritchie

civil do ser”), mostrando que aquela identidade segura unificada, que tínhamos como nossa própria referência, não existe mais. Num mundo em que os valores foram corrompidos (“freiras lésbicas assassinas”/ “fadas sensuais”), o sujeito passa a ser inimigo de si-mesmo (“me atrolei demais”), entrando em conflito com seus próprios sentimentos e idéias.

A análise desta música pode ser complementada com a canção “**Boas Novas**”<sup>55</sup>, também de **Cazuza**. Diante dessa situação de desilusão total, o sujeito parece só ter como boa notícia o fato de ter visto a morte, que estava paradoxalmente viva. Esta música pode estar refletindo a própria condição do cantor, portador do vírus da AIDS, uma doença sem cura que leva inevitavelmente à morte. Diante da morte iminente e sem esperanças, o que resta é sonhar que a morte seja boa e que tenha uma cara boa estando viva, parecendo-se, assim, menos com ela própria.

Na música **Terra de Gigantes**<sup>56</sup>, **Engenheiros do Hawaii**, o sujeito desabafa seus sentimentos usando a figura apelativa de uma mãe que possa ouvir todas aquelas mágoas do

---

Paro no meio da rua / Me atrolei demais / Alguém pergunta as horas / Ou então vai me matar / Freiras lésbicas assassinas / Fadas sensuais / Me vigiam do décimo andar / Tem sempre um lugar / Aonde você não está / Paro no meio da noite (da noite) / Procuro a tua mão / Você está tão distante (distante) / Num sonho que eu nem sei / O pensamento é a guerra / A guerra civil do ser / Entro no teu corpo / Quero te conhecer / Tem sempre um lugar / Onde você não está / Paro no meio de tudo / Que eu tive e que eu não tive / Já me esqueci de tudo / De tudo o que eu te disse / Foram frases decoradas / Tristes e sagradas Feito missas toda a madrugada / Tem sempre um lugar / Onde você não está

<sup>55</sup> **Boas novas**/Cazuza

Poetas e loucos aos poucos / Cantores do porvir / E mágicos das frases / Endiabradas sem mel / Trago boas novas / Bobagens num papel / Balões incendiados / Coisas que caem do céu / Sem mais nem porquê / Queria um dia no mundo / Poder te mostrar o meu / Talento pra loucura / Procurar longe do peito / Eu sempre fui perfeito / Pra fazer discursos longos / Fazer discursos longos / Sobre o que não fazer / Que é que eu vou fazer? / Senhoras e senhores / Trago boas novas / Eu vi a cara da morte / E ela estava viva Eu vi a cara da morte / E ela estava viva - viva! / Direi milhares de metáforas rimadas / E farei / Das tripas coração / Do medo, minha oração / Pra não sei que Deus "H" / Da hora da partida / Na hora da partida / A tiros de vamos pra vida / Então, vamos pra vida / Senhoras e senhores / Trago boas novas Eu vi a cara da morte / E ela estava viva / Eu vi a cara da morte / E ela estava viva - viva!

<sup>56</sup> **Terra de gigantes** / Engenheiros do Hawaii/ composição: Gessinger.

hey mãe! / eu tenho uma guitarra elétrica / durante muito tempo isso foi tudo / que eu queria ter / mas, hey mãe! / alguma coisa ficou pra trás / antigamente eu sabia exatamente o que fazer / hey mãe! / tenho uns amigos tocando comigo / eles são legais, além do mais, / não querem nem saber / mas agora, lá fora, todo mundo é uma ilha / a milhas e milhas e milhas de qualquer lugar / nessa terra de gigantes / (eu sei, já ouvimos tudo isso antes) / a juventude é uma banda / numa propaganda de refrigerantes / as revistas as revoltas / as conquistas da juventude / são heranças / são motivos / pr'as mudanças de atitude / os discos / as danças / os riscos da juventude / a cara limpa / a roupa suja / esperando que o tempo mude / nessa terra de gigantes / (tudo isso já foi dito antes) / a juventude é uma banda / numa propaganda de refrigerantes / hey mãe! / já não esquento a cabeça / durante muito tempo isso foi / só o que eu podia fazer mas, hey mãe! / por mais que a gente cresça / há sempre coisas que a gente / não pode entender / hey mãe! / só me acorda quando o sol tiver se posto / eu não quero ver meu rosto / antes de anoitecer / pois agora lá fora / o mundo todo é uma ilha / a milhas e milhas e milhas.../ nessa terra de gigantes / que trocam vidas por diamantes / a juventude é uma banda / numa propaganda de refrigerantes

filho e compartilhar do seu sofrimento. A música nos remete às idéias discutidas no capítulo sobre a pós-modernidade a respeito da cultura do narcisismo. A canção centra-se claramente na figura do fiador, manifestado na primeira pessoa do singular, a partir do pronome eu. A música parece relatar a passagem do sujeito da fase adolescente – da “onipotência” (“antigamente eu sabia exatamente o que fazer”) – para uma fase “adulta”, onde as ilusões foram perdidas (“por mais que a gente cresça, há sempre alguma coisa que a gente não consegue entender”). O sujeito se revela decepcionado com o mundo “que troca vidas por diamantes”. O fiador retrata bem o mundo dos adolescentes da década de 1980, quando o que todos mais queriam era uma guitarra elétrica, reforçando a idéia de que objetos de consumo pudessem preencher as angústias. A impressão geral que a música passa é que não vale mais a pena lutar por grandes mudanças, que “tudo ficou para trás”, e que a juventude de hoje foi “domesticada” pelo sistema. As idéias de desilusão e de solidão do sujeito são transmitidas, por exemplo, pelas metáforas “todo mundo é uma ilha” e “a juventude é uma banda”, banda esta que tanto nos remete à “banda de música” – de rock, símbolo também da rebeldia dos anos 80, época em que todo adolescente queria ter uma banda – como também à “banda”, um pedaço, uma parte, de uma propaganda.

Os *ethé*, analisados nessa temática, representam bem a crise pela qual vem passando o sujeito pós-moderno, pois se mostraram perdidos em relação à realidade, fragmentados, sozinhos e desiludidos com os sonhos e as verdades.

### 5.3) O narcisismo

Serão apresentadas, nesta temática, as canções que retratam a personalidade narcísica do sujeito pós-moderno. Seja através de uma valorização ou desvalorização de si mesmo, da busca “egoísta” de suas satisfações individuais, ou da reflexividade de ter como ponto de referência a própria individualidade, o narcisismo apresenta um sujeito que enxerga a realidade sempre a partir do seu ponto de vista.

Na música “**Ando só**”<sup>57</sup>, da banda **Engenheiros do Hawaii**, o sujeito se exhibe com um *ethos*, uma imagem de si, que optou pela solidão como forma de viver. Não se deixa

---

<sup>57</sup> **Ando só** / Engenheiros do Hawaii/ Composição : Gessinger

Ando só / pois só eu sei / pra onde ir / por onde andei / ando só / nem sei por quê / não me pergunte / o que eu não sei / pergunte ao pó / desça o porão / siga aquele carro / ou as pegadas que eu deixei / pergunte ao pó / por

mais guiar pelos outros ou por motivos externos, pois só ele sabe de si (“pois só eu sei andar”) e para onde quer ir, só ele pode se guiar. Reflete uma atitude narcísica, de voltar-se a si mesmo como auto-referência. Quem quiser segui-lo que busque seus rastros.

A canção “**Eu Vezes eu**”<sup>58</sup>, da banda **Titãs**, também exhibe essa personalidade narcísica. O sujeito se mostra fragmentado, como uma soma de vários “eus” que – numa equação matemática – se multiplicam, se somam, se subtraem. A música descreve nitidamente, em versos aparentemente desconexos, a imagem do sujeito fragmentado, pós-moderno, que não é apenas **um**, como era o moderno, mas “é” vários sujeitos.

“**Insensível**”<sup>59</sup>, da banda **Titãs**, revela o *ethos* de um sujeito “insensível”, que assume sua incapacidade de amar os outros. O fiador representa com fidelidade o sujeito pós-moderno que não consegue expressar seus sentimentos de afeto para com os outros, pois está muito centrado em si mesmo (“eu não consigo amar”).

O narcisista, do ponto de vista da clínica psicanalítica, tem dificuldades em sentir amor e afeto pelas outras pessoas, procurando nos relacionamentos apenas a própria satisfação. Por isso, o fiador na canção concorda que fazer o “outro feliz”, sendo narcisista, é impossível.

---

onde andei / há um mapa dos meus passos / nos pedaços que eu deixei / desate o nó / que te prendeu / a uma pessoa que nunca te mereceu / desate o nó / que nos uniu / num desatino / um desafio / ando só / como um pássaro voando / ando só / como se voasse em bando / ando só / pois só eu sei andar sem saber até quando / ando só

<sup>58</sup> **Eu Vezes Eu/ Titãs** / Composição: Titãs

Eu vezes eu / Espalhados em mim / Eu mínimo Múltiplo comum / Eu menos eu / Do que resta de mim / Eu máximo Único - nenhum / Ela, ele, vocês / Vezes eles, os outros / Eu e eu outra vez / Nervo, músculo e osso.

<sup>59</sup> **Insensível/ Titãs** / Composição: Sérgio Britto

Até parece loucura / Não sei explicar / É a verdade mais pura / Eu não consigo amar / Meu bem me desculpe / Não quis te ferir / Mas dizer a verdade / É melhor que mentir / Insensível / Insensível você diz / Impossível / Fazer você feliz / Insensível / Insensível você diz / Impossível / Fazer você feliz / Às vezes você esquece / o que eu finjo esquecer / Mas pra mim é difícil / não consigo entender / Entre outras pessoas é tão natural / Por que será que comigo / Não pode ser igual / Insensível / Insensível você diz / Impossível / Fazer você feliz / Insensível / Insensível você diz, / Impossível / Fazer você feliz / Não fui eu, / Não foi você quem escolheu / Viver neste mundo / Tão frio / Até parece loucura... / Às vezes você esquece... /

Na música “**100 Critério**”<sup>60</sup>, da banda **Detonautas**, é revelado o extremo da liberdade narcísica individual, colocada acima de tudo e de todos. Nela, o sujeito encarna um *ethos* inconseqüente, que vai fazer apenas aquilo que tiver vontade, sem se importar com o que os outros pensem (“eu não me importo com o que vão dizer”) ou com as consequências de seus atos. “Apesar de tudo, eu vou fazer aquilo que eu quero fazer”, esse é o lema máximo do narcisista. O fiador passa a tratar as pessoas como meros objetos de sua satisfação pessoal (“eu vou comer um monte de mulher”). O *ethos* como que se impõe a fazer só o que lhe der na telha, idéia enfatizada pelo uso repetitivo do “vou”no final da maioria dos versos: “eu vou aparecer na TV (eu vou)”, eu vou surfar... (eu vou)/ eu vou zoar...(eu vou).

A canção “**Máscara**”<sup>61</sup>, cantada por **Pitty**, aborda as máscaras atrás das quais nos escondemos. O sujeito, expresso em primeira pessoa, defende a importância de sermos nós mesmos, sem nossas falsas máscaras, por mais “bizarro” que isso possa ser,. O importante é ser verdadeiro consigo mesmo, essa é a mensagem da canção. A pós-modernidade procura

---

<sup>60</sup> “**100 Critério**”/ Detonautas/ *Composição: Detonautas*

Enjoei da faculdade / Vou viver de rock'n roll / Hoje eu vou acordar mais tarde / Minha hora já chegou / Eu vou deixar meu cabelo crescer (eu vou) / Eu vou aparecer na TV (eu vou) / Eu vou surfar e viajar por aí (eu vou) / O que eu quero eh me divertir (eu vou) / Eu vou comer um montão de mulher (eu vou) / Eu vou zoar quem pisou no meu pé (eu vou) / Eu vou fazer tudo que eu sempre quis (eu vou) / Porque é assim que eu fico feliz / Já tem gente reclamando / Do meu novo visual / Mas eu não tô nem aí / Sou assim e vou legal / Eu vou armar uma festa irada (eu vou) / Com um monte de mulher pelada (eu vou) / Vou mandar mais uma tatuagem (eu vou) / E vou sair peladão na cidade / Eu não me importo com o que vão dizer / Eu não quero parecer com você / E você pode até me odiar / Porque eu jamais vou parar de tocar / Eu vou comer um montão de mulher (eu vou) / Eu vou zuar quem pisou no meu pé (eu vou) / Eu vou fazer tudo que eu sempre quis (eu vou) / Porque é assim que eu fico feliz / Eu vou armar uma festa irada (eu vou) / Com um monte de mulher pelada (eu vou) / Vou mandar mais uma tatuagem (eu vou) / E vou sair peladão na cidade / Você vai normal e eu vou doidão (eu vou) / 100 critério ae!

<sup>61</sup> **Máscara**/ Pitty/ *Composição: Pitty*

Diga quem você é, me diga/ Me fale sobre a sua estrada/ Me conte sobre a sua vida./ Tira, a máscara que cobre o seu rosto/ Se mostre e eu descubro se eu gosto/ Do seu verdadeiro jeito de ser./ Ninguém merece ser só mais um bonitinho/ Nem transparecer consciente e inconsequente/ Sem se preocupar em ser adulto ou criança/ O importante é ser você./ Mesmo que seja estranho, seja você / Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro/ Mesmo que seja estranho, seja você/ Mesmo que seja.../ Tira, a máscara que cobre o seu rosto/ Se mostre e eu descubro se eu gosto/ Do seu verdadeiro jeito de ser./ Ninguém merece ser só mais um bonitinho/ Nem transparecer consciente ou inconsequente/ Sem se preocupar em ser adulto ou criança/ O importante é ser você./ Mesmo que seja estranho, seja você/ Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro/ Mesmo que seja estranho, seja você/ Mesmo que seja.../ Meu cabelo não é igual/ A sua roupa não é igual/ Ao meu tamanho, não é igual/ Ao seu caráter, não é igual/ Não é igual, não é igual.../ I had enough of it, but i don't care/ I had enough of it, but i don't care/ I had enough of it, but i don't care/ Diga quem você é, me diga/ Me fale sobre a sua estrada/ Me conte sobre a sua vida./ E o importante é ser você/ Mesmo que seja estranho, seja você/ Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro/ Mesmo que seja estranho, seja você/ Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro/ Mesmo que seja estranho, /seja você/ Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro/ Mesmo que seja estranho, seja você.

resgatar a importância de nos autoconhecermos, daí a reflexividade defendida por Giddens (2002). Nunca o lema “descobre a ti mesmo” foi tão enfatizado como agora. Em sua forma extrema, como vimos, chega ao narcisismo. O sujeito “neurótico” moderno, detalhado ao longo deste trabalho, é um sujeito falso, cheio de falsas verdades e falsas referências. A pós-modernidade, com seus questionamentos e desconstruções, obriga todos a um exame de consciência, a uma descoberta de si mesmo, ao exercício extremo da “liberdade”, “patrocinados” pela indústria do consumo.

Na contemporaneidade, ser diferente é sinônimo de ser autêntico, por isso os piercings, as tatuagens, os cortes no cabelo, as roupas, tudo diferente, mas ao mesmo tempo tudo igual, já que todos nós vivemos na era do consumo. A diferença virou moda, foi domesticada, e hoje você pode comprar uma blusa exclusiva em uma loja C&A em qualquer parte do mundo, mas cuidado! Mais de mil pessoas também compraram a mesma blusa.

Nesta canção da Pitty encontramos também marcas de plurilingüismo externo. Na frase “i had enough of it, but i don’t care” procura reforçar a idéia da liberdade do sujeito em escolher; mesmo já tendo o bastante ele ainda quer mais, e daí? Ele faz o que quer, ele tem o que quer, e ele é o que quer ser.

As canções apresentadas aqui resumem bem o que foi descrito a respeito do narcisismo. Outras canções também poderiam ter sido incluídas nesta temática, como “32 dentes”, dos Titãs, que revela não só o fechamento do sujeito em si-mesmo, como também o “e daí?”: “eu não sei fazer música, mas eu faço”, já que ninguém sabe nada mesmo.

#### 5.4) Crítica ao “moderno”

Nesta temática estão as canções que fazem referências à crise dos ideais modernos e tudo aquilo que eles representavam. A música “**A revolta dos Dândis**”<sup>62</sup>, dos **Engenheiros**, simboliza essa revolta contra o sujeito moderno, considerado “almofadinha”.

---

<sup>62</sup> **A revolta dos dândis I** / Engenheiros do Hawaii/ Composição: Gessinger

Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato / entre a loucura e a lucidez, / entre o uniforme e a nudez  
entre o fim do mundo e o fim do mês / entre a verdade e o rock inglês / entre os outros e vocês / eu me sinto  
um estrangeiro / passageiro de algum trem / que não passa por aqui / que não passa de ilusão / entre gritos e  
gemidos, entre mortos e feridos / (a mentira e a verdade, a solidão e a cidade) / entre um copo e outro da  
mesma bebida / entre tantos corpos com a mesma ferida / eu me sinto um estrangeiro / passageiro de algum



Encontramos nela o *ethos* de um sujeito em conflito, perdido num mundo de escolhas muitas vezes mutuamente excludentes.

Dândi, de acordo com o dicionário Aurélio, é sinônimo de “almofadinha”, um homem que se veste de forma meticulosa e apurada. A expressão foi cunhada no século XIX, e se vinculou a um movimento estético masculino, que procurava ressaltar a “modernidade”, a ordem e o “urbano”<sup>63</sup>, representando tipicamente a figura do homem moderno burguês.

A revolta diante desse “homem moderno” e ao que ele simbolizava de ordem num mundo unidimensional – em que tudo estava no seu lugar, tudo era bem descrito e organizado – produz essa atitude pastiche de desordem, de colagem de tudo numa colcha de retalhos. Essa desordem produz também esse sentimento de “estrangeirismo”, já que não há mais referências estáveis e identificáveis. Os gêneros na pós-modernidade se misturam, um jornal pode parecer uma novela, o real pode parecer abstrato, e a verdade, mentira. “Pra onde vamos?”, “quem somos?” e “o que são?”, fazem parte das perguntas mais frequentes da pós-modernidade, diante de uma realidade cada vez mais simulada. E o Dândi neurótico e moderno, como fica? Revoltado e esquizofrênico, “passageiro de algum trem que não passa de ilusão”.

A música “**Só as mães são felizes**”<sup>64</sup>, do cantor e compositor **Cazuza**, revela um sujeito que faz duras críticas à sociedade, e que pergunta: como a vida pode ser bela diante de tantos impulsos “animalescos” e anti-sociais como ser “currada” por animais ou transar

---

trem / que não passa por aqui / que não passa de ilusão / entre americanos e soviéticos, gregos e troianos / entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos / entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos / mas eu nunca sei pra onde vamos / eu me sinto um estrangeiro/ passageiro de algum trem / que não passa por aqui / que não passa de ilusão.

<sup>63</sup> Oscar Wilde é um exemplo desse ideal estético.

<sup>64</sup> **Só as mães são felizes** /Cazuza / Composição: Cazuza / Roberto Frejat

Você nunca varou/ A Duvivier às 5 / Nem levou um susto saindo do Val Improviso / Era quase meio-dia  
No lado escuro da vida / Nunca viu Lou Reed / "Walking on the Wild Side" / Nem Melodia transvirado  
Rezando pelo Estácio / Nunca viu Allen Ginsberg / Pagando michê na Alaska / Nem Rimbaud pelas tantas /  
Negociando escravas brancas / Você nunca ouviu falar em maldição / Nunca viu um milagre  
Nunca chorou sozinha num banheiro sujo / Nem nunca quis ver a face de Deus / Já frequentei grandes festas /  
Nos endereços mais quentes / Tomei champanhe e cicuta / Com comentários inteligentes / Mais tristes que os  
de uma puta / No Barbarella às 15 pras 7 / Reparou como os velhos / Vão perdendo a esperança / Com seus  
bichinhos de estimação e plantas? / Já viveram tudo / E sabem que a vida é bela /  
Reparou na inocência / Cruel das criancinhas / Com seus comentários desconcertantes? / Adivinham tudo  
E sabem que a vida é bela / Você nunca sonhou / Ser currada por animais / Nem transou com cadáveres?  
Nunca traiu teu melhor amigo / Nem quis comer a tua mãe? / Só as mães são felizes...



com cadáveres ou comer a própria mãe<sup>65</sup>? Como vimos, ao citarmos Freud, a sociedade precisa ser defendida desse “animal” que todo homem carrega dentro de si.

Se só as mães são felizes, ninguém mais o é, inclusive o próprio sujeito. Ele se mostra irônico e crítico em relação à alta sociedade que faz comentários menos inteligentes do que as putas e que, hipocritamente, busca na prostituição (“escravas brancas”), ou seja, que procura – com seu ar pomposo – no submundo que tanto condena a satisfação de seus desejos. A música é cheia de referências. “Walk on the Wild Side” é um livro do autor Nelson Algren, famoso por retratar em suas obras o submundo, o crime, o álcool, a prostituição. “Lou Red” é cantor, compositor e guitarrista norte-americano, que vivia no submundo, retratando muitas dessas experiências em suas músicas.

Dessa forma, a canção faz uma confrontação entre o mundo e o submundo, criticando a hipocrisia das pessoas “modernas”.

“**Bichos Escrotos**”<sup>66</sup>, da banda **Titãs**, parece manter uma relação, pelo menos com referência o título, com a canção A Revolta dos Dandis, dos Engenheiros. Contra esse Dândi, esse sujeito “almofadinha”, “moderno”, “limpo”, “burguês”, é que o fiador desta canção se revolta. Ele gostaria que toda a “imundície”, os ratos, as baratas, pulgas, e outros bichos, que geralmente ficam encobertos pela suposta “ordem” das cidades, saiam dos esconderijos e invadam toda a “civilização” dos cidadãos, de “nobres paladares”. A canção traduz uma crítica à burguesia “hipócrita”, que se julga nobre e não percebe que a razão de sua nobreza é a consequência da miséria dos outros. Não há como varrer para debaixo do tapete a imundície criada pelo próprio homem.

---

<sup>65</sup> “Comer a própria mãe” também foi cantado por Jim Morrison, vocalista dos The Doors. É um impulso “anti-humano-social”, que foi combatido em todas as épocas e sociedades, sendo retratado em diversos mitos, como por exemplo o mito de Édipo, na Grécia.

<sup>66</sup> **Bichos Escrotos/ Titãs** / Composição: Nando Reis / Arnaldo Antunes / Sérgio Britto

Bichos, / saiam dos lixos / Baratas, / me deixem ver suas patas / Ratos, entrem nos sapatos / Do cidadão civilizado / Pulgas, que habitam minhas rugas / Onçinha pintada, / Zebrinha listrada, / Coelhinho peludo, Vão se foder! / Porque aqui na face da terra / Só bicho escroto é que vai ter! / Bichos escrotos, saiam dos esgotos / Bichos escrotos, venham enfeitar / Meu lar, / Meu jantar, / Meu nobre paladar.

“**Homem primata**”<sup>67</sup>, também da banda **Titãs**, revela o *ethos* de um sujeito que demonstra toda a sua revolta diante desse “capitalismo selvagem” que destrói para construir. A temática de comparar os homens modernos aos homens das cavernas é recorrente em várias canções, como em “Crônica”, da banda Engenheiros – também contemplada neste estudo – que diz “você que tem idéias tão modernas é o mesmo homem que vivia nas cavernas”. Com isso, os enunciadores querem criticar a suposta “modernização do homem” e revelar o seu lado primitivo, de animal primata que luta ainda da mesma maneira – com unhas e dentes – pela sua sobrevivência individual (“cada um por si, e Deus contra todos”).

A frase “eu aprendi, a vida é um jogo” revela a desilusão do sujeito com os ideais modernistas de desenvolvimento econômico (“Capitalismo”), urbano (a cidade vista como uma “selva de pedras”), e religioso (“você vai morrer, e não vai pro céu”), mostrando que nem a religião pode mais salvar o homem, ou seja, nada mais serve de âncora, de referência, de porto seguro para esse sujeito desiludido.

A música “**Anacrônico**”<sup>68</sup>, da **Pitty**, mantém uma semelhança “genérica” com a canção “Crônica”, dos Engenheiros. Ela se assemelha a uma crônica, a um relato do dia-a-dia das pessoas. “Anacrônico” é uma palavra que se refere, de acordo com o dicionário Aurélio, a algo que está em “desacordo com a moda”, com os costumes da época. O sujeito é manifestado, na primeira linha, na primeira pessoa do plural, como uma forma de persuadir e arrebanhar o ouvinte ao discurso proposto, ou seja, de chamar a sua atenção para o discurso que tem tudo a ver com ele e com o qual possa se identificar e se envolver.

---

<sup>67</sup> **Homem Primata**/ Titãs / *Composição: Titãs*

Desde os primórdios / Até hoje em dia / O homem ainda faz / O que o macaco fazia / Eu não trabalhava, eu não sabia / Que o homem criava e também destruía / Homem primata / Capitalismo selvagem / Ôô ô / Homem primata / Capitalismo selvagem / Ôô ô / Eu aprendi / A vida é um jogo / Cada um por si / E deus contra todos / Você vai morrer, / E não vai pro céu / É bom aprender, / A vida é cruel / Homem primata / Capitalismo selvagem / Ôô ô / Eu me perdi na selva de pedra / Eu me perdi, eu me perdi / "i'm a cave man / A young man / I fight with my hands / (with my hands) / I am a jungle man, / A monkey man / Concrete jungle! / Concrete jungle!!

<sup>68</sup> **Anacrônico**/Pitty/ *Composição: Paula Caroline*

É claro que somos as mesmas pessoas/ Mas pare e perceba como seu dia-a-dia mudou/ Mudaram os horários, hábitos, lugares/ Inclusive as pessoas ao redor / São outros rostos, outras vozes / Interagindo e modificando você / E aí surgem novos valores,/ Vindos de outras vontades,/ Alguns caindo por terra, Pra outros poderem crescer,/ Caem 1, 2, 3, caem 4, / A terra girando não se pode parar./ Outras situações em outras circunstâncias,/ Entre uma e outra às vezes surgem os mesmos defeitos,/ Todas aquelas marcas do jeito de cada um,/ Alguns ainda caem por terra,/ Pra outros poderem crescer./ Outro ciclo em diferentes fases./ Vivendo de outra forma,/ Com outros interesses, outras ambições,/ Mais fortes, somadas com as inferiores,/ Mudança de prioridades,/ Mudança de direção,/ Alguns ainda caem por terra,/ Pra outros poderem crescer.

No entanto, no restante da música, o sujeito desaparece, o discurso fica impessoal, com um narrador onisciente que fala a terceiros. A música é um bom exemplo de manifestação das idéias pós-modernas, das mudanças constantes, da queda de valores e da ascensão de outros, que segue um ciclo “crônico” de mudanças.

“**Desordem**”<sup>69</sup>, dos **Titãs**, debate o tema da violência, da desordem em contraponto à ordem, da revolta do povo ante a situação miserável em que vive e ante a corrupção e a falta de cidadania dos governantes. A canção apresenta, na maior parte do texto, um fiador indefinido que se dirige a uma multidão lançando-lhe uma sucessão de fatos sociais, políticos e econômicos graves, e incitando-a a reagir ante tudo isso: “presos fogem do presídio” / “briga de torcidas” / “a multidão ... queima os carros de polícia” / “quem quer criar desordem” / “quem quer manter a ordem”, “sempre os mesmos políticos...que lucraram antes” / “invasões...linchamentos” / “filas de desempregados”.

Por vezes o fiador é bem primeira pessoa e parece dirigir-se a um grupo específico de indivíduos: “não sei se existe justiça” / “não sei se tudo vai arder” / “é seu dever manter a ordem” / “é seu dever de cidadão”.

A suposta “ordem e progresso”, defendidos pelos lemas positivistas é posta em cheque pelo fiador, quando ele mostra que o estado não é mais capaz de manter a ordem, como fazia antes, ao reprimir os miseráveis. A música, repetimos, parece clamar pela revolta social, como uma forma de revolução. “Quem quer manter a ordem” diante dos mesmos governantes que roubaram antes e dessa “máquina” do estado que só existe para defender os mais ricos, máquina corrompida e corruptora?.

Harvey (2005, p.48) apresenta um quadro elaborado por Hassan (1985) para exemplificar diferenças entre a modernidade e a pós-modernidade. Neste quadro a

---

<sup>69</sup> **Desordem/Titãs/ Composição: Titãs**

Os presos fogem do presídio / Imagens na Televisão / Mais uma briga de torcidas / Termina tudo em confusão / A multidão enfurecida / Queimou os carros da polícia / Quando estão fora de controle Não são as regras a exceção / Não é tentar o suicídio / Querer andar na contra mão / Quem quer manter a ordem? / Quem quer criar desordem? / Quem quer manter a ordem? / Quem quer criar desordem? / Não sei se existe uma justiça / Nem quando é pelas próprias mãos / Nas invasões, nos linchamentos / Como não ver contradição / Não sei se tudo vai arder / Igual um líquido inflamável / O que mais pode acontecer, Neste país em que, no entanto miserável. / Que pese isso sempre ah, graças a Deus / Quem acredite no futuro / Quem quer manter a ordem? / Quem quer criar desordem? / É seu dever manter a ordem / É seu dever de cidadão / Mas o que é criar desordem / Quem é que diz o que é o não / São sempre os mesmos governantes / Os mesmos que lucraram antes / Com esperança lado a lado / As filas de desempregados Que tudo tem que virar óleo / Pra por na máquina do estado / Quem quer manter a ordem? / Quem quer criar desordem?

modernidade é vista como “hierárquica” e “ordeira” e a pós-modernidade como “anárquica” e “desordeira”, ou seja, a pós-modernidade não obedece a um “projeto”, ela obedece a uma desordem, ao acaso, à mutação e à indeterminação. Por isso, esta canção bem pode ser considerada um hino pós-moderno, que critica toda a suposta “ordem social”, em que todos os agentes – os ricos, os pobres – ocupam seus lugares sociais e vivem felizes nessa nova senzala de asfalto e concreto. Na verdade, não há ordem nem cidadania, ninguém está feliz, e tudo não passa de pura hipocrisia que vira óleo (referência ao poder econômico, ao petróleo) para colocar nas engrenagens desse falso estado.

Mantendo esse mesmo discurso crítico e ácido, a canção “**Porrada**”<sup>70</sup>, também da banda **Titãs**, clama por uma revolta social. O sujeito, indefinido, apresenta-se com um *ethos* de “juiz” que procura dar nota e distribuir prêmios a todos os participantes desse circo social. O fiador se apresenta revoltado contra os acadêmicos, bancários, banqueiros, as senhoras, etc., ou seja, contra todos aqueles que ele denuncia como “os que não fazem nada” para mudar a realidade do país, e que são exatamente as pessoas que poderiam fazer alguma coisa. O fiador enfatiza seu sentimento ao contrapor sucessivamente – à expressão “porrada” – palavras como “parabéns” “saudações” e “medalhinhas”.

Na música “**Ouçã o que eu digo não ouçã ninguém**”<sup>71</sup>, da banda **Engenheiros do Hawaii**, o sujeito clama por uma revolta e uma ação, e brada contra a passividade das pessoas de forma semelhante às canções analisadas dos Titãs. Em vez de seguir aqueles bons conselhos de “ser um bom rapaz”, “não vire a mesa”, e não se rebele, o tom com que o

---

<sup>70</sup> **Porrada**/ Titãs / *Composição: Arnaldo Antunes / Sérgio Britto*

Nota dez para as meninas da torcida adversária / Parabéns aos acadêmicos da associação / Saudações para os formandos da cadeira de direito / A todas as senhoras muita consideração. / Porrada / Nos caras que não fazem nada. / Medalhinhas para o presidente / Condecorações aos veteranos / Bonificações para os bancários / Congratulações para os banqueiros / Porrada / Nos caras que não fazem nada. / Distribuição de panfletos / Reivindicação dos direitos / Associação de pais e mestres / Proliferação das pestes / Porrada / Nos caras que não fazem nada.

<sup>71</sup> **Ouçã o que eu digo, não ouçã ninguém**/ Engenheiros do Hawaii/*composição: Gessinger.*

tantas pessoas / paradas na esquina / assistindo a cena: / pele morena / vendendo jornais / vendendo muito mais / do que queria vender / vozes à toa / ecos na esquina / narrando a cena: / pele morena / vendendo jornais / precisando de mais / venenos mortais / o que nos devem / queremos em dobro / queremos em dólar / o que nos devem / queremos em dobro / queremos agora / se te disseram pra não virar a mesa se te disseram que o ataque é a pior defesa / se te imploraram: "por favor não vire a mesa" / ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém / ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém / tantas pessoas / paradas na esquina fingindo pena / criança pequena / cheirando cola / beijando a sola / dos sapatos / o que nos devem / queremos em dobro / queremos em dólar / o que nos devem / queremos em dobro / queremos agora / se te disseram pra não virar a mesa / se te disseram que o ataque é a pior defesa / se te disseram pra esperar a sobremesa / ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém / ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém

*ethos* se expressa estimulando as pessoas a cobrarem os direitos que lhes foram usurpados pelo sistema. O dólar aparece com moeda de troca, mais uma vez desvalorizando o nacional, cuja moeda que não vale nada. Essa canção se assemelha à canção “Bom conselho”, de Chico Buarque, na qual Chico brinca e ironiza vários ditos populares (“aja duas vezes antes de pensar”). Esse sujeito “bem comportado” que procura seguir a cartilha que lhe foi dada é o símbolo do sujeito moderno, racional e cidadão. Mas diante de um mundo em que as crianças cheiram cola no meio da rua ou trabalham como “escravas” (“vendendo muito mais do que queria vender”), e que nunca são vistas nem escutadas (“vozes à toa”), ser esse indivíduo “moderno” é ser “desumano”. Por esta razão, é preciso se rebelar, mostrar toda a revolta e deixar de seguir a cartilha dos “bons conselhos”.

Para finalizar esta temática, será analisada a canção “**Blues da piedade**”<sup>72</sup>, de **Cazuza**. O sujeito, manifestado em primeira pessoa do plural (nós), mostra-se com um *ethos* revoltado com as pessoas de “alma bem pequena”, mortas para vida, presas às suas pequenas verdades, que não ousam, que só fazem a mesma coisa (“insetos em volta da lâmpada”). Essas pessoas são descritas como caretas e covardes, que parecem não fazer nada de realmente interessante na vida, além de remoer pequenos problemas.

Cazuza sempre encarnou o *ethos* do sujeito livre por excelência. Experimentou tudo e “todos”, desde drogas a sexo. Nunca trabalhou (trabalhos “oficiais”, de escritório e burocratas, por exemplo), preferindo ir à praia. Era inconseqüente, egoísta e narcisista. Era tipicamente pós-moderno. Talvez graças a essa liberdade vivida ao extremo ele teve a possibilidade de imprimir riqueza às suas canções e pôde retratar fielmente a realidade e a juventude de sua época. Essa liberdade, no entanto, na contemporaneidade, aparenta não ter uma conotação negativa. Basta assistirmos a alguns comerciais de TV para ver o quanto

---

<sup>72</sup> **Blues da piedade**/Cazuza / Roberto Frejat

Agora eu vou cantar pros miseráveis / Que vagam pelo mundo derrotados / Pra essas sementes mal plantadas / Que já nascem com cara de abortadas / Pras pessoas de alma bem pequena / Remoendo pequenos problemas / Querendo sempre aquilo que não têm / Pra quem vê a luz / Mas não ilumina suas incertezas / Vive contando dinheiro / E não muda quando é lua cheia / Pra quem não sabe amar / Fica esperando / Alguém que caiba no seu sonho / Como varizes que vão aumentando / Como insetos em volta da lâmpada / Vamos pedir piedade / Senhor, piedade / Pra essa gente careta e covarde / Vamos pedir piedade / Senhor, piedade / Lhes dê grandeza e um pouco de coragem / Quero cantar só para as pessoas fracas / Que tão no mundo e perderam a viagem / Quero cantar o blues / Com o pastor e o bumbo na praça / Vamos pedir piedade / Pois há um incêndio sob a chuva rala / Somos iguais em desgraça / Vamos cantar o blues da piedade / Vamos pedir piedade / Senhor, piedade / Pra essa gente careta e covarde / Vamos pedir piedade / Senhor, piedade / Lhes dê grandeza e um pouco de coragem

essa “rebeldia” é valorizada, como nas propagandas de carro, como por exemplo, do EcoSport, em que o carro “chama” o dono que está trabalhando em um escritório. O trabalho burocrata é visto negativamente em vários outros comerciais.

O sujeito pós-moderno é flutuante. Sendo assim, ele não pode ter amarras, não pode estar preso a nada e a ninguém. É um sujeito que se arrisca, que “investe na bolsa”, diferente do sujeito moderno que preferia investir na “poupança” (“vivem contando dinheiro”). “Você nunca se arriscou, nunca mudou seu sonhos e tentou alcançá-los? Nunca tentou ser diferente de tudo e de todos?”. É isso que o fiador desta canção está perguntando. “Quem passou pela vida e não teve coragem de ‘ser’, passou pela vida, não viveu, veio ao mundo e perdeu a viagem.” Por isso, aquele Dândi, da canção dos Engenheiros, se revoltou.

### 5.5) Liquidez e superficialidade: o pop

O futuro sempre foi incerto, mas o seu caráter inconstante e volátil nunca pareceu tão inextricável como no líquido mundo moderno da força de trabalho “flexível”, dos frágeis vínculos entre os seres humanos, dos humores fluidos, das ameaças flutuantes e do incontrolável cortejo de perigos camaleônicos. (...) Substituímos os poucos relacionamentos profundos por uma profusão de contatos superficiais. (Bauman, 2005, p.74 -76).

Para nós, esta temática da liquidez e da superficialidade é bem ilustrada pela canção e pela atitude “pop”.

O “pop” seria uma espécie de fetichização do original, de “desvinculação do original”. É como se o significado de um objeto, ou de uma mensagem, passasse por um processo de “superficialização” do conteúdo. Qualquer coisa, por mais nociva que seja para o próprio sistema (capitalismo), adquire um significado “domesticado”, ao se transpor para uma dimensão “pop”.

A canção *pop* passaria, então, pelo mesmo processo de fetichização descrito para as mercadorias, como nos resume Severiano (1990) acerca do pensamento de Baudrillard do que seria o “simulacro”:

Nesta perspectiva, o objeto puro seria um “mito”, na medida em que ele sempre é definido de acordo com as relações que promove, seja em relação ao homem, seja em relação a outros objetos. Somente através destas relações ele adquire um estatuto próprio: de *utensílio*, de *mercadoria*, de *símbolo*, ou de *signo* (...) O signo, na realidade, não passa da abstração última de um modelo geral do

sistema que vai desde a concreção (valor de uso – formas pré-capitalistas), passando pelo valor de troca (“capitalismo de mercado”), até a sua forma s gnica mais abstrata (valor signo – “sociedades de consumo”). O esquecimento dos níveis anteriores   o que transforma o signo em simulacro: ausência absoluta de qualquer determinação. **Dupla fetichização**, em que são ocultadas a história do objeto e a do sujeito. (1990, p.76 - 77).

A canção, dessa maneira, não nos aparece como uma mensagem “pura”, assemelhando-se muito mais a uma melodia. Muitas pessoas nem se lembram da letra, ou até “nunca prestaram atenção ao que ela dizia”, lembrando-se apenas da melodia, de forma cantarolada. Assim, uma denúncia se transforma em um “sucesso pop”.

O mundo contemporâneo é um mundo que não nos d  tempo suficiente para sentir a profundidade das coisas. Um jornal televisivo, por exemplo, é capaz de transmitir – em apenas 40 minutos – todas as informações do dia, desde a tentativa de assassinato do papa, passando pelo maremoto que matou 200.000 na Indonésia, até uma entrevista com o protagonista que estréia na nova novela das oito. Tudo   “poptizado”, “superficializado”, tornado fluido, frouxo, e principalmente vendável e comercializado. A morte, a vida, tudo   sucesso de Ibope.

Essa “poptiza  o” dos signos e símbolos   denunciada pelos **Engenheiros do Hawaii**, na Música “**O papa   pop**”<sup>73</sup>, presente no  lbum “O papa   pop”, de 1990.

Todos os símbolos descritos na canção adquirem um status “pop”, ou seja, perdem sua “profundidade”, sua “pureza”, e sua “solidez”, o que os tornam leves e quase não-referenciais. Nesse “formato” podem ser facilmente comercializados sem causar danos ou constrangimentos ao sistema. Para exemplificar nosso pensamento, seria como se compr ssemos uma camiseta com a foto do Che Guevara (um dos maiores nomes na luta contra o capitalismo) na C&A (a maior loja de roupas do mundo capitalista).

---

<sup>73</sup> **O papa   pop (BMG, 1990)/ Engenheiros do Hawaii/ composição: Gessinger**

Todo mundo t  relendo/ o que nunca foi lido/ todo mundo t  comprando/ os mais vendidos/ qualquer nota/ qualquer notícia / páginas em branco / fotos coloridas / qualquer nova / qualquer notícia / qualquer coisa que se mova / é um alvo...ninguém t  salvo / todo mundo t  revendo / o que nunca foi visto / t  na cara / t  na capa da revista / qualquer nota / uma nota preta / páginas em branco / fotos coloridas / qualquer rota / rotatividade / qualquer coisa que se mova / é um alvo...ninguém t  salvo / um disparo...um estouro / o papa   pop / o papa   pop / o pop não poupa ning m / o papa levou um tiro   queima roupa / o pop não poupa ning m / o presidente   pop / um indigente   pop / nós somos pop t mb m / a minha mente   pop / a tua mente   pop / o pop não poupa ning m / uma palavra na tua camiseta / (o planeta na tua cama) / uma palavra escrita   lápis / (eternidades da semana) / qualquer nota / qualquer notícia / páginas em branco / fotos coloridas / qualquer coisa quase nova / qualquer coisa que se mova / é um alvo...ninguém t  salvo / um disparo...um estouro / o presidente   pop / um indigente   pop / nós somos pop t mb m / antigamente   pop /



Para o sujeito da canção, nada escaparia de passar por esse processo de “poptização”. Nem mesmo o atentado sofrido pelo Papa, em 1982, escapou. Quer dizer, antes disso, nem mesmo o próprio Papa. O Papa, enquanto símbolo máximo da Igreja Católica e “escolhido por Deus”, nunca poderia ser um alvo, já que é considerado um santo vivo. Mas, enquanto símbolo *Pop*, o que passa a importar é a melhor fotografia do atentado, o sangue em sua roupa, a expressão de dor em seu rosto. Ele é desmistificado e se torna um “alvo da mídia” para vender revistas. O atentado ao “Papa” passa a ser secundário e o que passa a importar é o “Ibope” que ele pode alcançar.

Assim, viveríamos num mundo em que tudo se transformou em mercadorias fáceis de serem consumidas, mercadorias “pop”. O próprio passado, como vimos, que é revisitado e resignificado pela pós-modernidade, é resignificado por esse mesmo processo de “fetichização pop”: “antigamente é pop”.

O sujeito também se refere às “eternidades da semana”, ou seja, a essa supervalorização do presente, do aqui-agora, defendido pela pós-modernidade. Tudo é intenso na medida em que dura um segundo. Os minutos de fama, as músicas que chegam às paradas de sucesso e logo depois são totalmente esquecidas, as “celebridades”, que após curtos períodos de intensa exposição são esquecidas<sup>74</sup>.

O sujeito da canção também mostra, assim como nas canções anteriores, a visão que ele tem a respeito da passividade das pessoas, que estão “relendo o que nunca foi lido” – talvez porque não tenham compreendido ou “lido” realmente –, e que seguem o comportamento da maioria, não têm “personalidade própria” porque “compram os mais vendidos”, ou o que “está nas capas das revistas”.

---

atualmente é pop / o pop não poupa ninguém / toda catedral é populista / é pop, é macumba pra turista / e afinal? o que é rock'n'roll? / os óculos do John, ou o olhar do Paul?

<sup>74</sup> Veja o exemplo do programa “Ídolos”, do SBT. O ganhador se transforma em “ídolo por um mês”.



A canção **Muros & Grades**<sup>75</sup>, dos **Engenheiros**, segue também esse mesmo tom de denúncia da canção anterior. O enunciador não se coloca de forma explícita na letra, ele se inclui na comunidade por meio do pronome nós. Mais uma vez a letra retrata uma cenografia urbana – as grandes cidades brasileiras cada vez mais violentas. Todos estamos tentando nos defender da violência urbana, da falta de sentido da vida (“então erguemos muros que nos dão a garantia de que morreremos cheios de uma vida tão vazia”). O sujeito revolta-se contra essa superficialidade da vida e essa escassez de sentidos (“levamos uma vida que não nos leva a nada”).

Da cidade, símbolo máximo da modernidade, restou apenas a violência gratuita e uma vida “cheia de vazio”. Os crimes, a miséria, as grades, o medo, o vazio, contrastam totalmente com a idéia de liberdade e progresso dos “tempos modernos”. Vivemos numa época em que a violência se tornou o símbolo e o principal problema das grandes cidades. Dessa maneira, a cidade e seus muros não podem “nos” defender contra a violência externa e a “nossa” própria violência interna, e contra a falta de sentido de “nossas” vidas. A “vida superficial” e os “escombros da nossa solidez”, citados pelo cantor, referem-se exatamente à liquidez do mundo, ao desmanche das verdades, à fluidez do sujeito que flutua sobre comunidades e papéis, que flutua sobre a própria realidade (ou realidades), indo de encontro à concepção moderna de sujeito, antes ancorado ao mundo. Dessa “solidez”, da solidez das certezas, da solidez da própria realidade, da “solidez” do sujeito como “indivíduo”, sobraram apenas os escombros. No entanto, é mais aconselhável (não) “tentar o suicídio”, (mas) “amar uma mulher”.

---

<sup>75</sup> **Muros & grades (BMG, 1993)/ Engenheiros do Hawaii/ Composição: Gessinger/Licks**  
Nas grandes cidades, no pequeno dia-a-dia/ o medo nos leva tudo, sobretudo a fantasia / então erguemos muros que nos dão a garantia / de que morreremos cheios de uma vida tão vazia / nas grandes cidades de um país tão violento / os muros e as grades nos protegem de quase tudo / mas o quase tudo quase sempre é quase nada / e nada nos protege de uma vida sem sentido / um dia super / uma noite super / uma vida superficial / entre cobras / entre as sobras / da nossa escassez / um dia super / uma noite super / uma vida superficial / entre sombras / entre escombros / da nossa solidez / nas grandes cidades de um país tão surreal / os muros e as grades nos protegem de nosso próprio mal / levamos uma vida que não nos leva a nada / levamos muito tempo pra descobrir / que não é por aí... não é por nada não / não, não, não pode ser... é claro que não é / SERÁ? / meninos de rua, delírios de ruína / violência nua e crua, verdade clandestina / delírios de ruína, delitos & delícias / a violência travestida faz seu trottoir / em armas de brinquedo, medo de brincar / em anúncios luminosos, lâminas de barbear / refrão / viver assim é um absurdo (como outro qualquer) / como tentar o suicídio (ou amar uma mulher) / viver assim é um absurdo...

A música “AA UU”<sup>76</sup>, da banda **Titãs**, traduz esse mundo superficial sem sentido em que vivemos quase de forma robótica. Lembra-nos a canção “Admirável Chip Novo”, da cantora Pitty, refletindo essa vida vazia de sentidos, em que simplesmente fazemos as coisas automaticamente, “comer, dormir, acordar, deitar”. Também mostra que esses hiper-estímulos pelos quais somos invadidos em nossa hiper-realidade, são muito mais “inúteis” do que possíveis de acrescentar realmente algo importante a nossa vida (“estou ficando louco de tanto enxergar”). Muitos autores expõem os problemas conseqüentes dessa hiper-estimulação, em que tanta informação acaba sendo uma “desinformação”. Por isso o sujeito está ficando cego e surdo, e se mostra louco com tanta coisa por fazer, tantas ordens para obedecer. No final ele se rebela (“não como, não durmo”), na tentativa de tentar provocar a revolta, atitude bastante recorrente nas canções dos Titãs.

A televisão, retratada na canção “**Televisão**”<sup>77</sup>, também dos **Titãs**, é sem dúvida um dos maiores símbolos de nossa época pop. Muitos acreditam que ela (sua programação) é a grande responsável pelo esvaziamento da “alta cultura”, uma cultura mais “profunda”, com melhores referenciais estéticos e principalmente éticos. É por essa razão que o sujeito relata que ficou burro demais assistindo à televisão.

A canção problematiza vários aspectos que são criticados em relação aos meios de comunicação contemporâneos:

- A suposta “homogeneização” das pessoas (“agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais”).

<sup>76</sup> **AA UU**/Titãs / *Composição: Sérgio Britto e Marcelo Frommer*

AA UU AA UU / AA UU AA UU / Estou ficando louco de tanto pensar / Estou ficando rouco de tanto gritar / AA UU AA UU / AA UU AA UU / Eu como, eu durmo, eu como / Eu como, eu durmo, eu como, eu durmo, eu como / Está na hora de acordar / Está na hora de deitar / Está na hora de almoçar / Está na hora de jantar / AA UU AA UU / AA UU AA UU / Estou ficando cego de tanto enxergar / Estou ficando surdo de tanto escutar / AA UU AA UU / AA UU AA UU / Não como, não durmo, não durmo, não como / Não como, não durmo, não durmo, não como / Está na hora de acordar / Está na hora de deitar / Está na hora de almoçar / Está na hora de jantar

<sup>77</sup> **Televisão**/Titãs / *Composição: Indisponível*

A televisão me deixou burro, muito burro demais / Agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais / O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida / E agora toda noite quando deito é boa noite, querida. / Ô cride, fala pra mãe / Que eu nunca li num livro que um espirro / fosse um vírus sem cura / Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura! / Ô cride, fala pra mãe! / A mãe diz pra eu fazer alguma coisa mas eu não faço nada / A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada / É que a televisão me deixou burro, muito burro demais / E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais / Ô cride, fala pra mãe / Que tudo que a antena captar meu coração captura / Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura! / Ô cride, fala pra mãe! / A mãe diz pra eu fazer alguma coisa mas eu não faço nada / A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada / É que a televisão me deixou burro, muito burro demais

- A substituição de outras mídias, como os livros, por exemplo, utilizadas para transmitir informações aos sujeitos. As crianças, hoje, são muito mais educadas pela “Xuxa” do que pela professora ou pela mãe (“eu nunca li num livro que o espirro fosse um vírus sem cura”).
- O enclausuramento em casa, nessa jaula (“o sol me incomoda, então deixo a cortina fechada”). O sujeito passa a ver o mundo e a realidade por meio de uma tela de TV, em vez de vê-los “ao vivo”. Os adolescentes de hoje preferem passar horas conversando na internet a passar dez minutos conversando na hora do recreio.
- A alienação pela TV (“tudo que a antena capta meu coração captura”).

Dessa maneira, o fiador desta canção procura criticar essa vida superficial e simulada da contemporaneidade, espetacularizada pela televisão.

Para finalizar essa temática, selecionou-se a música “**Mapas do Acaso**”<sup>78</sup>, da banda **Engenheiros do Hawaii**, por ser muito representativa daquilo que se definiu como pós-modernidade.

O sujeito, indefinido, parece estar conversando com outra pessoa, dando-lhe conselhos, comentando a respeito da vida. O mundo é representado por um barco que flutua ao sabor das marés, do acaso. O sujeito manifesta um *ethos* flutuante. Todo mundo, todas as pessoas, incluindo o próprio fiador, estão dentro desse barco, mostrando que não vale a pena “remar contra a maré”. Nada serve de guia ou constitui referência ao sujeito durante essa “flutuação” (âncoras, mapas, velas, bússolas), alusão direta às perdas dos referenciais da “modernidade” – o conhecimento, a razão, a ordem – que nos deixa à sorte e ao acaso, num barco à deriva (como a canção “Nau à deriva”), situação tão característica da “pós-modernidade”. Esta canção bem poderia ser o hino da pós-modernidade.

---

E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais / Ô cride, fala pra mãe / Que tudo que a antena captar meu coração captura / Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!

<sup>78</sup> **mapas do acaso**/Engenheiros do Hawaii/*composição: Gessinger*

não peça perdão, a culpa não é sua / estamos no mesmo barco e ele ainda flutua / não perca a razão, ela já não é sua / onda após onda, o barco ainda flutua / ao sabor do acaso / apesar dos pesares / ao sabor do acaso... flutua / então, preste atenção: o mar não ensina, insinua / estamos no mesmo barco, sob a mesma lua / no mar, em marte, em qualquer parte / estaremos sempre sob a mesma lua / ao sabor da corrente tão forte quanto o elo mais fraco / ao sabor da corrente... sob a mesma lua / âncora, vela / qual me leva? qual me prende? / mapas e bússola / sorte e acaso / quem sabe do que depende?

Como vimos nessa exposição, encontramos encarnado nas canções um *ethos* de um sujeito em crise, em crise com seus principais referenciais externos e internos, com o mundo, com os outros e consigo mesmo. O mundo desse sujeito não aparenta mais o mundo confortável sólido e estável da modernidade, muito pelo contrário, as canções retratam um mundo de risco, instável, em constante mudança, onde predominam a violência, a desilusão, em que o “inferno são os outros”<sup>79</sup>.

#### 5.6) Os anos 80 e os anos 2000: uma comparação

Um dos objetivos do trabalho era fazer uma comparação entre dois períodos do *pop rock* nacional, as décadas de 1980-1990 e da década de 2000.

Encontramos, durante a análise, diferenças significativas entre as canções desses dois períodos, diferenças principalmente com relação às temáticas abordadas pelas bandas: 1980-1990 com temas mais “politizados” e “críticos”; 2000 com temas mais “cotidianos” e “amorosos”.

Como notamos, a “política” e a problematização do nacional foi uma das principais características do chamado BRock (*rock* dos anos 80), principalmente pela reabertura política do país, em que as bandas de *rock* dessa época tiveram um papel importante na resignificação desse novo Brasil.

Hoje, essa temática é mais encontrada em bandas que se encontram numa espécie de marginalização midiática, ou seja, têm sua difusão na “grande” mídia bastante reduzida, tais como *O Rappa*, *Planet Hemp* e outras ainda do posicionamento *Hip Hop*, como o grupo *Racionais MC's*, e do *Funk*, etc. Geralmente são bandas que mostram a problemática da marginalização social, criticando a exclusão social e política vivida por uma grande parte da população que (sobre)vive na periferia das grandes cidades, procurando assim defender uma nação igual para todos. Embora não estejam totalmente no “exílio” midiático, pois chegam a se apresentar em programas de grande audiência das emissoras abertas, como também na MTV Brasil, sua presença na grande mídia, em relação às outras bandas “mais comportadas”, é bem reduzida.

---

<sup>79</sup> Jean Paul Sartre. Texto: Entre quatro paredes, 1945.

Assim, as bandas escolhidas para nosso estudo, para representar os anos 2000, o CPM22 e o Detonautas, bem como a cantora Pitty, apresentam em suas produções musicais pouca ou nenhuma temática política. O nacional sai de foco e entra temas mais universais, como o amor, a tecnologia, a crise de identidade, etc., numa espécie de globalização dos temas das canções – temáticas universais.

Em algumas canções dessas bandas sentimos dificuldades durante a análise, devidas a uma espécie de esvaziamento e superficialização da própria letra da canção, principalmente se comparadas às canções de Cazuza, “inundadas” de sentidos e de material para análise. Mas, como já argumentamos anteriormente, essa suposta superficialidade e “pobreza” nas letras pode estar representando a própria superficialidade e pobreza de nossa contemporaneidade, nosso mundo cada vez mais pós-moderno, fluido, em que a profundidade não faz mais sentido.

Talvez bandas como CPM22 e Detonautas não tragam simplesmente uma temática pós-moderna, mas sejam, sim, pós-modernas por excelência. Assim, o analista que sempre procurou um significado por trás do significado, e que quando o achava ficava admirado com a capacidade e a habilidade que o autor demonstrou para esconder o “dito”, ao mesmo tempo em que deixava supostas pistas para a real compreensão da canção ou da obra (como Chico Buarque, por exemplo), hoje se debruce sobre a canção em si, um fim em si-mesma, pois não há significado além daquele primeiro, pois além do que foi dito nada queria ser mais dito.

Não há mais pistas, não há mais mistério, não há mais o que decifrar. A realidade pós-moderna é a própria realidade, nua e crua, sem fantasias, pragmática, pobre.

No entanto, concluiu-se que esse objetivo de comparar as épocas do *rock brasil* ultrapassaria a competência de nosso trabalho, já que para traçar essa possível diferença seria necessária uma análise mais extensiva abordando mais bandas de ambos os períodos, para não cair numa análise embasada por um único ponto de vista “estético”.

Mas acreditamos ter tido êxito ao encontrarmos traços de “pós-modernidade” em todas as músicas apresentadas neste trabalho e em todas as bandas, independentemente do período ou do gosto estético, satisfazendo a hipótese principal do trabalho.

## Considerações Finais

Não vivemos o fim da história, nem mesmo o princípio do fim. Estamos no limiar de outra grande transformação: as forças globais descontroladas, e seus efeitos cegos e dolorosos, devem ser postas sob o controle popular democrático e forçadas a respeitar e observar os princípios éticos da coabitação humana e da justiça social. (Bauman, 2005, p.95).

O principal intuito que se teve na elaboração deste trabalho foi mostrar a importância de se compreender o mundo e a realidade humana enquanto construções lingüísticas e históricas. Dessa maneira, buscamos mostrar a importância da linguagem enquanto uma construção social e histórica para se poder compreender o sujeito, o social, a cultura, e a própria realidade.

O sujeito encontra em seu meio sociocultural uma extensa gama de “material” – informações, representações, imagens, histórias, modelos – com os quais “dialoga” para se constituir enquanto sujeito, e construir uma história pessoal. E todo esse material, seja artístico, científico, político, religioso, ou outro, contribui para os referenciais dos indivíduos e de suas identidades.

O que motivou a realização deste trabalho foi um questionamento inicial: até que ponto os sujeitos são “pré-modernos”, “modernos” ou “pós-modernos”? Até que ponto eles apresentam identidades fixas ou fragmentadas? O que mudou, do ponto de vista genético, nos últimos dois ou três séculos deste milênio, para que o sujeito tenha transformado seus referenciais teóricos tantas vezes, a partir de novas concepções sobre a realidade e sobre si-mesmo?

Entendeu-se, após as discussões apresentadas ao longo do trabalho, que o sujeito nasce num determinado meio, histórico e simbolicamente significado, e que se nutre desses significados para construir o seu “ser”. Se essa construção de si-mesmo é mais ou menos determinada ou “alienada”, é uma discussão que para nós passa muito mais por uma convicção ideológica – ou até certo ponto “política” – do que por uma comprovação “científica”. O que parece é que a maioria dos estudos e autores contemporâneos que abordam esta questão, como, por exemplo, Giddens (2002), acabam optando por um meio termo, compreendendo que o sujeito é capaz de dialogar com as “pressões” e “ideologias” que recebe do meio.

No entanto, entendeu-se também que a idéia de “passividade” do sujeito no processo não é substituída totalmente por uma idéia de “atividade”, ou no mínimo por uma “atividade independente”, uma vez que ele já nasce em um meio, dotado de uma história e de uma língua. Assim, até certo limite de determinação, o sujeito só conseguirá construir algo, mesmo que novo ou inédito – seja uma idéia ou pensamento, seja um objeto concreto – a partir do que já existe, a partir do que lhe foi dado.

Einstein, por exemplo, embora geneticamente bem dotado, talvez nunca tivesse nem se questionado a respeito do desvio da luz pela gravidade terrestre, se tivesse nascido em uma aldeia no sul da África e estivesse observando, admirado, um eclipse lunar. Talvez, em vez da Física, buscasse uma explicação mais mágica para o mesmo fenômeno. Mas até que ponto a Física não é um pensamento mágico também?

Toda informação ou linguagem produzida pela cultura e pela sociedade – seja científica, artística, política, ou de qualquer outro “gênero” – contém material significativo, que será incorporado pelos sujeitos e dará suporte às suas narrativas particulares.

Nessa visão, não existiria o “entretenimento lúdico”, como filmes, programas de TV, música, nem mesmo a “arte pela arte”, pois toda essa produção carrega em si histórias e significados, bem como ideologias e formas de representação da realidade e dos sujeitos, que darão materialidade à construção do real, que, por sua vez, dará materialidade aos próprios sujeitos.

A música com seu elemento lúdico “toca” as pessoas em diversos pontos, tanto em partes do corpo como no corpo todo – passando por sua “psique consciente” e racional – até níveis mais “inconscientes” de sua psique, passando pelas emoções e sentimentos, fazendo muitas vezes um “rapa” em suas memórias e seu passado.

Por essas características, conclui-se que a música é um poderoso instrumento de linguagem. Essa idéia é corroborada pelos estudos antropológicos e históricos, que mostram a presença da música e da dança nos rituais primitivos como um instrumento mágico de transmissão da cultura e dos rituais, que possibilitava a domesticação da natureza e a comunicação com os deuses; como um instrumento “catártico”<sup>80</sup>, na Grécia,

---

<sup>80</sup> A catarse é um termo cunhado por Aristóteles para se referir ao fenômeno de descarga emocional promovido pela dramatização das tragédias gregas. Individual ou coletivamente, a catarse tinha como objetivo final a purificação da alma, livrando o homem e a comunidade dos conflitos que poderiam gerar distúrbios psíquicos e sociais. Esse fenômeno ainda é bastante estudado pela psicologia e mais especificamente pelo Psicodrama.

para a cura individual e social; ou ainda como um instrumento de transmissão da história, na idade média.

Menegazzo (1981) defende a tese de que a música e a dança, em forma de ação dramática, são tão antigas quanto o próprio homem e foram um dos primeiros métodos eficazes que o homem encontrou de organizar e explicar sua realidade. A ação dramática, primeiramente no pensamento mágico, depois no pensamento mítico, tinha como objetivo o domínio do mundo natural, encantando-o e domesticando-o.

As tragédias gregas traziam um conteúdo arquetípico que, ao serem representadas, causavam o fenômeno conhecido como *catarse* na platéia. Aristóteles apresenta esse fenômeno como um tratamento, uma operação entre médica e orgiástica, que consistia em tratar o temperamento mais ou menos emotivo do espectador através de emoções provocadas pela tragédia. É um fenômeno mediante o qual os homens encontram desafogo para suas paixões e, em consequência, se sentem aliviados e alegres.

Para nós, mesmo em tempos modernos e “pós-modernos”, a música não perde seu status “dramático” e “catártico” de “representar”, “re-apresentar”, significar ou re-significar a realidade. Dessa maneira, ela é uma “mídia” de apreensão e construção da realidade para os sujeitos.

Assim, repetimos, o principal objetivo da elaboração do trabalho foi mostrar a importância de se compreender o mundo e a realidade humana enquanto construções lingüísticas e históricas. O mundo “é”, o sujeito “é”, também a partir do que se fala deles. Como nos esclarece Oliveira, a respeito da filosofia de Heidegger, “o mundo é a totalidade à qual se relaciona nossa experiência lingüisticamente esquematizada” (2001, p.239).

A produção musical pode se mostrar uma importante força – lingüística e histórica – de transmissão de valores e de novos valores, de construção da realidade, que, de várias formas, pode influenciar na maneira como os sujeitos vêem a realidade e a si mesmos.

Assim, a hipótese principal de averiguar se o sujeito do *pop rock* nacional contemporâneo seria um sujeito pós-moderno parece ter sido atingida. Encontramos em todas as músicas analisadas traços da pós-modernidade, tais como a crise dos referenciais modernos, a instabilidade e insegurança do mundo contemporâneo, a fragmentação do sujeito – geradora de sua crise de identidade –, a crise da identidade nacional, e a tensão entre o local e o global. Seja tomando uma atitude mais politizada e crítica em relação à



contemporaneidade, seja simplesmente tecendo comentários sobre si mesmo ou sobre sua vida, encontramos, em praticamente todas as canções analisadas, rastros de um sujeito em crise, solitário, narcisista, em busca de um sentido para a existência, nem que esse sentido signifique “não ter um sentido”.

As cenografias das canções espelham espaços urbanos, grandes cidades violentas – divididas entre o “mundo” e o “submundo” – e tecnológicas, que representam nossa época de consumo.

Dessa maneira, as canções manifestam sujeitos em crise com suas verdades e que se mostram, também, extremamente críticos em relação à situação contemporânea. Mostram-se pessimistas com referência aos rumos que o mundo tem tomado; no entanto parece não haver mais forças internas ou causas externas que os encorajem a ser agentes de mudança do mundo. Pelo contrário, querem abandonar a luta, quer fugindo do “analista” e se entregando a qualquer “ideologia”, quer negando possíveis “compromissos patrióticos” (“nenhuma pátria me pariu e eu não tô nem aí e nem aqui”), ou até mesmo adotando uma postura passiva de não clamar por mudança, embora denunciando que “viver assim é um absurdo”, “está tudo bem”. Será que eles perderam o “sonho de mudar o mundo” das gerações anteriores? Esse sentimento de que “não vale mais a pena” é um sentimento emergido das frustrações modernas, que vai dar o tom de desilusão geral da pós-modernidade. Como argumenta Kumar (1997):

Agora, se os pós-modernistas têm razão, elas (metanarrativas) são vazias, palavras pomposas não mais capazes de inspirar compromisso ou ação. Não é apenas porque não há mais “qualquer causa boa e valente” pela qual lutar, no tom aflito do protagonista de *Look Back in Anger*, a peça de 1956 de John Osborne. O importante parece ser que não pode haver agora qualquer causa nobre pela qual lutar. A filosofia, seja sob a forma do anti-historicismo de Popper ou do desconstrucionismo de Derrida, solapou as pretensões da maioria das teorias sociais de serem explicações objetivas, científicas do mundo. A política, sob a forma do fracasso do comunismo e de outras experiências explicitamente ideológicas de reconstrução social, minou a confiança em sua capacidade de reformar o mundo. Os disparates espalharam-se agora também pelo liberalismo. O indivíduo racional autônomo, da teoria liberal, foi dissolvido – “desconstruído” – em uma multiplicidade de pessoas parcialmente coincidentes e mutuamente incompatíveis, com diferentes identidades e interesses. A perseguição racional de objetivos por indivíduos que consultam seus interesses e maximizam a utilidade tornou-se uma quimera. A questão, interesse pelo que e de quem, aplica-se devidamente, segundo se alega, tanto ao indivíduo multicéfalo quanto à sociedade pluralista. Nessas condições, a “razão” ou a “verdade tornam-se impossíveis, porque são objetivos irreais”<sup>81</sup> (p.145).

---

<sup>81</sup> Citação do autor de Pangle 1992, p. 19-56.

Para finalizar o trabalho, lançaríamos uma última reflexão: se a realidade moderna foi artificial e forçadamente construída, até que ponto a pós-modernidade também não o é? Até que ponto o sujeito desconstruído não é também uma construção?

Talvez possamos chegar à conclusão de que algumas vezes as metanarrativas, a identidade nacional e as outras “verdades modernas” foram simplesmente substituídas pelo “consumo”, que se tornou a grande “verdade” contemporânea. As “éticas” que sustentavam a realidade anterior foram substituídas pela ética do consumo. E, para o consumo, quanto menos ancorado e quanto mais fluido e superficial for o sujeito mais será fácil “discipliná-lo”, mais ele se mostrará um consumidor ideal.

Se antes o sujeito buscava – no mundo, nas ciências, nos discursos, nas ideologias – sustento para sua inevitável finitude, explicações para seus questionamentos e sentido para o “não sentido” de sua vida, hoje ele busca nos objetos de consumo, valorativamente midiaticizados, as soluções para tudo, para todos os seus problemas e para a angústia vazia de sua vida.

Se anteriormente a artificialidade dos constructos sociais tinha uma finalidade (para o Estado, por exemplo), certamente a desconstrução desses mesmos constructos também serve a outros fins e interesses.

Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O leiteiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite*. Assim, continuaram vivendo uma realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita (GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 50-51).

## Referências

- ALTHUSSER, Louis, 1985. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, 2ª ed.
- AKTOUF, Omar. *Pós-Globalização, Administração e Racionalidade Econômica: A Síndrome do Avestruz*. Rio de Janeiro: Atlas, 2004.
- AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990).
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BRANDINI, Valéria. *Cenários do Rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2004.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 3º reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- COSTA, Nelson B. da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. Tese de Doutorado, PUC/SP, São Paulo, 2001.
- COSTA, Nelson B. da. (org) *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2005.
- ERIKSON, E. H. *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- ESTEVES, João Pissarra. *Os Media e a Questão da Identidade - sobre as leituras pós-modernas do fim do sujeito*. Universidade Nova de Lisboa, 1999. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/pissarra-media-identidade.html>. Acesso em 12 de junho de 2006.
- FARIAS, Patrícia Silveira de. *O território do Rock Brasil: Música Popular e Nacionalidade nos anos 80*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília (UNB), 2001.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

- FRANZ, Marie-Louise von. *Mitos de Criação*. São Paulo: Paulus; 2003.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma História Social*. São Paulo: Ed. Record, 2004.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. 2º ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : D,P&A, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo. Ed. Loyola, 2005.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 2003
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996
- JANOTII JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock'in Roll*. E-papers Editora, 2003. Disponível em [http://www.e-papers.com.br/frutos/produtos.asp?codigo\\_produto=365](http://www.e-papers.com.br/frutos/produtos.asp?codigo_produto=365).
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.
- MAHEIRIE, K. *Música Popular, estilo estético e identidade coletiva*. Net, São Paulo, jan/jun, 2002. Revista Psicologia Política. Vol. 2, nº 3. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~psicopol/vol3htm>>. Acesso em: 21 jan. 2005.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Analizando Discursos Constituintes*. In: *Revista do GELNE*, vol. 2, nº 2, 2000. Tradução de Nelson Barros da Costa.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da Enunciação*. Curitiba – PR: Criar Edições, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação: um ensaio sociológico*. Petrópolis, Vozes, 1973.

MENEGAZZO, Carlos M. *Magia, Mito e Psicodrama*. Editora Agora, São Paulo, 1981.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do Mal*. Editora Escala, São Paulo –SP, s/d.

PEIXOTO, Michael Viana. *O Tropicalismo e a Cultura Pop – um encontro interdiscursivo em Adriana Calcanhotto*. Tese de Mestrado, UFC, Fortaleza, 2005.

PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Reviravolta Lingüístico-Pragmática na filosofia contemporânea*. Edições Loyola, São Paulo, 2001.

POSSENTI, S. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. Campinas: Pontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Sobre as noções de sentido e de efeito de sentido*. In: Cadernos da F.F.C. **Análise do Discurso**. UNESP/Marília, v 06, n 02, 1997.

SANTOS, Luiz H. L. A essência da proposição e a essência do mundo. IN: Wittgenstein, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. 3º ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2003.

SEVERIANO, Fátima Vieira. *As subjetividades contemporâneas sob o signo do consumo - os Ideais Narcísicos na Publicidade da TV: Produção e Consumo*. Tese de Doutorado, 1999.

SOAR FILHO, Soar Filho, E.J. *Para que Terapia? Estudo interdisciplinar sobre o Self contemporâneo*. Tese de doutorado. Florianópolis – SC, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.

STALNAKER, Robert C. Pragmática. In: DASCAL, Marcelo (org). In: *Fundamentos metodológicos da lingüística*. Marcelo DASCAL (org.). Vol. IV. Campinas: Unicamp, 1982.

TRAVAGLIA, L.C. *Gramática e Interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. 2. São Paulo: Cortez, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. 3º ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

## **Páginas na Internet**

CAZUZA. <http://www.cazuza.com.br/>. Site oficial de Cazuza.

ENGENHEIROS DO HAWAII. <http://www2.uol.com.br/engenheirosdohawaii/> Site oficial da banda.

PITTY. <http://www.pitty.com.br/>. Site oficial da cantora.

RUSSO, Renato. <http://www.renatorusso.com.br/>. Site oficial de Renato Russo.

CPM 22. <http://www2.uol.com.br/cpm22>. Site oficial da Banda.

LEGIÃO URBANA. <http://www.legiao.com.br>. Site oficial da banda.

DETONAUTAS. <http://www2.uol.com.br/detonautas>. Site oficial da banda.

TERRA RÁDIO. <http://radio.terra.com.br>. Site sobre música.

MTV BRASIL. <http://mtv.terra.com.br/>. Site da MTV Brasil.

CLUBE DA ESQUINA. <http://www.museuclubedaesquina.org.br/>. Site Oficial.

SECOS E MOLHADOS <http://www2.uol.com.br/secosemolhados/>. Site Oficial.

MUTANTES. <http://www.osmutantes.com/>. Site Oficial.