



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CAMPUS CATALÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LAÍCE RAQUEL DIAS

**INTERDISCURSIVIDADE LITERÁRIA NAS LETRAS DOS ENGENHEIROS DO
*HAWAII***

**CATALÃO
2014**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

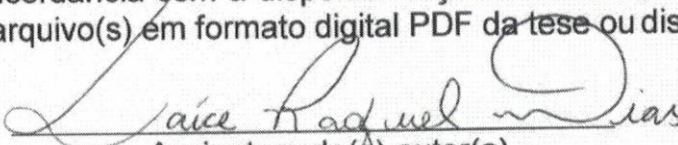
Nome completo do autor: LAÍCE RAQUEL DIAS

Título do trabalho: INTERDISCURSIVIDADE LITERÁRIA NAS LETRAS DOS ENGENHEIROS DO HAWAII

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 04 / 04 / 2022

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CAMPUS CATALÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LAÍCE RAQUEL DIAS

**INTERDISCURSIVIDADE LITERÁRIA NAS LETRAS DOS ENGENHEIROS DO
*HAWAII***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - nível de Mestrado - da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial de créditos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Erislane Rodrigues Ribeiro

**CATALÃO
2014**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

DIAS, LAÍCE RAQUEL
INTERDISCURSIVIDADE LITERÁRIA NAS LETRAS DOS ENGENHEIROS DO HAWAII
[manuscrito] / LAÍCE RAQUEL DIAS. -2014.
82 f.

Orientador: Profa. Dra. ERISLANE RODRIGUES RIBEIRO. Dissertação (Mestrado) -
Universidade Federal de Goiás, Unidade
Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de PósGraduação em
Estudos da Linguagem, Catalão, 2014.
Bibliografia. Anexos.

1. ANÁLISE DO DISCURSO. 2. DISCURSO. 3. INTERDISCURSO.
4. LETRA DE CANÇÃO. 5. SUJEITO. I. RIBEIRO, ERISLANERODRIGUES, orient. II.
Título.

CDU 8+7

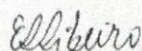
LAÍCE RAQUEL DIAS

**“INTERDISCURSIVIDADE LITERÁRIA NAS LETRAS
DOS ENGENHEIROS DO HAWAII”**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado
em Estudos da Linguagem, da Universidade
Federal de Goiás – Campus Catalão, como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Estudos da Linguagem, área de concentração:
Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovado em 04 de fevereiro de 2014.

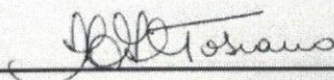
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dr.^a. Erislane Rodrigues Ribeiro
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Grenjssa Bonvino Stafuzza
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Ana Lúcia Furquim Campos Toscano
Centro Universitário de Franca

**Dedico este trabalho a meus pais, pela lutas de cada dia e, por
elas, o exemplo de vida deixado.**

AGRADECIMENTOS

A todos professores e professoras do Programa de Mestrado, por compartilharem de seus discursos e, com isso, ampliarem minha Formação Discursiva para novos movimentos de Memória possíveis.

À Professora Dra. Grenissa, por encorajar o trabalho com o presente tema e auxiliar tão prontamente quando procurada.

À Professora Dra. Erislane, pelo acompanhamento nesse caminho tortuoso que foi a produção da pesquisa. Sobretudo por sua paciência e dedicação para me ajudar na conclusão da empreitada.

Aos amigos e filhos de coração Joathas Cândido e Sérgio Gonçalves, pelo amparo nos momentos difíceis, por todos os abraços tão necessários, por todos os sorrisos e lágrimas compartilhados durante a sinuosa *highway* que se mostou a tarefa de concluir esta dissertação. E, durante o caminho, quantas vezes ecoou a pergunta: “*where is my mind?*”; para respondê-la, outra questão: “*how many secrets can you keep?*”. E assim, em noites sem sono e manhãs sonolentas fizeram-se os laços, numa amizade de quem se entende por olhares. Obrigada por estarem comigo e por me ajudarem a entender: “*everybody hurts sometimes*” e que, no final das contas, “*be yourself it’s all that you can do*”. A vocês meus agradecimentos nessas linhas que terão, para nós três, efeitos de sentidos que rememoram como a vida pode ser, em certos momentos, um poema triste ou alegre, mas sem deixar de ser belo.

“Há tantos quadros na parede

Há tantas formas de ver o mesmo quadro

Há palavras que nunca são ditas

Há tantas vozes repetindo a mesma frase”

(Humberto Gessinger)

RESUMO

A Análise do Discurso é uma disciplina que se formula na articulação entre o sujeito e a utilização que faz da língua na história. Nesta pesquisa a proposta é observar as relações interdiscursivas entre as letras das canções *Infinita highway* e *Dom Quixote* e as obras literárias *On the road* e *Dom Quixote de La Mancha*. Quando se lança um olhar interdiscursivo para as letras escolhidas para compor o *corpus* é possível observar como elas se integram como parte do cenário de onde fala um sujeito em determinada posição e como trazem ressonâncias de discursos que compõem os romances *On the road* e *Dom Quixote*. Para que os objetivos de análise sejam alcançados, tendo como principal suporte teórico a obra de Michel Pêcheux, realiza-se uma revisão conceitual dentro do recorte que se considera pertinente à análise aqui proposta, o que concerne à revisão de conceitos como o discurso, o interdiscurso e o sujeito, bem como de outros que a eles se integram, trazendo as contribuições de outros autores como Michel Foucault e Michel de Certeau. Por fim, são apresentadas as relações estabelecidas entre as letras de canção e os romances, momento em que se discute como a chamada geração *beat* se faz presente em *Infinita highway* pela proximidade do discurso de liberdade que é relatado em *On the road*, como a estrada é trabalhada no sentido de representar a própria existência e como “quebrar as regras” e “não obedecer às placas” retrata a busca do sujeito por si mesmo, pela sua completude. Partindo depois para a letra de *Dom Quixote*, encontra-se uma resignificação do personagem de Cervantes no romance, sendo na letra de Humberto Gessinger a representação de alguém que “rema contra a corrente”, que não desiste mesmo quando certos valores parecem estar completamente perdidos. Associa-se a essa letra a historicidade à qual ela pertence, afinal no início da década de 2000, quando a canção foi gravada, os Engenheiros eram uma reminiscência de bandas de rock que já quase não existiam. Assim, em redes de memória que conduzem os enunciados, os produzem e re-significam, as letras de canção analisadas trazem consigo a marca sócio-histórico-ideológica do sujeito que as enuncia e fazem parte de uma história e de discursos que devem ser analisados pelas inquietações que provocam.

PALAVRAS-CHAVE: Análise do Discurso. Discurso. Interdiscurso. Letra de canção. Sujeito.

ABSTRACT

Discourse Analysis is a subject formulated in the articulation between the subject and his or her language use in the history. In this research, the proposal is to observe the interdiscourse relations between the lyrics of the songs *Infinita highway* and *Dom Quixote* and the literary works *On the road* and *Dom Quixote de La Mancha*. When we look from an interdiscursive perspective to the lyrics chosen to compose the *corpus*, it is possible to observe how they integrate as part of the scenery from which a subject speaks in a certain position and how they bring resonances of discourses which compose the romances *On the road* and *Dom Quixote*. To accomplish the analysis goals, having as the main theoretical support Michel Pêcheux's work, a conceptual review is carried out in the part considered relevant to the proposed analysis, which regards the concept review as the discourse, the interdiscourse and the subject, as well as others to which they integrate, bringing the contributions from other authors, like Michel Foucault and Michel de Certeau. Lastly, the established relations between the lyrics of the songs and the romances are presented, moment in which we discuss how the so-called *beat* generation is present in *Infinita highway* by the proximity of the freedom discourse that is reported in *On the road*, how the road is created in the sense of representing the own existence and how to break the rules and not to obey the plates portrays the pursuit of the subject for itself, for its completeness. Departing to the lyric *Dom Quixote*, it can be found a ressignification of the Cervantes' character in the romance, being in Humberto Gessinger's lyrics the representation of someone who swims against the tide, who does not give up even when certain values seem to be completely lost. It is associated to this lyric the historicity to which it belongs, after all in the early 2000s, when the song was recorded, Engenheiros was a reminiscence of rock bands that almost did not exist anymore. Thus, in memory nets that lead the statements, produce them and ressignify them, the song lyrics analyzed bring with themselves the social-historical-ideological mark of the subject who states them and they are part of a history and of discourses that must be analyzed by the concerns they provoke.

KEYWORDS: Discourse Analysis. Discourse. Interdiscourse. Lyric of the song. Subject.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I	10
REVISITAÇÃO DE CONCEITOS	10
1. O DISCURSO	13
1.1 INTERDISCURSIVIDADE.....	22
1.2 O SUJEITO	28
CAPÍTULO II.....	32
RELAÇÕES INTRDISCURSIVAS NAS LETRAS DOS ENGENHEIROS DO <i>HAWAII</i>.....	32
2. O ROCK NO BRASIL	32
2.1 POR QUE ENGENHEIROS DO <i>HAWAII</i> ?.....	40
3. ANÁLISES INTERDISCURSIVAS: <i>ON THE ROAD</i> E <i>INFINITA HIGHWAY</i>	46
4. ANÁLISES INTERDISCURSIVAS: DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E DOM QUIXOTE	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS.....	76
ANEXOS	79
ANEXO 1	79
ANEXO 2	81
ANEXO 3	82

INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso é uma disciplina que se forma no entrecruzamento da Linguística com História e a Psicanálise e, como se encontra sempre em construção, é propícia a trabalhos com diferentes abordagens. Nesta pesquisa a proposta é verificar como ocorre a interdiscursividade presente na materialidade discursiva do *corpus* escolhido, duas letras de canção da banda Engenheiros do Hawaii. Serão observadas as relações interdiscursivas entre as letras das canções “Infinita *highway*” e “Dom Quixote” e as obras literárias *On the road* e *Dom Quixote de La Mancha*, respectivamente.

O ponto de partida para a ideia de pesquisar os discursos presentes nas letras de canção dos Engenheiros do Hawaii se deu por meio do conhecimento que já se tinha em relação à banda e a percepção de como as letras traziam temas que eram recorrentes em outros textos. Ao iniciar os estudos da disciplina de Análise do Discurso, houve o despertar do interesse em observar se os temas recorrentes configuravam relações interdiscursivas que possibilitassem uma pesquisa acadêmica. Foi a partir deste primeiro ponto de vista que se pensou o trabalho. As letras escolhidas para compor o corpus foram algumas das que despertaram grande interesse, por apresentarem discursos que perpassam também os romances. A análise das relações interdiscursivas propostas para esta pesquisa possibilita observar como se dá a relação do sujeito com a língua e a história e que esta relação implica outras relações com outros sujeitos ao longo da história, produzindo efeitos de sentido diversos.

Para que tal tarefa seja cumprida, será traçado um caminho teórico sobre alguns conceitos da Análise do Discurso que são relevantes para que o trabalho de análise seja possível. Desta feita, o primeiro capítulo se propõe a apresentar alguns conceitos como discurso, interdiscurso, sujeito, memória discursiva, formações discursivas e ideológicas e enunciado. A linha de estudos à qual este trabalho se filia é a francesa, tendo nas postulações de Michel Pêcheux o norte para a realização da pesquisa. Não obstante, assim como a Análise do Discurso incorpora contribuições de outros autores, este estudo não se furta a trazer tais colaborações para a abordagem da interdiscursividade dentro do processo discursivo, de forma que a contribuição de Michel Foucault se faz presente no desenvolvimento das análises a que nos propusemos, principalmente no que se refere ao enunciado e às formações discursivas.

Para tratar do interdiscurso, é necessário observar primeiro como a teoria discursiva se forma nas bases da disciplina na linha francesa, para depois trazer os conceitos que se engendram à interdiscursividade no processo discursivo. Nessa perspectiva, o discurso é neste trabalho abordado desde as primeiras formulações de Pêcheux (1997a) a seu respeito, bem como sua relação com a ideologia e a luta de classes. É a partir do discurso que se tem a ideia do interdiscurso, visto que o processo discursivo é já interdiscursivo.

O sujeito é outro conceito fundamental para as análises a que a presente pesquisa se propõe. Ele é o protagonista do processo discursivo e para ele, e por ele, é que esse processo ocorre. Chamado à existência pela ideologia e inscrito sob determinadas formações ideológicas e discursivas, o sujeito é parte integrante e (trans) formadora da história. Aliás, a história é outra peça fundamental para que o processo discursivo se realize, afinal é em um dado momento histórico que as relações do sujeito com a ideologia e sua posição em relação às formações discursivas irão propiciar as condições de produção do seu discurso.

Seguindo a perspectiva de que são as condições de produção que propiciam o aparecimento dos enunciados, enquanto ocorrências únicas e irrepetíveis, é preciso observá-las a fim de compreender como esses enunciados, os quais se supõe que estejam relacionados aos discursos veiculados nos romances (*On the Road* e *Dom Quixote de La Mancha*), emergem e materializam os seus discursos em interdiscursos.

Tendo cumprido esse roteiro teórico, passa-se às análises das letras “Infinita highway” e “Dom Quixote”, ambas, composições de Humberto Gessinger e gravadas pela banda Engenheiros do Hawaii, entre as décadas de 1980 e 2000. É o que compõe o segundo capítulo dessa pesquisa. Nele são apresentadas as relações existentes entre o discurso de *On the road* com a letra de Infinita highway, mostrando como as condições de produção semelhantes podem trazer a interdiscursividade. Assim, a crise existencial pela qual passa a geração *beat* suscita discursos que serão “redescobertos” na geração da juventude dos anos 80 no Brasil. A busca de novos valores tendo a estrada como símbolo de liberdade e da própria existência perpassa tanto o romance quanto a letra da canção.

Quanto a *Dom Quixote*, esta é uma letra na qual se percebe como o discurso passa por caminhos na memória discursiva que possibilitam sua ressignificação. Os efeitos de sentidos trazidos pelo personagem de Cervantes se modificam com o passar dos anos, dos séculos, mas não fogem à relação interdiscursiva. Desse modo, o romance que representava, entre outros efeitos de sentido, uma sátira às novelas de cavalaria acabou por incorporar o discurso de herói ingênuo e puro, que aparece na letra da canção dos Engenheiros.

Nesta proposta de trabalho, espera-se, então, observar como os discursos se fazem presentes em interdiscurso através da materialização em enunciados pelos sujeitos, os quais produzem os efeitos de sentido de acordo com as condições de produção nas quais emergem esses enunciados e sempre recorrem a uma memória discursiva para que os discursos que utilizam para produzir os seus “próprios” sejam ressignificados e continuem a desempenhar seu papel dentro do processo discursivo: o de (re) produzir discursos através do interdiscurso.

Capítulo I

REVISITAÇÃO DE CONCEITOS

Iniciar um trabalho é sempre uma tarefa árdua. Mesmo quando o ponto de partida é uma teoria já pronta. Mesmo quando os conceitos estão lá, prontos para serem observados e descritos, citados, ainda assim, é difícil. Tratando-se da Análise do Discurso, de linha francesa, então, a tarefa é ainda mais desafiadora, afinal é uma teoria sempre em construção, um terreno composto por posicionamentos que se desenvolvem constantemente, uma disciplina em constante processo de reformulação.

Mas que princípio não parte do que já existe? Quem ousa dizer que começa de uma base formada unicamente por si? Qualquer pesquisa parte do pré-construído e segue com uma ou outra “novidade”, às vezes nem tão “nova” assim. Espera-se que esta pesquisa traga, ao menos, um pouco de “invenção” junto ao “verniz” com o qual propõe revestir o material a ser investigado.

Ao pensar, portanto, em um estudo dentro da Análise do Discurso (AD), é importante trazer alguns conceitos que fundamentam a área e perpassam as pesquisas nela realizadas. Não obstante, é necessário cautela para não fazer da AD uma “terra de ninguém”, onde caiba tudo e qualquer coisa que se faça, em que não sejam respeitadas as posições dos diferentes autores sobre teorias e conceitos e desprezadas as diferenças e confrontos que existem em suas correntes (GREGOLIN, 2006, p. 11).

É necessário, além disso, observar e relatar que a AD passou por um intenso processo de construção e reconstrução, até os dias atuais. Não é possível compreender a maneira como se faz AD hoje se não for retomado um pouco de sua historicidade e fases de construção. Revisitar o caminho teórico da AD francesa, desde o seu início, ajuda também a evitar que diferentes posições metodológicas e teóricas sejam colocadas lado a lado. Como foi dito acima, há muitas diferenças de posicionamento dentro da AD. É preciso cuidado para separar as proposições que tecem diálogos entre si e aquelas que se opõem.

A AD dá seus primeiros passos com o texto “Análise Automática do Discurso”, publicado em 1969, e a partir daí passa por uma série de mudanças e aperfeiçoamentos em toda sua teoria. Considera-se que seja relevante para esta pesquisa apontar como os primeiros passos levaram ao construto teórico com o qual lidamos atualmente, afinal a questão da interdiscursividade perpassa os estudos discursivos, acompanhada sempre de outros, tais

como da história, da memória discursiva, do sujeito e do próprio discurso. Todos esses conceitos não foram simplesmente dados, mas construídos ao longo do processo de consolidação da disciplina, de modo que algumas mudanças ocorreram na maneira como foram concebidos ao longo da história da AD.

Quando se propõe uma pesquisa, o recorte teórico é sempre uma preocupação. Na AD de linha francesa essa preocupação deve ser redobrada, afinal as leituras que chegaram ao Brasil e, conseqüentemente, se proliferaram e suscitaram pesquisas na área, não chegaram aqui na mesma ordem em que foram produzidas na França, como afirma Gregolin (2006, p. 22). Quando se pauta nos textos de base da AD sem a preocupação com o período em que foram produzidos e com todas as correntes teóricas que os cercam, corre-se o risco de passar ao longe do que, de fato, se tem como norte para os trabalhos da disciplina, acatando conceitos que já se modificaram e deixando de lado outros que são pertinentes aos pesquisadores da atualidade.

Optou-se neste trabalho por fazer um caminho mais ou menos cronológico, que coincide com a formação da teoria do discurso, desde a proposta embrionária da Análise Automática do Discurso, passando pelo livro **Semântica e Discurso**, que representa a base conceitual sustentadora da AD e de uma teoria materialista do discurso, até a fase da década de 1980, quando há um “amadurecimento” da teoria e a busca pela desmarxização, além de um diálogo mais intenso com outros autores que contribuíram para a que a AD se abrisse a outras perspectivas de estudo (GREGOLIN, 2006, p. 21).

Tendo em vista a necessidade de realizar uma pesquisa respeitando as peculiaridades do recorte teórico e visando à clareza no que se refere aos conceitos, é que será exposto aqui um esboço do caminho pelo qual passou a AD, apontando sempre para o foco deste trabalho que é o interdiscurso. Através deste é que se poderá observar as relações entre as letras de “Infinita *highway*” e “Dom Quixote” com os romances *On the Road* e *Dom Quixote de La Mancha*, respectivamente, a fim de perceber como os discursos reaparecem e se ressignificam nos enunciados ao longo do tempo através da inscrição do sujeito nas formações discursivas e das possibilidades de mudanças nos efeitos de sentidos por conta das diferentes condições de produção em que emergem tais enunciados.

O objeto de estudo da AD, o discurso, não pode ser considerado estanque. Logo, a disciplina que dele trata se mantém aberta a construções, reconstruções, formulações e reformulações. É por este viés que se pretende abordar a interdiscursividade e outras noções que implicam a observação do processo discursivo.

Por atravessar profundas mudanças ao longo do tempo, formulações foram revistas e definições abandonadas ou modificadas. Desta feita, vamos relembrar como se deu a formação do interdiscurso enquanto conceito fundamental para a linha francesa da AD. Não obstante, será preciso pensar na construção do que se entende por discurso, sujeito, e ideologia, pois fazem parte do referencial teórico para a análise do processo discursivo. Obviamente, não será possível abranger toda a história da AD, com certeza haverá lacunas por aspectos que não serão abordados. Entretanto, o trabalho a que nos propusemos requer um recorte, que aqui estará voltado para o interdiscurso. Uma investigação profunda neste sentido histórico demandaria uma pesquisa exclusiva. Prestaremos-nos a acompanhar, mesmo que de maneira breve, a “aventura” que foi a consolidação do interdiscurso dentro da teoria discursiva. A partir daí poderemos delinear com mais especificidade os componentes do processo discursivo que acompanham o interdiscurso e se fazem necessários aos propósitos desta pesquisa.

Todo esse período em que conceitos foram colocados e deslocados, vistos e revistos, é chamado por Pêcheux (1997d, p. 311) de “três épocas da análise do discurso”. Na primeira época, temos o ato fundador da disciplina de Análise do Discurso, que se dá com a publicação do texto *Análise Automática do Discurso*, conhecido como AAD-69. É nele que se encontra a primeira formulação do que vem a ser o discurso, numa busca por mostrar sua materialidade e diferenciação em relação à língua (*langue*) e fala (*parole*), definidas por Saussure.

Na AAD-69, Pêcheux (1997a) começa a traçar uma teoria materialista do discurso que irá se mostrar mais nítida no livro *Semântica e Discurso*, no qual assim figura a referida teoria:

Para resumir, diremos que o essencial da tese materialista consiste em colocar a independência do mundo exterior (e do conhecimento objetivo de suas leis, que chamaremos daqui para frente processo científico-conceitual) em relação ao sujeito, colocando simultaneamente a dependência do sujeito com respeito ao mundo exterior (de onde resulta o caráter necessário dos efeitos que afetam esse sujeito, chamados, doravante, processo nocional-ideológico) (PÊCHEUX, 1997b, p. 76).

Nesse processo, Pêcheux (1997b) irá mostrar como o sujeito se forma através da ideologia e como esta se filia à luta de classes. Contudo, o que interessa mostrar agora é o despontar de uma disciplina que terá como base Marx, Saussure e Freud entrelaçando a história, a lingüística e a psicanálise. A teoria marxista entra na AD a partir do materialismo histórico, onde será observada a teoria das ideologias; a linguística fornece a base sobre a qual os discursos são materializados: a língua, pois nela os enunciados tomam forma, se

estruturam; por fim, a teoria psicanalítica que oferece ao estudo discursivo o sujeito, por quem e para quem é feito o discurso.

A concepção de interdiscurso não se dá de imediato na AD. Esse conceito só aparece na chamada segunda fase. Mas já é possível perceber no AAD-69 traços, no já-dito, do que se definirá como interdiscurso mais adiante, em outros trabalhos publicados. É através de um já-dito que o sujeito irá formar o seu discurso, abolindo assim a ideia de que o sujeito é a fonte de seu dizer (PÊCHEUX, 1983, p. 311).

Mas como tratar de interdiscursividade sem passar pelo conceito do discurso, objeto de análise da AD e base para que a interdiscursividade aconteça? Impossível. São conceitos indissociáveis, principalmente se pensarmos que não existe discurso puro e homogêneo e, portanto, todo discurso se constitui através de interdiscursos.

1. O DISCURSO

Conforme exposto acima, o discurso não se faz, não pode ser concebido dentro da AD como um objeto de natureza estritamente linguística. Para o desenvolvimento deste conceito, Pêcheux, ao longo de sua obra percorre uma estrada que passa pela história, pela ideologia, pela posição de sujeito, todas elas condições que irão interferir em como e por que o discurso (ou os discursos) se forma desta e não de outra maneira, surge neste e não naquele local, em determinado momento e não em outro, além de possibilitar que se veja a retomada de um discurso em outro. É assim que será possível perceber como os discursos presentes nos romances estão também nas letras do *corpus* recortado para esta pesquisa. A busca por novos valores e a ideia da estrada como espaço em que seria possível ter novas experiências e encontrar um sentido para a existência, recorrente em *On the Road*, também se faz presente na letra de “Infinita *highway*”; e, em *Dom Quixote de La Mancha*, é possível perceber o deslocamento do sujeito na sociedade por conta da valorização de ideais que não são mais considerados válidos, também perceptível na letra de “Dom Quixote” dos Engenheiros do Hawaii.

Quando se pensa no discurso sob a ótica de Michel Pêcheux, nos primeiros trabalhos que compuseram sua apresentação de uma teoria do discurso, o viés marxista, da luta de classes é parte fundamental dessa teoria. Aliás, não só o discurso, como toda a teoria do discurso que este autor busca consolidar. Concepções que irão sofrer indagações e mudanças a partir da década de 1980.

Pêcheux (1997b, p. 154) discorre acerca de um discurso que se constrói a partir de posições dos sujeitos que, interpelados por uma ideologia, são condicionados por uma historicidade, fazendo do discurso um objeto material que toma forma nas práticas sociais.

Em seu texto “Análise automática do discurso”, publicado pela primeira vez em 1969, Pêcheux (1997a) busca definir o discurso, procurando comprovar ali que se tratava de um objeto teórico diferenciado do que havia sido proposto até então por Ferdinand Saussure em sua dicotomia de língua e fala. O discurso não seria um mecanismo dotado de universalidade – como no caso da língua – nem de individualidade – como no caso da fala. Ao discurso caberia o lugar do entremeio. Dessa maneira, para Pêcheux (1997a)

parece indispensável colocar em questão a identidade implicitamente estabelecida por Saussure entre o *universal* e o *extra-individual*, mostrando a possibilidade de definir um nível intermediário entre a singularidade individual e a universalidade, a saber, o novel da *particularidade* que define “contratos” linguísticos específicos de tal ou tal região do sistema, isto é, feixes de normas mais ou menos localmente definidos, e desigualmente aptos a disseminar-se uns sobre outros (PÊCHEUX, 1997a, p. 73-74).

O discurso, então, como “nível intermediário” abrangeria a “particularidade” não em uma perspectiva individual, mas ligada às classes sociais, seus interesses, a ideologia que lhes concerne. A “universalidade” compete à língua, como instrumento do qual o sujeito se utiliza; a língua é uma mesma base sobre a qual tomam forma distintos discursos de sujeitos de classes diferentes e que pertencem, portanto, a, também, diferentes posições de sujeitos.

Nesse sentido, é relevante apontar como Pêcheux (1997b, p. 91) se reporta à língua como aparato para que o sujeito materialize o discurso. A língua não é o discurso; é instrumento para sua construção. O código linguístico utilizado pelos sujeitos é igual, ou seja, a língua é a mesma. Contudo, os sentidos produzidos com sua utilização se diferem, e muito, ao serem observadas as condições em que se realizam. As escolhas lexicais para a construção dos textos também variam sob condições de produção diferentes. Assim, na mesma língua que serve os sujeitos de classes diferentes, irão transparecer os sentidos gerados pelos fatores sócio-histórico-ideológicos que perpassaram a formação do sujeito.

Por esse motivo é que Pêcheux (1997b) afirma que

o sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo discurso: a língua se apresenta, assim, como base comum para processos discursivos diferenciados que estão compreendidos nela na medida em que, como mostramos mais acima, os processos ideológicos simulam os processos científicos (PÊCHEUX, 1997b, p. 91).

Entende-se a partir daí que a língua se mantém neutra em relação às lutas de classes, entretanto, as lutas de classes não estão alheias à língua, no sentido de a usarem de diferentes formas em função da posição de sujeito. Quando o sujeito utiliza a língua ele não o faz ao acaso. Há, para isso, um conjunto de condições que o leva a fazê-lo. Não que a língua seja dividida em línguas de classes sociais (PÊCHEUX, 1997b, p. 91), mas ela faz parte do processo discursivo, o atravessa. Sendo o processo diferente para cada classe, sendo construído num território de luta entre essas classes, torna-se assim diferente para elas. As lutas de classes são constituídas por embates ideológicos e o discurso também se forma pela ideologia. Por conseguinte, o discurso é ideológico.

Pois bem, tomando aqui o discurso como o objeto de estudo da AD e, portanto, parte imprescindível do foco desta pesquisa e observando sua estreita relação com a ideologia, deve-se dar mais atenção à maneira como o discurso nasce imbricado à ideologia e como inexistente fora dela. Relação essa, que irá configurar a tese da AD de que discurso e ideologia são indissociáveis, embora a maneira como se dá essa relação não seja vista da mesma forma em todos os momentos da disciplina. Por exemplo, na primeira fase o sujeito aparece como totalmente assujeitado pela ideologia, vinculado à luta de classes, e à medida que os estudos discursivos foram se desenvolvendo, essa visão de sujeito se modifica para figurar o sujeito que ocupa sim uma posição que implica ideologia, mas não é completamente assujeitado posto que há resistências. Então, se o discurso é ideológico, é ideológico como?

A ideologia a que se refere Michel Pêcheux em seus trabalhos, adotados por parte da AD francesa como eixo central de referencial teórico, é, sem surpresa alguma, diferente da noção recorrente que se tem de ideologia que corresponde a “um conjunto de ideias” (OLIVEIRA, 2011, p. 274). Pêcheux (1997b, p. 129) coloca que a ideologia só pode ser considerada como tal quando constitui uma força capaz de interpelar o indivíduo em sujeito. Dessa maneira, o sujeito em Pêcheux se constitui através da ideologia, manifestada na exterioridade da língua. A partir da ideologia que o interpela, o sujeito se inscreve nos discursos e neles produz seus efeitos de sentido. Assim, a ideologia é material porque interpela o sujeito pela materialidade linguística. A respeito da ideologia fora da materialidade, o autor supracitado a considera

dupla face de um mesmo erro central, que consiste, de um lado, em considerar as ideologias como ideias e não como forças materiais e, de outro lado, em conceber que elas têm sua origem nos sujeitos, quando na verdade elas constituem os indivíduos em sujeitos (PÊCHEUX, 1997b, p. 129).

O pensamento de Pêcheux (1997b, p.129) sobre a questão da ideologia desenvolve-se em conformidade com Althusser (2001) que a defende numa existência

material e, por isso, pressupõe a necessidade de um estudo das relações que ela estabelece com o sujeito e a história também no âmbito material. Essa existência material se dá através das ações concretas pelas quais a ideologia se manifesta. Assim, a ideologia religiosa, por exemplo, só é possível por causa das ações que o sujeito, que nela crê, executa. O católico vai à missa, participa do rito e faz uma série de gestos simbólicos que são a representação material de sua crença, como se ajoelhar, ficar em pé, tomar a eucaristia. Além de praticar outras ações que lhe são requisitadas enquanto praticante da religião e que não estão diretamente ligadas à celebração eucarística, tais como confessar-se, abster-se de carne em datas específicas, não trabalhar em dias santos, entre outras.

Ao analisar a teoria marxista, Althusser (2001) observa que, ao descrever a maquinaria do Estado, não é apontado ali um aspecto, falta uma parte, do que compõe o funcionamento dessa maquinaria. Para Althusser (2001), essa parte que falta é fundamental à compreensão da entidade do Estado e da luta e relação de classes. E a luta de classes é um assunto que nos interessa, porque é por meio da reflexão sobre a luta de classes que Pêcheux inicia a problematização do conceito de sujeito.

Althusser (2001, p. 66) pontua que os “clássicos do marxismo” assim propuseram a teoria marxista no que se refere ao Estado:

Resumindo este aspecto da “teoria marxista do Estado”, podemos dizer que os clássicos do marxismo afirmaram que: 1) o Estado é o aparelho repressivo do Estado; 2) deve-se distinguir o poder de estado do aparelho de Estado; 3) o objetivo da luta de classes diz respeito ao poder de Estado e consequentemente à utilização do aparelho de Estado pelas classes (ou alianças de classes ou frações de classes) que detêm o poder de Estado em função de seus objetivos de classe; 4) o proletariado deve tomar o poder do Estado para destruir o aparelho burguês existente, substituí-lo em uma primeira etapa por um aparelho de Estado completamente diferente, proletário, e elaborar nas etapas posteriores um processo radical, o da destruição do Estado (fim do poder do Estado e de todo aparelho de Estado) (ALTHUSSER, 2001, p. 66).

O que Althusser (2001) questiona nessa descrição, a parte que falta no funcionamento da maquinaria do estado são os aparelhos dos quais a classe dominante se utiliza para propagar sua ideologia, formando os sujeitos de acordo com determinados propósitos. São os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) que correspondem a instituições que se encarregam da dispersão da ideologia do dominador através de suas ideologias internas.

Intitulam-se como AIE as Igrejas, as escolas públicas e privadas, a família, o judiciário, os partidos políticos, os sindicatos, os meios midiáticos e culturais (ALTHUSSER, 2001, p. 68). A relação entre tais instituições e a ideologia dominante não é óbvia, afinal, muitas delas, são privadas. Entretanto, Althusser (2001, p. 69) aponta uma lógica que as liga e

mostra como funcionam a serviço da classe dominante sob a intervenção do Estado. De acordo com este autor, essas instituições privadas são propriedade burguesa e a eles servem auxiliando no exercício de seu poder. O que faz com que as referidas instituições tenham o papel de AIE é a relação da ideologia dominante burguesa que propagam com o Estado, que é o Estado da classe dominante.

Assim,

Se os AIE “funcionam” predominantemente através da ideologia, o que unifica a sua diversidade é este funcionamento mesmo, na medida em que a ideologia, na qual funcionam, está de fato sempre unificada, apesar da sua diversidade e contradições, sob a ideologia dominante, que é a ideologia da “classe dominante”. Se considerarmos que por princípio a “classe dominante” detém o poder do Estado (de forma clara ou, mais frequentemente por alianças de classes ou de frações de classes) e que dispõe portanto do Aparelho (repressivo) do Estado, podemos admitir que a mesma classe dominante seja ativa nos Aparelhos Ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 2001, p. 70-71).

Entende-se, então, que as ideologias disseminadas pelos AIE fazem parte da ideologia da classe dominante, condicionando os sujeitos a um determinado padrão social a ser seguido. Obviamente, a subversão existe e ideologias contrárias ao modelo dominador surgem, fato comprovado pela mudança de regimes governamentais durante a história. Quando ocorre a mudança de mãos em que se concentra o poder do Estado, o que realmente acontece, segundo Althusser (2001), é apenas a substituição de alguns Aparelhos por outros, ou a troca de ideologias veiculadas. A relação entre classe dominante e classe dominada continua.

Para Pêcheux (1997b, p. 93), o discurso está intimamente ligado à ideologia, concreta e não como um jogo de ideias. Essa ideologia é veiculada pelos AIE, que estão a serviço da classe dominante, mas são também lugar da luta de classes, visto que a subversão existe. O principal instrumento utilizado para a propagação das ideologias pelos AIE é a língua, a qual, como sistema de código é indiferente à luta de classes, contudo, quando é utilizada, perde essa neutralidade e passa a materializar um propósito ideológico. Quanto ao discurso, localizado no entremeio da língua e da fala, representa na materialidade do processo discursivo as ideologias referentes às classes em embate. É nesse sentido que Pêcheux (1997b, p. 92) afirma “que todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes”.

Seguindo essa ótica, as palavras não possuem, portanto, sentido em si mesmas. O sentido que lhes é atribuído vem das condições que irão permitir a produção do discurso. Pêcheux (1997a) observa, então, que o discurso é “efeito de sentido entre interlocutores” (PÊCHEUX, 1997a, p. 82). Mas como se formam os sentidos? Por que um determinado sentido surge e não outro? Por que o sentido das palavras pode se modificar dependendo do

lugar em que são utilizadas? Parte-se aqui para o território que dará conta das respostas a essas questões: as Formações Discursivas (FD) e as Formações Ideológicas (FI).

O termo Formação Discursiva é encontrado no trabalho de Michel Foucault (2008, p.43), em *A arqueologia do saber* e em *Semântica e Discurso*, em uma releitura pecheutiana da noção. Tendo em vista que é possível visualizar um diálogo, neste ponto, entre Pêcheux (1997b) e Foucault (2008), será feita uma retomada de como a Formação Discursiva aparece no texto foucaultiano de 1969.

Para compreender como este autor se refere às FD, é necessário antes rever como ele conceitua o enunciado. Para defini-lo, Foucault (2008, p.91-92) demonstra primeiro o que ele não é. Utiliza-se da comparação com outras unidades para mostrar a singularidade do enunciado e provar que não se trata de uma equivalência a nenhuma delas, pelo menos não em todos os casos. Assim, Foucault (2008, p.92) vai negando a definição de enunciado por sinonímia à estrutura proposicional, à frase e ao ato ilocutório (*speech act*). Ao apresentar as falhas que derrubariam uma teoria de compatibilidade total entre essas unidades (estrutura proposicional, frase, ato ilocutório) e o enunciado, Foucault (2008) aponta o que de fato é o enunciado delineando seu papel de função enunciativa e pontuando o que considera como condição para que o enunciado exista, afirmando que

o enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). (...) é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2008, p. 98).

Fora das margens estreitas que cercam a relação entre significante e significado, há um horizonte de sentidos possíveis, dados pelas condições em que o enunciado acontece. Horizonte tão vasto que possibilita e afirma cada enunciado como único.

Encontra-se em Foucault (2008, p. 114) que o enunciado possui singularidade de existência. As construções linguísticas se repetem, mas constituem enunciados diferentes. A língua funciona, então, como instrumento para a construção dos enunciados. O sentido de tais construções vem, entretanto, das condições de produção em que surgem e não da língua em si. Desta feita, a posição sócio-histórica assumida pelo sujeito que enuncia é fundamental para que o enunciado tome forma e sentido. Assim,

O nome é um elemento linguístico que pode ocupar diferentes lugares em conjuntos gramaticais: seu sentido é definido por suas regras de utilização (quer se trate dos indivíduos que podem ser validamente designados por ele, ou das estruturas

sintáticas nas quais pode corretamente entrar); um nome se define por sua possibilidade de recorrência. Um enunciado existe fora de qualquer possibilidade de reaparecimento: e a relação que mantém com o que enuncia não é idêntica a um conjunto de regras de utilização. Trata-se de uma relação singular: se, nessas condições, uma formulação idêntica reaparece – as mesmas palavras são utilizadas, basicamente os mesmos nomes, em suma, a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado (FOUCAULT, 2008, p. 100-101).

Pois bem, os enunciados surgem sob determinadas condições de produção, que possibilitarão que seja aquele enunciado, e não outro, a aparecer. Entretanto, apesar de sua singularidade, o enunciado não surge isolado; é único, mas mantém relações com outros enunciados. De tal maneira que é possível observar semelhanças entre enunciados, certas regularidades que permitem agrupá-los, organizá-los em conjuntos. Vem desta lógica a noção de formação discursiva apresentada por Foucault (2008), sendo assim definida:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 2008, p. 43).

A respeito deste conceito de Foucault (2008), Fernandes (2012) explicita:

Uma formação discursiva caracteriza-se pela existência de um conjunto semelhante de objetos e enunciados que os descrevem, pela possibilidade de explicitar como cada objeto do discurso tem, nela, o seu lugar e a sua regra de aparição, e como as estratégias que a engendram derivam de um mesmo jogo de relações (FERNANDES, 2012, p. 27).

Deste modo pode-se dizer que as FD se constituem através de enunciados que tratam de objetos semelhantes, dentro de um discurso. A relação entre os discursos que tratam do mesmo objeto, por intermédio do enunciado, irá definir “o seu lugar e sua regra de aparição” e assim se dá uma FD.

Ao se tratar das FD em Foucault (2008), um cuidado é primordial: não tomá-las como grupos fechados, pois segundo este autor, elas estão, a todo momento, se modificando, incorporando e se desprendendo de enunciados e discursos, assim como os próprios enunciados transitam entre FD distintas. Desta feita, pode-se afirmar que

várias formações discursivas podem ser alcançadas sem o risco de se tornarem presas de um domínio fechado; serão sempre invadidas por elementos vindos de outras formações discursivas, caracterizam-se por certa incompletude e complexidade na sua própria dispersão, que tem lugar na História. Um enunciado, enquanto materialidade linguística, pode deslocar-se de uma formação discursiva para outra, ou seja, todo enunciado pode tornar-se outro (FERNANDES, 2012, p. 25).

O termo utilizado por Foucault (2008) aparece em Pêcheux (1997b), mantendo a ideia de flexibilidade de fronteiras e possibilidade de trânsito dos enunciados pelas FD, mas

direcionado a um vínculo direto com o marxismo e como constituinte das FI, um posicionamento que só se abrirá a outras perspectivas a partir da década de 1980.

Em Pêcheux (1997b), as FD e as FI estão intimamente ligadas à posição que o sujeito ocupa em relação à luta de classes. É em relação à referida luta que o sujeito se inscreve nas FI, porque a ideologia está ligada às práticas do sujeito de classe, como já foi explicitado anteriormente neste trabalho. A esse respeito Pêcheux (1997b) afirma que

Diremos que as contradições ideológicas que se desenvolvem através da unidade da língua são constituídas pelas relações contraditórias que mantêm, necessariamente, entre si os “processos discursivos”, na medida em que se inscrevem as relações ideológicas de classes (PÊCHEUX, 1997b, p. 93).

Por essa afirmação, percebe-se como o sentido se constitui dependendo da posição do sujeito (de classe). E é exatamente por este viés que se encontra o conceito de FI, trazido por Pêcheux e Fuchs (1997c), onde se lê:

Falaremos em *formação ideológica* para caracterizar um elemento (este aspecto da luta nos aparelhos) suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais” mas se relacionam mais ou menos diretamente em posições de classe em conflito umas com as outras (PÊCHEUX; FUCHS, 1997c, p. 166).

O conceito das formações ideológicas é proposto por Pêcheux e Fuchs (1997c) relacionado à ideologia como força material, que se engendra ao funcionamento dos AIE. Seguindo esta perspectiva, as FD são consideradas parte constitutiva das FI, de maneira que

as formações ideológicas de que acabamos de falar “comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma harença, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa etc) a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada”, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico e inscrita numa relação de classes (PÊCHEUX; FUCHS, 1997c, p. 166-167).

Pois bem, as FD irão corresponder a um tipo de “normatização” do que o sujeito diz ou não. “Normatização” porque os sentidos produzidos pelos dizeres do sujeito se darão de um modo e não de outro por conta do contato que o sujeito terá com os discursos produzidos por grupos sociais nos quais se insere. Através da interação entre sujeitos, são produzidos, pelas FD inscritas nas FI, os efeitos de sentidos, os quais se constituem a partir do posicionamento ideológico do sujeito, posicionamento este relacionado com a luta de classes. Isso quer dizer que todo sentido produzido depende de condições sócio-históricas de produção, assim como todo processo discursivo também depende. Tal observação implica o fato de que as palavras (significante que pertence ao código linguístico, à língua enquanto base sobre a qual se desenvolvem e materializam os discursos) podem mudar de sentido à

medida que são utilizadas por sujeitos em diferentes posições ideológicas. É por estarem inscritas em determinadas FD e não em outras que as palavras adquirem um sentido e não outro. Conforme nos aponta Pêcheux (1997b),

O *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). Poderíamos resumir esta tese dizendo: *as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referências a essas posições, isto é, em referência às *formações ideológicas* (no sentido definido mais acima) nas quais essas posições se inscrevem (PÊCHEUX, 1997b, p. 160).

Por essa razão, Pêcheux (1997b), questiona a evidência do sentido, colocando como problemática a visão do sentido como algo dado. Para o autor, os sentidos são construídos no interior das FD e passam por um processo de embate ideológico ligado à formação do sujeito a quem a transparência do sentido aparece devido à própria característica da FD de assim apresentá-la. E que característica é essa? Bem, quando o sujeito está submetido a determinada FD, o sentido que lhe é apresentado é já da FD em que está inscrito, por isso o sentido parece a ele evidente. É por ela (FD) que o sujeito presume que o sentido das palavras é sempre aquele que se lhe apresenta, não visualiza toda construção histórico-ideológica que se edificou até que uma palavra tivesse aquele sentido e não outro, e até que esse sentido viesse a fazer parte de sua formação discursiva.

É nesse sentido que Possenti (2009, p. 17) vai observar que as escolhas lexicais estão a favor de uma ideologia e que o sujeito fará tais escolhas de acordo com o ponto de vista ideológico que faz parte de sua formação. Segundo esse autor, o discurso se faz através do efeito de sentido que os enunciados produzem a partir do posicionamento sócio-histórico-ideológico do sujeito. As palavras, portanto, estão sempre carregadas de ideologia a fim de produzir um efeito de sentido que corrobore com essa ideologia.

Não se pode esquecer que o sujeito inserido nas FD e FI, está situado em um dado momento histórico. Por essa razão, a história perpassa todo o processo de produção e reprodução do discurso. As FD e as FI estão ligadas a ela e, portanto, não se dissociam da materialidade da qual fazem parte. Por conseguinte, o discurso também não. Desta feita, pode-se dizer que o discurso depende de suas condições de produção, as quais vão além da análise de contexto, já que englobam aspectos mais profundos, envolvendo o sócio-histórico não apenas como “pano de fundo” para a análise dos discursos, mas como parte do seu processo de produção. Trata-se das condições de produção que são, portanto, determinadas por seu

caráter histórico. Um discurso surge, se complementa, se modifica, se torna outro, incorpora outro, se desfaz, tudo em razão de sua historicidade.

Depois de tudo que foi dito acerca do discurso, é necessário frisar algo: o discurso não se constrói do nada; o enunciado que o materializa não se constrói do nada; o discurso é plural, é heterogêneo. Todo processo discursivo, aliás, se constrói a partir de inter-relações. Não há separação definida da interferência de um componente em outro, ou qual deles é o precedente. Sendo assim, o discurso é interdiscurso desde sempre.

1.1 INTERDISCURSIVIDADE

Enquanto delineamos os caminhos teóricos das questões sobre o discurso até este ponto da pesquisa, vimos que ele não é a língua nem a fala especificamente, mas que se serve da língua como base para se materializar em enunciados. O discurso diz respeito a um entremeio entre a língua e a fala, sendo “efeito de sentido” produzido no processo de interação entre sujeitos, que estão inseridos nas FD e FI, e estão posicionados sócio-historicamente. Assim, os discursos são materializados através dos enunciados, produzidos pelos sujeitos em determinadas condições de produção.

A exterioridade à língua presente no discurso não deve nos assustar. Não é “por amor a uma causa perdida” que insistimos em descrevê-lo (o discurso) e nos valer dele para compreender as relações interdiscursivas entre as letras de canção e os romances propostos para o *corpus* desta pesquisa. Não. É por perceber como estão imbricados a história, o sujeito e os discursos produzidos, reproduzidos, esquecidos, contestados... É porque a vida se dá em torno de discursos, a música e a literatura tampouco se furtam a estar em cadeia com eles, em igual produção, reprodução, esquecimento, contestação... Que venha a interdiscursividade, porque o discurso não se faz só.

Quando se pensa no discurso e em todo o processo do qual ele se vale para emergir, observa-se que sua produção não vem ao acaso ou é independente. Junto a todas as condições de produção está uma regra à qual nenhum discurso foge: todo discurso traz marcas de outros que o precederam. Em sua formação, um discurso incorpora, dialoga, se contrapõe a outros discursos.

Nesse sentido, diz-se que tudo que é dito retoma o que já foi dito em algum momento. Não existe, dessa forma, o discurso puro ou original; são todos produtos de relações interdiscursivas, resultado de uma rede complexa de entrecruzamentos de discursos através das FD. Portanto,

Diremos, nessas condições, que o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina a formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que “algo fala” (ça parle) sempre “antes, em todo lugar e independentemente”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1997b, p. 162).

Percebemos, então, como o processo discursivo se faz por interdependência entre os elementos que o compõem. E a interdiscursividade se apresenta como peça fundamental neste “quebra-cabeça”; ela é condição para a existência do próprio discurso, não sendo possível falar, assim, em uma “gênese” de discurso, um discurso primeiro que não se reporta a nenhum outro. Os discursos se formam já em interdiscursos, mesmo quando se fazem nas sutilezas daqueles que são apagados.

A formulação da teoria do discurso está profundamente relacionada, como foi mostrado, à luta de classes. Contudo, à medida que os estudos na área de AD foram se enraizando, o viés marxista se integrou a outras postulações que contribuíram para a consolidação da disciplina, pautada no discurso heterogêneo. Ao longo de sua trajetória, A AD propiciou uma maior abertura para o diálogo com outros autores estudiosos da linguagem, dos quais apontamos aqui por suas contribuições para a AD e para esta pesquisa, Michel Foucault. Nesse período alguns conceitos foram reformulados e outros foram incorporados. É o caso do conceito de memória discursiva, indispensável ao tratamento do interdiscurso. Vejamos por quê.

Como se viu ao longo do desenvolvimento da AD, o discurso é visto cada vez mais numa perspectiva heterogênea, constituído pelo sujeito presente na história. Assim, o discurso é abordado como produto que emerge de um complexo formado por diversos outros discursos que com ele se relacionam de alguma forma e só fará sentido se os sujeitos partilharem deste complexo. Se o enunciador não tem conhecimento desse complexo, se não está inserido nele; ou se está inserido, mas em posição diferente, com certeza os efeitos de sentido resultantes do processo discursivo serão, deveras, muito distintos. Por que isso ocorre?

Porque o discurso faz parte de uma memória discursiva. Diferente de uma lembrança, de algo individual, deve-se esclarecer que a

memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador (PÊCHEUX, 2010, p.50).

Na memória vão se encontrar os discursos outros, pré-construídos, que se apresentam nos enunciados que emergem, sob a forma do que Pêcheux (2010, p.50) denomina

implícitos. Esses implícitos irão marcar a interdiscursividade presente nos discursos como sua parte integrante e essencial à sua constituição. São os implícitos os responsáveis pelo interdiscurso.

Ao pensar no próprio sentido de enunciado incorporado à AD e no conceito de acontecimento discursivo, nota-se uma aproximação da AD com Michel Foucault (2008), considerando o fato de que são conceitos por ele apresentados na *Arqueologia do Saber*. O enunciado já foi discutido anteriormente, quando retomamos o trabalho de Foucault (2008) a respeito da FD. Possui singularidade, pois é um acontecimento e, portanto, surge em lugar e momento únicos, sob condições que não podem se repetir de maneira exata. Daí a possibilidade de repetição da sequência, mas não do sentido produzido. Está, contudo, relacionado a outros enunciados, não se faz só.

A singularidade do enunciado está ligada, então, à sua característica de acontecimento discursivo. Encontra-se em Foucault (2008) a seguinte referência acerca deste conceito:

O campo dos acontecimentos discursivos, em compensação, é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas: elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito (FOUCAULT, 2008, p. 30).

Assim, os acontecimentos discursivos compreendem o surgimento dos enunciados em suas condições específicas. A esse respeito, Gregolin (2006) comenta que se trata de um conjunto de sequências “compreendendo o enunciado em sua singularidade de acontecimento, em sua irrupção histórica” (GREGOLIN, 2006, p.88). O acontecimento discursivo não pode se repetir porque, mesmo que a sequência seja a mesma, ou seja, uma mesma frase seja reproduzida, as condições em que ela é reproduzida não são as mesmas; não é o mesmo momento histórico, não é a mesma situação, muitas vezes nem é o mesmo sujeito que a repete. Todas essas condições, que se apresentam únicas para cada vez que um enunciado surge, o tornam um acontecimento discursivo, uma irrupção irrepetível.

Em seu livro *O Discurso: estrutura ou acontecimento*, Pêcheux (1997f) discute a configuração do discurso na materialidade do enunciado. Tomando como ponto de reflexão a sequência *On a gagné*, que circulou pela França na ocasião da vitória de F. Mitterrand nas eleições presidenciais, Pêcheux (1997f) mostra como o enunciado, enquanto acontecimento discursivo, é marcado em um determinado ponto da história que proporciona condições específicas para que ele ocorra. E mais, como ele deixa pontos de deriva para a produção dos efeitos de sentido. São esses pontos que nos levam ao interdiscurso, às possibilidades

interdiscursivas, as quais entrelaçadas à memória discursiva vão viabilizar a produção de efeitos de sentidos.

Quando tomamos o enunciado *On a gagné*, temos um grito de vitória usado comumente por torcidas de futebol, que encontra condição para emergir como um grito de vitória política. Pois bem, observa-se aí o deslocamento de sentido produzido por uma mesma sequência que, numa enunciação nova, torna-se outro acontecimento discursivo. Isso ocorre porque um acontecimento discursivo se filia a uma rede de memória e, no momento mesmo que surge, modifica a memória discursiva a que o enunciado remete. Mas Pêcheux (1997f) não para por aí e relaciona o *On a gagné* a outros enunciados que dele derivam, em razão deste acontecimento, e que, embora sejam transfrásticos, não produzem o mesmo sentido. Para Gregolin (2006b)

O que chama a atenção de Pêcheux é o fato de que esse acontecimento é, ao mesmo tempo, perfeitamente transparente e profundamente opaco. O confronto discursivo que dará início a esse acontecimento já começara muito antes, por um imenso trabalho de formulações (retomadas, deslocadas, invertidas, de um campo a outro do espaço político). A opacidade desse acontecimento está inscrita nesse jogo oblíquo de suas denominações: enunciados parafrásticos como: “F. Mitterrand é eleito presidente”; “A esquerda francesa venceu as eleições”; “A colizão socialista-comunista venceu as eleições” remetem ao mesmo fato, mas não constroem a mesma significação (GREGOLIN, 2006b, p. 25-26).

Aqui, há que se comentar que, embora os enunciados sejam tratados como “sinônimos”, como sequências que “dizem a mesma coisa”, o que se observa dentro de uma análise discursiva é que não produzem o mesmo efeito de sentido. São enunciados diferentes que partem de posicionamentos de sujeitos diferentes, trazendo na materialidade da língua uma carga ideológica, neste caso, relacionada à política, por isso são diferentes os efeitos de sentido.

E por falar em enunciado, a reestruturação da AD, proposta iniciada por Pêcheux em seus últimos textos, traz mudanças com relação às materialidades discursivas possíveis de serem analisadas. Se antes os textos que se prestavam a *corpus* eram apenas os “Grandes Textos (da Ciência, do Direito, do Estado)” (PÊCHEUX, 1997f, p. 48), com a entrada da nova história, a AD abre espaço para o que se produz nas massas, para os enunciados do cotidiano. A visão de uma história em caráter descontínuo faz com que os olhares se voltem para outros aspectos que não eram levados em conta por parte do historiador. Como escreve Peter Burke (1992),

nos deparamos com várias histórias notáveis que de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira, a limpeza, os gestos, o corpo (como apresentado por Roy Porter, p.291), a feminilidade (discutida por Joan Scott, p.63), a

leitura (discutida por Robert Darnton, p.199), a fala e até mesmo o silêncio (BURKE, 1992, p. 11).

Assim como a história passa a incorporar passados fora do seu paradigma comum de pesquisa, a AD volta-se aos discursos marginalizados até então, afinal sua relação com a história é estreita. A AD não pode ser pensada fora da história tendo o sujeito como seu agente (trans) formador. Essa ação de observar a história daquilo que nem mesmo se pensava que tivesse uma história se deve ao processo de reconstrução pelo qual passou em sua terceira época. É assim que a presente pesquisa pôde enveredar pelo caminho do interdiscurso entre a letra de canção e o romance.

A interdiscursividade se instaura no espaço onde os discursos se cruzam: dentro das FD e na mobilidade de suas fronteiras, no interior da memória discursiva. Mesmo que não haja a intenção do sujeito, sempre haverá interdiscurso no enunciado; haverá sempre possibilidades de relação com outros enunciados, com outros discursos. E já que cada enunciado surge de maneira irrepitível, obedecendo a determinadas condições que possibilitaram seu aparecimento daquela forma e não de outra, ao analisar a interdiscursividade presente em uma seleção de *corpus*, faz-se necessário analisar também os sistemas que definiram a irrupção do enunciado.

A esse respeito, Foucault (2012) vai fazer postulações sobre o arquivo.

Em vez de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo a possibilidade de seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo* (FOUCAULT, 2012, p. 157).

Quando Foucault (2012, p. 157) apresenta o arquivo como “sistemas de enunciados” o que se deve ter em mente são os princípios pelos quais se torna possível o surgimento dos enunciados. E um princípio básico para que o enunciado aconteça é sua relação com outros. Assim, o enunciado já nasce fazendo parte de uma rede de memória. Ainda nessa perspectiva, encontra-se que o arquivo não comporta simplesmente enunciados mortos que são registrados pelas culturas ao longo da história, mas por sua existência possibilita a recriação do discurso abrindo precedentes para sua modificação e aparecimento de novos enunciados.

Dessa maneira, o arquivo

Não tem o peso da tradição; não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se

modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados (FOUCAULT, 2012, p. 159).

Então, se de um lado temos o conceito de memória discursiva que vai amparar o interdiscurso e dar a ele legitimidade na perspectiva teórica de Michel Pêcheux (2012), o trabalho de Foucault (2012) assume uma proximidade com aquele teórico francês à medida que também estabelece uma relação entre o já-dito e a irrupção do enunciado dentro dos discursos. Tal observação nos leva a constatar a relevância do arquivo enquanto conceito que ajuda a elucidar o que se tem por interdiscurso e as abordagens em torno das inquietações que a pesquisa sobre o mesmo pode provocar.

De acordo com Foucault (2012, p.158), o arquivo é uma importante ferramenta para visualizar que os enunciados não surgem ao acaso, mas que fazem parte de relações complexas que envolvem o discurso, o sujeito e a história.

Trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível do discursivo (...) (FOUCAULT, 2012, p. 157-158).

Nesse “jogo de relações” a que se refere Foucault (2012), está a descontinuidade da história que se faz primordial à compreensão de como se dá o processo discursivo; como o discurso, em horizontes expandidos além das relativizações marxistas, se forma e se torna passível de análise.

O trabalho em AD é possível, também, porque a história é marcada por discursos que são registrados e outros não. Esse apagamento é parte constituinte da memória, pois esta se faz também de silêncios; silêncios que voltam em discursos que com eles se relacionam e – por que não ? – ideologias que foram sufocadas ao longo de história pela correlação de forças desfavorável a alguns grupos, deixando registrada a história do dominador e suprimindo a de quem foi dominado.

Mesmo sem que perceba o sujeito relaciona seus discursos com outros, e quando a história assume esse direcionamento impulsiona a AD para sua consolidação, afinal o discurso possui uma historicidade e só pode ser analisado a partir de um olhar que é também histórico – e como não seria, se o analista do discurso parte das irrupções dos enunciados cravados na história e formadores dela.

Em Foucault (2012, p.154), temos a observação acerca de um “devir histórico” que proporciona que os discursos expressos em enunciados de sujeitos que nem ao menos se conhecem possam se relacionar em variados graus de proximidade.

As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva – e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam, se reencontram sem saber que se entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam, cujo todo não percebem e cuja amplitude medem mais – todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico de proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinácia de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela positividade de seus discursos (FOUCAULT, 2012, p.154).

Sem perder de vista que o ponto-chave desta pesquisa é o interdiscurso, temos a reiteração de como os discursos se cruzam e “entrecruzam” mesmo nos silêncios, apagamentos e intenções nulas, afinal “o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho” (FOUCAULT, 2012, p. 155).

Mas, afinal, quem são aqueles que produzem os discursos por meio dos interdiscursos? “Quem são eles? Quem eles pensam que são?” É chegado o momento de conhecer o sujeito e seu papel como agente produtor, reproduzidor e transformador do discurso.

1.2 O SUJEITO

Até agora o sujeito foi citado neste trabalho sem o devido esclarecimento de como esse conceito se articula dentro da AD. Contudo, cá está o espaço destinado a ele, a fim de trazê-lo para esta “viagem” pelos conceitos da AD com toda a “bagagem” que ele pode carregar. Na “mochila” do sujeito está toda a historicidade que o faz tantos em si mesmo. Parece contraditório. Parece ser mais um moinho de vento confundido por dragão. Deixe estar, pois só parece. As posições de sujeito e as condições sócio-históricas que a ele se apresentam hão de dar razão ao ponto de vista que o mostra heterogêneo, mesmo que, num primeiro momento, tal proposição se assemelhe mais a um delírio de Dom Quixote.

O sujeito é visto na AD como peça fundamental no processo discursivo. A formação do discurso se dá pelo e para o sujeito. De acordo com Pêcheux (1997b), o sujeito/enunciador, aquele que utiliza a língua no processo discursivo, o faz de um lugar social, em determinado momento histórico, sob influência de uma ideologia. Aliás, o posicionamento ideológico já se refere ao lugar social, considerando que o sujeito é concebido vinculado à teoria marxista de luta de classes. São considerados, portanto, interdependentes

sujeito, discurso e ideologia tendo a língua como base e, de forma alguma, esses elementos podem ser observados fora do contexto sócio-histórico que os cerca.

Conforme exposto até aqui, o sujeito a que se refere Pêcheux (1997b), neste período, é o sujeito de classe. A maneira como utiliza a língua e os discursos que materializa por meio dela são condicionados pelas FD, inscritas nas FI. Para Pêcheux (1997b, p.154), a formação do sujeito tem, então, um vínculo muito forte com a ideologia. Assim, este autor declara que

Concluiremos esse ponto dizendo que o funcionamento da Ideologia como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece “a cada sujeito” sua “realidade”, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas (PÊCHEUX, 1997b, p. 162).

Em outras palavras

Os indivíduos são interpelados em sujeitos falantes (em sujeitos de seu discurso) por formações discursivas que representam na linguagem as formações ideológicas que lhes são correspondentes. Especificamos também que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (PÊCHEUX, 1997b, p. 214).

O sujeito não possui, dessa maneira, a consciência de que os efeitos de sentidos constituídos por meio de seus enunciados são um produto sócio-histórico. Para ele (sujeito), o sentido aparece como evidente, como sempre já lá. Não tem consciência de que, sendo seu discurso resultado das relações interdiscursivas, não é apenas seu e, menos ainda, é original e puro.

Pêcheux (1997b, p.173) segue pontuando que, mesmo não sendo a fonte de seu dizer, o sujeito possui essa ilusão. É o que este autor explica a partir dos esquecimentos. São dois os esquecimentos teorizados por Pêcheux (1997b, p.173). Pelo esquecimento número dois, o sujeito tem a ilusão de que escolhe a construção de seu dizer sem perceber que as palavras que escolheu “naturalmente” significam de acordo com a sua FD, revelando sua posição de sujeito.

Pelo esquecimento número um, nos referimos à ilusão do sujeito de ser o ponto inicial de seu dizer. Por meio dele, o sujeito apaga que é ele quem se inscreve nos (inter) discursos, e não o contrário. Enquanto o indivíduo se constrói sujeito, os discursos já estão em circulação nas FD em função de determinadas FI. O discurso é pré-existente ao sujeito. Por isso, é plausível dizer que o sujeito retoma sentidos, e não, propriamente, os cria. Lembrando, e re-significando, alguns versos de Humberto Gessinger, vocalista e líder dos Engenheiros do

Hawaii, é o sujeito “o estrangeiro” no “trem” dos discursos; a crença de que é a fonte de seu dizer “não passa de ilusão”.

Mas os esquecimentos estão longe de ser um aspecto negativo para o sujeito, como explica Pêcheux (1997b). Ao contrário, sem eles o sujeito não se reconheceria como tal, não se identificaria com o discurso. Não fossem os esquecimentos, o que o sujeito chamaria de seu? Ao se “esquecer” que seu discurso não é unicamente seu, o sujeito estabelece uma identificação com o que é dito e, por isso, produz sentido em seu dizer (ORLANDI, 2012, p. 36).

Mas, enfim, o sujeito discursivo é também o sujeito de classes. É o sujeito da sociedade que tem nela diferentes papéis e se desdobra em mais de uma posição. Essa posição ocupada pelo sujeito irá interferir, com toda certeza, em seus dizeres e, por conseguinte, em seus discursos. A mesma mulher pode exercer papel de professora, mãe, esposa. Para cada uma das funções terá uma postura, uma maneira de se dirigir a outros sujeitos; para cada uma fará um conjunto de escolhas lexicais que terão propósitos distintos quanto ao objetivo comunicativo das situações.

Isso ocorre porque a sociedade é hierarquizada, dependente das relações de forças e nenhum sujeito está alheio a tais relações, elas são inevitáveis. Além disso, é preciso pensar que o sujeito não convive nessa hierarquia de maneira “única”, no sentido de estar em uma mesma posição o tempo todo. O mesmo sujeito ocupa diferentes posições nessa hierarquia, mantendo, assim, diferentes relações de poder.

De acordo com Foucault (2004, p.25), o poder não é algo a ser possuído. Também não é algo que emana de alguém. O poder é exercido, e isto se dá por meio de práticas, de estratégias. São as práticas do sujeito, marcado pelas diferentes posições na hierarquia social e na história que identificam suas relações de poder. Esse autor assim afirma em sua obra *Microfísica do poder*:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio. Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é o “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (FOUCAULT, 2004, p. 25).

É dessa maneira que, voltando ao exemplo da mulher citado mais acima, se torna possível pensar que o mesmo sujeito exerce maior ou menor poder em determinada situação

que em outra. A mulher de nosso exemplo, enquanto professora, exerce uma forma de poder sobre seus alunos; sua relação de poder com seus superiores, no entanto (chefe imediato, coordenador, diretor), não será a mesma que aquela que mantém com os discentes. A situação que envolve as relações de poder que tem com o marido e o filho também é completamente diferente.

Lugares sociais diferentes, posições de sujeito diferentes. Isso leva a observar que os discursos do sujeito também irão se modificar. As FD poderão variar, visto que se trata de discursos distintos. Esbarra-se aqui na complexidade que é a rede que interliga os discursos de um sujeito que é heterogêneo, múltiplo em si mesmo. Retoma-se que as FD não são estanques, que o discurso é formado em interdiscurso e rememora-se que o extralinguístico perpassa o universo discursivo, o atravessa e se torna parte indissociável desse todo.

Pelo que foi apresentado até o momento, tem-se até aqui delineados os pontos fundamentais da teoria discursiva, o que leva ao próximo passo: observar como eles se transformaram e como configuram a fundamentação deste trabalho interdiscursivo entre as letras de canção e os romances.

Capítulo II

RELAÇÕES INTRDISCURSIVAS NAS LETRAS DOS ENGENHEIROS DO *HAWAII*

2. O ROCK NO BRASIL

As letras que fazem parte do recorte destinado ao *corpus* configuram-se como parte de uma produção musical de uma banda que surge em meio à geração do rock dos anos 80. É, portanto, indispensável pontuar algumas noções sobre esse estilo musical, bem como sua entrada e modificação no Brasil ao longo dos anos. Paralelo ao desenvolvimento do *rock* brasileiro está a conjuntura sociopolítica que marca a história e será decisiva para a construção dos discursos que tomam forma nas letras de canção. Observar-se-á a efervescência do *rock* nas grandes cidades brasileiras, inclusive em Porto Alegre, mesmo estando “longe demais das capitais” Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, que foram as componentes do “eixo” principal em que o *rock* mais encontrou espaço e condições favoráveis para sua consolidação.

O rock chega ao Brasil na década de 1950, embalado pelo sucesso estadunidense, como afirma Osterno (2009, p. 23) e daí em diante foi tomando espaço em território verde-amarelo em um movimento paralelo à Bossa Nova. Ainda segundo a mesma autora, o *rock* é visto pelos integrantes da Bossa Nova como um “posicionamento musical alienante” (OSTERNO, 2009, p. 23). O processo de consolidação do rock no Brasil é, aliás, marcado por essa “contraposição” entre este estilo musical e a Bossa Nova, sendo tomado, por alguns autores como um projeto que representa o empobrecimento da Música Popular Brasileira (MPB) e retrato da colonização moderna exercida pelos americanos no século XX¹.

Contudo, Osterno (2009) apresenta uma posição em que tanto a Bossa Nova quanto o *rock* – em particular o da década de 1980 – representam uma voz de protesto suscitada pelos acontecimentos históricos que proporcionaram os discursos produzidos. Cada qual a seu modo e de acordo com suas condições de produção, os dois movimentos musicais se portaram como denunciadores de uma realidade, foram espaços discursivos em que os sujeitos se inseriram para manifestar ideologias, em utilizações da língua variadas, ao ritmo da vivacidade que torna impossível cercar essa língua em limites imutáveis.

¹ A esse respeito recomenda-se a leitura de Tinhorão (1998).

Pois bem, para começar vamos pincelar sobre o que é “esse tal” de *rock*; vamos perguntar: *rock*, que som é esse? Para encontrar a resposta é preciso citar o *country*, o *blues* e a *pop music* dos Estados Unidos. Desses três estilos, afirma Osterno (2009, p. 23), o *blues* foi o que mais influenciou o surgimento do *rock*, dando a esse estilo musical raízes da cultura negra, já que o *blues* é tido como uma manifestação do povo negro que, escravo em terras americanas, encontra no canto uma alternativa de se manter mais perto de sua cultura e de exprimir sua dor. Nas cidades, o *blues* ganha as periferias (as mesmas frequentadas por Dean Moriarty e Sal Paradise em *On the road*) agora acompanhado não apenas de violão e gaita, mas também da guitarra elétrica.

Não é nossa prioridade fazer um levantamento e uma explanação detalhada do *rock* em suas particularidades sonoras, ou em um âmbito estritamente musical. Não se dispõe aqui de conhecimento suficiente para tal e a pesquisa não requer esse direcionamento. Então quando nos referimos à formação do estilo musical é para nortear o leitor em noções básicas a fim de empregar ao trabalho um fio condutor que parta do início, e apenas isso, pois as discussões serão focadas nas letras.

Retomando a discussão central do capítulo, o *rock* faz “ferver” o mundo ocidental e chega ao Brasil na década de 1950. A identificação com o público jovem não tarda a chegar e a preferência pelo estilo vai se apresentando cada vez mais forte. De acordo com Tinhorão (1998, p. 352) os outros estilos musicais perderam espaço nos meios de difusão na década de 1960. Ainda em conformidade com Tinhorão (1998), os primeiros representantes do *rock* no Brasil não faziam de fato uma música que pudesse ser chamada de brasileira. Na falta de compositores para o novo gênero musical, limitava-se a realizar versões das canções que estavam nas “paradas de sucesso” no exterior, prática esta que desencadeava letras que nada tinham a ver com as originais. Os temas abordados nas canções da Jovem Guarda eram os namoros, paqueras, as aventuras emocionais da juventude, de uma maneira geral. Não havia, conforme Silva (2012, p. 07), uma preocupação em relacionar a realidade sociopolítica do Brasil às letras.

Na década de 1970 – aliás uns três anos antes –, já começa a repercutir um tom de protesto, embalado pela Tropicália. Em contraposição à “política cultural” da MPB – Bossa Nova – que visava a um som mais intimista e cuidadosamente elaborado em padrões técnicos, vinham Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas com a proposta de incrementar a música brasileira com o “novo som”. Mas não foi apenas a experimentação de uma sonoridade, o Tropicalismo trazia consigo a ousadia nas roupas e no cabelo, reflexo de um posicionamento ideológico frente ao momento histórico que o Brasil vivia. O *rock* representa,

assim, um movimento de contracultura, relacionado à ruptura e subversão de valores sociais (SILVA, 2012, p. 08). Movimento esse que se inicia com a geração *beat*, que surge nos Estados Unidos na década de 1950 e tem o romance *On the road* como pontapé inicial, ecos de interdiscurso que percorrem a estrada que leva até os Engenheiros, ou estradas diferentes que se ligam por encruzilhadas de formações discursivas. Importa menos a metáfora que a constatação de que o interdiscurso está aí presente.

Enquanto o Tropicalismo agitava o Brasil, o *rock* setentista no mundo seguia com algumas diferenças de tendências da sonoridade e das letras, que demonstravam as posturas diferentes de cada segmento do estilo perante a sociedade (ALMEIDA, 2013). Desta feita, surgem o *heavy metal*, o *punk* e o *rock* progressivo, e este último muito influenciaria os Engenheiros do *Hawaii*. As bandas de *heavy metal*, se caracterizavam pela utilização de um som mais pesado, com fortes distorções de guitarra, solos maiores e penetrantes, e vocais estridentes. São desta leva as bandas *Deep Purple*, *Black Sabbath* e *Alice Cooper* (SILVA, 2013).

Já no movimento do *punk rock* há o estilo mais ousado e rebelde, com roupas rasgadas e o corte de cabelo moicano (sim, caro leitor, houve um tempo em que o moicano era sinônimo de rebeldia e não de “modinha” desencadeada por jogador de futebol), geralmente marginalizado e com uma postura que suscita agressividade contra o sistema e tem como alguns dos primeiros representantes os grupos *Sex Pistols* e *The Clash*. A postura do *punk* trazia o lema de *do-it-yourself* ou, e, português, “faça você mesmo” (impossível não lembrar o trecho da canção “Marcianos invadem a terra”, da Legião Urbana, que diz “se você quiser se divertir, invente suas próprias canções” (*Uma outra estação*, 1997), lembrando que essa banda foi fortemente influenciada pelo *punk*, aliás sua proposta embrionária, na primeira banda de Renato Russo, Aborto Elétrico, era de uma banda *punk*).

Para falar do *rock* progressivo, diremos que se diferencia das demais vertentes, de uma maneira bem geral, pela sua preocupação com a elaboração da sonoridade e das letras. É um som mais complexo e detalhado melodicamente e com letras mais refinadas, além de longas, sendo menos notada a influência do blues e do country para a maior identificação e experimentação com a música clássica. Podem ser citadas como exemplo as bandas *Pink Floyd* e *Queen*. O *rock* progressivo teve seu desenvolvimento mais concentrado na Europa e constitui uma vertente do movimento roqueiro que se encontra muito presente nas canções dos Engenheiros do *Hawaii*.

Voltando ao Brasil, o *rock* dos anos 70 foi duramente criticado pelos “conservadores” da bossa nova que achavam absurda a inclusão de instrumentos estrangeiros

e de um ritmo igualmente importado em detrimento da música brasileira. Apesar de serem assim interpretados pelos defensores da MPB “pura”, os tropicalistas tinham um objetivo que passava longe dessa ideia. A irreverência na maneira de se vestir, de se comportar e a incrementação das canções com a influência do som estrangeiro, marcava uma ideologia de revolução, de afronta ao cerceamento da liberdade. Tanto que, de acordo com Osterno (2009, p.25) o movimento é abafado pelo governo militar, que exila alguns dos seus integrantes com maior poder de liderança, forçando aqueles que ficaram a encontrar um lugar na MPB.

O movimento tropicalista abre caminho para outros artistas que vão ajudar a consolidar o *rock* no Brasil, como Os mutantes e Secos & Molhados, ainda na mesma década. Esses grupos se caracterizaram pela mistura promovida e experimentações com a MPB e o *rock*. O grupo Secos & Molhados, por exemplo,

Caracterizou-se pela conexão entre música e literatura. Poemas de Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade são resgatados da tradição literária e levados ao grande público por meio do trabalho personalizado do grupo. O grupo composto por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, desde o começo, despertou a atenção do público e da crítica com destaque para a figura andrógina de Ney Matogrosso (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 20).

Dessa forma o grupo ganhou muita notoriedade com seus shows performáticos que misturavam a canção à poesia e o *rock* à MPB.

Outro expoente do *rock* brasileiro no mesmo período foi o cantor e compositor Raul Seixas, fazendo uma mistura de temas diversificados como religião, política e história. Entre suas canções que se destacaram estão “Al Capone, Gita, Eu nasci há dez mil anos atrás, O trem das sete, Metamorfose ambulante” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p.20). A música de “Raulzito” (ORNELA, 2009, p. 26) é uma prova viva de que o movimento roqueiro no Brasil ultrapassa o rótulo da música por uma unilateralidade de estilo, que se reflete não só na melodia e nos arranjos, mas também e de maneira bastante forte nas letras. São influências diversas, nacionais e importadas, que se amalgamam formando discursos materializados em enunciados que produzem determinados efeitos de sentido porque se integram a condições de produção específicas.

A relação do movimento com o período político pelo qual passava o Brasil é, sem dúvida, fator de extrema relevância para compreender os discursos reproduzidos. Nos anos 60 e 70 (e até meados dos 80), temos uma época marcada pela censura a qualquer tipo de manifestação que pudesse comprometer o regime ditatorial brasileiro. Esse período coincide com o crescimento da televisão como meio de comunicação de massa, que fez com que o setor televisivo se tornasse um aparelho ideológico fundamental para o controle exercido pelo governo (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 21).

Pois bem, ocorre que, sem outros formatos de programas que atingissem o público a fim de assegurar a audiência, a TV passa a investir em programas musicais. Na década de 1960, há o sucesso da Jovem Guarda que, como já foi exposto neste trabalho, não tinha vínculo com a política e pregava o desligamento dos problemas sociais. O amor era o tema do momento, “bicho”, e a “onda” era pegar um “broto”, colocá-lo no “calhambeque” e ir a uma “festa de arromba”, ou pegar as “curvas da estrada de Santos” rumo a “algum lugar bonito” além do horizonte e o resto, e tudo mais, que fosse para o inferno.

Desta feita, o público telespectador teria sua atenção voltada para discursos que passavam ao longe do interesse político e da luta por mudanças, de tal forma que

A canalização das expectativas das faixas mais jovens dos filhos dos vários grupos da classe média das cidades para um tipo de interesse fora da área política constitui, realmente, uma preocupação do governo militar. É que, desde o período do deposto presidente João Goulart, a parte mais ativa das forças de esquerda era representada no Brasil por uma intelligentsia de artistas, jornalistas, intelectuais e políticos quase toda formada em movimentos estudantis surgidos à volta de centros e diretórios acadêmicos, que funcionavam como fornecedores de líderes ao órgão central da UNE (União Nacional dos Estudantes) (TINHORÃO, 1998, p.355).

A tentativa era de que a juventude fosse, portanto, adestrada para os novos padrões autoritários do governo. Contudo, “reza a lenda” que “a força não é capaz de salvar uma ideia cujo tempo tenha passado” (*Gessinger trio*, 1996) e que as resistências fazem com que o sujeito seja protagonista da história e não apenas assujeitado pelas FD às quais se filia, é reproduzidor, mas é também re-significador dos discursos, e a interdiscursividade responsável por tornar esse processo possível acontece não só por meio de diálogos amigáveis, mas por discursos contrários. De maneira tal que as resistências à proposta silenciadora dos militares continuam.

O Tropicalismo, surgido no final da década de 1960, vem querendo “cantar uma canção iluminada”, soltando tigres e leões no quintal do regime militar e “caminhando contra o vento” gritando que era “proibido proibir”. Mas é nos anos 80 que, conforme Osterno (2009, p.26), acontece o grande *boom* do *rock* nacional com o estilo mais bem definido, músicas de *rock* de fato, e que dará espaço ao espírito das canções engajadas dessa época.

Em um primeiro momento do movimento roqueiro nos anos 80, há uma associação das bandas à Jovem Guarda e com essa associação a previsão de que não fosse durar por muito tempo (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 22), mas o tempo passou e o que poderia ser só mais uma das “eternidades da semana” conquista espaço e atravessa gerações.

As primeiras manifestações do *rock* anos 80 foram, de acordo com Osterno (2009, p. 33), marcadas pela influência do *punk*, principalmente da banda *Sex Pistols*, partindo de São Paulo e se espalhando pelo Rio de Janeiro e por Brasília, Porto Alegre também foi

atingida pela “onda”. Para Fernandes Júnior (2002, p. 22), essa explosão do *rock* nos anos 80 foi impulsionada pela abertura política que começa a ser visualizada a partir de 1979. É nesse período que irão surgir bandas emblemáticas para o movimento do *rock* no Brasil e cujos nomes ecoam até a atualidade como Legião Urbana, Titãs (que inicialmente eram Titãs do iê iê iê), Ultraje a Rigor, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Ira!, Barão Vermelho, entre outros.

Os primeiros sucessos dessa nova geração do *rock* no Brasil vêm com a banda Blitz e o RPM. O alcance do público foi possível graças à massificação dos meios de comunicação, principalmente a televisão. O videoclipe, no início da década de 1990 (GESSINGER, 2010, p. 57), passou a ser uma ferramenta muito utilizada para a divulgação dos grupos musicais e as gravadoras estavam com as portas abertas para receber os talentos do *rock* que fizessem render recordes de venda em discos. Curioso que o movimento que se mostrava tão engajado com a problemática social e que vinha de um berço como o *punk* tenha se rendido aos encantos das multinacionais para divulgar seu trabalho... Mas isso não significa que o *rock* tenha se elitizado por completo e abolido a sua proposta de manifestação da juventude contra as mazelas do sistema. Não. O que se pode perceber é que toda a conjuntura daquele momento histórico concorria para condições de produção que requeriam as gravadoras para divulgação do trabalho.

Atualmente, encontram-se mais oportunidades de produzir um trabalho sem necessariamente ser contratado por uma gravadora. Os tempos mudaram e é possível ter acesso a um equipamento de gravação razoável a um preço não tão alto. A facilidade que se tem hoje para comprar instrumentos de ponta também não estava disponível na década de 1980. Existem outros empecilhos, é óbvio, que entravam o sucesso, mas a música independente vem ganhando cada vez mais espaço.

Ainda pensando nessa conjuntura de banda de *rock* funcionária de gravadora multinacional, pode-se dizer que a autonomia dos músicos não deixou de existir e muitas bandas conservaram o tom crítico e utilizaram o sistema contra o próprio sistema. Os Engenheiros representam parte desses músicos. Sempre remando contra a corrente, não foi apenas uma vez que os ventos da popularidade das músicas apontavam para um rumo e eles seguiam outro. Para o primeiro disco da banda, por exemplo, a estética escolhida para a capa foi contrária à “onda” da época.

Fizemos as fotos da capa perto de Porto Alegre, no lugar mais parecido com o Pampa que encontramos. Sinalizava nossa falta de interesse pela agenda da época, com suas paredes pichadas, latas de lixo em becos escuros e bússolas apontando para Nova Iorque e Londres (GESSINGER, 2010, p. 29).

Essa postura vai demonstrar, também, a proposta da banda de fazer música da maneira que os realizasse, mais que atingir multidões. Por efeito colateral, multidões foram atingidas. O videoclipe é outra das incompreensões que irão rondar os Engenheiros. Para Gessinger (2010, p. 57) é uma utilidade inútil, reforçando assim o quanto algumas bandas não perderam seu senso crítico.

Quando se fala em senso crítico no movimento do *rock* brasileiro da década de 1980 se deve pensar sobre como a sociedade estava organizada nesse período e por que tipo de FD passa essa juventude, que compõe tanto o mercado consumidor quanto os artistas que produzem as canções. Trata-se de sujeitos nascidos no período do governo militar que estavam se adaptando ao mundo que se globalizava, à queda das ideologias ditatoriais e das revolucionárias que buscaram a liberdade política do país. É um momento de confusão ideológica, de busca por novos sonhos.

Dessa maneira, é natural que as bandas exponham em suas letras as conturbações vividas. Fernandes Júnior (2002) coloca que a geração jovem de 80 por situar-se no período pós-ditadura sente-se um tanto perdida sem saber pelo que lutar. O mesmo autor ainda cita a canção Ideologia, de Cazuza e Frejat, em que é retratado um sujeito que não tem propósito para ser revolucionário. Isso se deve também ao fato de que os ícones da geração “sexo, drogas e *rock’n roll*” haviam morrido deixando, de certa forma, “órfãos” os roqueiros de 80 que seguiam “sem motivos nem objetivos” pela *highway* da vida.

Mas cada banda tem sua maneira de expressar suas esperanças, frustrações e confusões. Assim, enquanto o Barão Vermelho queria uma “ideologia pra viver”, a Legião Urbana, na letra de A dança, apresenta os seguintes versos:

Você com as suas drogas
E as suas teorias
E a sua rebeldia
E a sua solidão
Vive com seus excessos
Mas não tem mais dinheiro
Pra comprar outra fuga
Sair de casa então
Então é outra festa
É outra sexta-feira
Que se dane o futuro
Você tem a vida inteira
Você tão esperto
Você está tão certo
Mas você nunca dançou
Com ódio de verdade
(Legião Urbana, 1985).

É possível perceber na letra o sujeito jovem que se julga um rebelde, mas que tem essa postura contestada, tendo em vista sua falta de perspectiva para o futuro e a ausência de

motivos que lhe despertem “ódio de verdade”, presente principalmente na tendência *punk*, tendência essa que influenciou o *rock* no Brasil. Em uma pausa para observar essa possível contradição vamos perceber os músicos roqueiros de 80, em nosso país, vêm, quase que exclusivamente, da classe média e não do proletariado. Assim, mesmo procurando incorporar o *punk*, a condição de produção de suas canções vinha a partir de um “olhar sobre” e não de uma “vivência de”. O que não significa, conforme já foi colocado anteriormente, que a canção engajada não tenha cumprido seu papel, pois representava a maneira de sentir e pensar do jovem em determinada posição de sujeito que gerava uma identificação dos demais.

Bom, e os Engenheiros, será que trazem um pouco dessa conturbação da falta de ideais? Com certeza. A própria Infinita *highway*, objeto do *corpus*, entre outras canções e, entre elas, Beijos pra torcida, gravada no primeiro LP da banda. Nela encontramos:

Rebeldes sem rebeldia
Viciados em anestesia
Fantasmas sem fantasia
Gripados na guerra fria

Pão e circo, que pé no saco
Quem não fica frio, fica fraco
Procuo entender qualé a desses caras
Procuo um cigarro no bolso do casaco
(*Longe Demais das Capitais*, 1986).

Mais uma apresentação do sujeito que se assujeita à realidade morna com a qual se depara e da qual é peça na engrenagem que faz o mercado capitalista girar. Situa o interlocutor no período a que se refere, a Guerra Fria. Mas embora o sujeito se refira à falta de atitude que “contagia” a sociedade, ele também demonstra sua preocupação em compreender o que se passa. Trata-se de mais que um desabafo da situação da juventude naquele momento, soa como uma chamada ao despertar dessa condição alienada.

Desta feita, com as abordagens de temas diferentes dentro da conjuntura sócio-histórica da década de 1980, é possível identificar o discurso politizado em inúmeras letras das canções de bandas que surgiram nesse período. Já nos anos 90, nota-se uma queda na produção do *rock* no país. Na década anterior o *rock* era a “bola da vez” nos meios de comunicação de massa. A partir dos anos 90, há uma proliferação de outros estilos musicais como o sertanejo, o axé e o pagode (LADEIRA, 2013) e grande parte das bandas surgidas nos anos 80 desapareceram. Há alguns nomes que permanecem no cenário do *rock* nacional, além daqueles que conseguiram se estabelecer mesmo depois da febre de 80, uma nova geração da qual se pode destacar Chico Science, Cássia Eller, Charlie Brown Jr, O Rappa. Cada um desses artistas traz um som muito peculiar, com influências que misturam ao *rock*: MPB, samba, *reggae* e *rap*. Destaque para Los Hermanos, que, embora não traga em suas canções

um discurso ligado à política, faz um trabalho brilhante com filiação temática no amor e no cotidiano, amalgamando *rock* e MPB.

Nos anos 2000, o movimento roqueiro começa a ser invadido por uma série de influências que praticamente tornariam extintos os discursos politizados nas letras dos artistas surgidos nessa época, consequência do tipo de sujeito que caracteriza a juventude roqueira do século XXI. As letras passam a ficar cada vez mais simplificadas e representar o tema do amor de forma clichê. As figuras de linguagem foram ficando cada vez menos trabalhadas e a liricidade e a poesia, mais deixadas de lado. Obviamente, há exceções como a banda Autoramas (que surge do cenário independente) e cantora Pitty, sem dúvida a que sustenta em seu repertório o discurso politizado.

Em todo caso, o que mais saltou aos olhos da mídia foram as bandas que tratavam de emoções e amor (as chamadas bandas emo, como Fresno e NX Zero) e as de *happy rock*, as bandas “coloridas”, com letras medíocres e triviais que conquistaram de forma ampla o público adolescente constituído por sujeitos, em sua grande maioria, que cursam ainda o ensino fundamental ou médio e que procuram passar ao longe de uma postura que envolva pensamento crítico.

Em meio a essa expansão de vertentes que tanto se distanciam da proposta de rock que se espalhou pelo Brasil na década de 1980, os remanescentes dessa década conservaram um público formado por aqueles que eram jovens naquela época e por jovens de hoje que possuem um pouco mais de consciência social. É, há razões – e muitas razões – para que Gessinger fale sobre amor a causas perdidas, na letra de Dom Quixote. Nos anos 2000, o *rock* nacional de letras engajadas parece mesmo uma causa perdida.

2.1 POR QUE ENGENHEIROS DO HAWAII?

Como se escolhe um objeto de pesquisa? Não se pode dizer que seja simplesmente uma escolha aleatória; seria muita ingenuidade ou displicência. Deve haver uma “força motriz” para impulsionar o surgimento de um trabalho que visa a investigar algum objeto. Mas que “força” é essa? O sujeito pesquisador se identifica com um assunto e resolve se aprofundar nele, conhecer seus porquês? Diríamos, em uma perspectiva discursiva, que a identificação com determinadas FD proporcionam condições de produção para que o sujeito engendre em um trabalho de análise de um objeto. Bom, esse é o caso da pesquisa em questão.

A banda Engenheiros do *Hawaii* se destaca no cenário do *rock* nacional de maneira mais notória depois de outras que também fizeram história, como a Legião Urbana,

por exemplo. Constituída sob a influência de um período em que o Brasil passava por um período de grande tensão dos movimentos sociais, a banda Engenheiros do *Hawaii* faz de suas letras um “prato cheio” para a observação de uma postura revolucionária ao regime da época em que montaram a banda bem como do que foi espaço de sua infância e adolescência.

Nascida para durar uma noite só (GESSINGER, 2010, p. 19), a banda sobrevive ao período posterior ao da efervescência do *rock* nacional e segue carreira até meados dos anos 2000, sempre surpreendendo pela capacidade de releitura das canções mais antigas, bem como a experimentação da sonoridade e de formatos diferentes com canções novas.

As letras de canção gravadas pelos Engenheiros sempre tiveram uma ligação muito forte com a realidade sócio-histórica pela qual passava o Brasil e o mundo. Mais que uma “baladinha de amor”, mas que um *hit* feito para “grudar” na cabeça do público, ou fazê-lo “sacudir o esqueleto”, as canções dos Engenheiros procuram trazer algo mais profundo, que fale ao sujeito interlocutor de modo a levá-lo à reflexão, a emocionar-se por motivos que vão do corriqueiro e cotidiano – cenas comuns com as quais pessoas comuns se identificam e nas quais se veem – à inquietação interior por questões sociais, políticas e filosóficas. As letras são construídas em uma combinação de conteúdo e forma poéticos que esbanja figuras de linguagem e sonoras que se harmonizam aos mais variados temas.

Os Engenheiros do *Hawaii* iniciam sua trajetória em 1984. No início de 1985, tocaram em um evento na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde eram estudantes de arquitetura. Foi o primeiro show da banda e o pontapé inicial para a carreira. A formação que deu origem à banda contava com Carlos Maltz na bateria, Marcelo Pitz no baixo e Humberto Gessinger na guitarra e no vocal. Destes, apenas Gessinger permaneceu ao longo dos anos.

O nome Engenheiros do *Hawaii* foi uma tipo de piada com os estudantes de engenharia da UFRGS, por conta de uma rixa que existia entre os cursos de engenharia e arquitetura, conforme relata Gessinger (2010, p. 16).

Lembro de ter sugerido Frumelo & Os 7 Belos, brincando com o nome das balas. Todo mundo odiou. Engenheiros do *Hawaii* era uma brincadeira com os estudantes de Engenharia e surfistas que frequentavam nosso bar atrás das nossas colegas. Péssima escolha. Até hoje não sei nadar. Até hoje tenho que explicar que nunca estudei Engenharia pra gente que não acredita e jura que conhece outro alguém que estudou comigo, Engenharia. Mas há uma autoironia, no nome, que me agrada (GESSINGER, 2010, p. 17).

E assim seguiram os Engenheiros, fazendo shows pelo interior do estado do Rio Grande do Sul. Nesse período, inclusive, a letra do que viria a ser a canção Infinita *highway* já estava em construção, em um dos cadernos de Humberto Gessinger. Até que foram

convidados pela BMG a gravar junto com outras quatro bandas um trabalho que incluía apenas bandas de *rock* sulistas. Os Engenheiros viraram sucesso e foram contratados pela gravadora para produzir um disco só deles. Nasceu o *Longe demais das capitais*, em 1986, que trazia sucessos como *Toda forma de poder* e *Sopa de letrinhas*. Gessinger era o principal letrista da banda – e assim permaneceu – sendo o autor de todas as músicas, apenas *Sopa de Letrinhas* teve a participação de Pitz.

O conteúdo das letras não deixava dúvidas de que a banda prestava atenção ao que acontecia ao seu redor na esfera política e social e dava voz a FD e FI que instigavam ao questionamento. Um exemplo clássico disso é letra de *Toda forma de poder*², que traz uma crítica audaz ao autoritarismo político e ao comodismo da população. São citados Fidel Castro e Augusto Pinochet, além do regime fascista. Tudo isso misturado a um refrão que evoca o amor como possível caminho para a compreensão da hostilidade humana.

O disco trazia um ar regionalista com a foto de capa tirada numa paisagem do pampa. O objetivo do grupo nunca foi mesmo estar dentro dos moldes do sucesso. A ideia era fazer música do jeito que deixasse a banda confortável e satisfeita com o trabalho, não agradar às multidões; o sucesso bombástico veio com identificação do público com aquela maneira de fazer música, não pelo esmero do grupo em fazer música que conquistasse um grande público.

Os Engenheiros do *Hawaii* não se encaixavam muito bem nos padrões das bandas que surgiam na década de 1980. Enquanto o *rock* americano e o *punk* eram tendências mais comuns, esses garotos do Rio Grande do Sul produziam um som que também se baseava no *rock* progressivo europeu. Em um tempo de desapego da MPB (música popular brasileira) nas bandas de *rock*, principalmente no eixo Rio-São Paulo-Brasília, e da MPG (música popular gaúcha), pelas bandas do sul, os Engenheiros fizeram delas um elemento na produção de suas canções. Formaram uma mistura que agradou ao público e ganhou terreno no Brasil inteiro.

Nós éramos estranhos porque mantínhamos um pé em cada um desses mundos: rock clássico, MPB, MPG e atitude punk *do-it-yourself*. Deve ter sido essa salada que chamou a atenção de uma gravadora do centro do país, que lançaria um disco com cinco bandas gaúchas. Éramos a banda na qual ninguém acreditava e a banda que estourou (GESSINGER, 2010, p. 20).

Em meados de 1987, Pitz saiu da banda para a entrada de Augusto Licks, que assumiu a guitarra e Gessinger foi para o baixo. Uma redistribuição, mas com o mesmo formato: de trio. Foi nesse ano que lançaram o disco *A revolta dos Dândis*, no qual foi gravada pela primeira vez a canção *Infinita highway*. A canção que intitula o disco foi

² Ver anexo 3.

inspirada em um capítulo do livro *O homem revoltado*, de Albert Camus e aborda os absurdos da humanidade como a guerra e as mazelas que ela traz, além da disputa entre americanos e soviéticos por espaço ideológico e de mercado no mundo durante a Guerra Fria e a desilusão quanto à postura política da esquerda de modo geral, que é relatada como igual à direita enquanto os problemas da sociedade continuam os mesmos: “há tão pouca diferença/ há tanta coisa a fazer” (GESSINGER, 2010, p. 177).

Os Engenheiros seguem na estrada fazendo shows e lançam outro álbum no ano seguinte, 1988, o *Ouçá o que eu digo: não ouça ninguém*. É um período em que a banda está mais entrosada (GESSINGER, 2010, p. 40). A capa desse LP dialoga com o anterior, a engrenagem que seguiria como símbolo dos Engenheiros, só mudando a cor de amarela para vermelha. A ideia era fazer do álbum uma continuação do outro, ação que vinha de herança do *rock* progressivo dos anos 70. A engrenagem se torna, então, um elemento de memória que serve de elo entre um disco e outro.

O discurso presente nas canções é igualmente feito em interdiscursos com os dois trabalhos anteriores, se observarmos, por exemplo, *Toda forma de poder* (Longe demais das capitais, 1986), *A revolta dos Dândis* (A revolta dos Dândis, 1987) e *Tribos e tribunais* (Ouçá o que eu digo: não ouça ninguém, 1988) podemos perceber que nas três canções é apresentada uma aversão pela guerra, em uma postura política que não revela preferência partidária, ao contrário, argumenta que direita e esquerda não cumprem seu papel quando governam.

Em 1989, é lançado o quarto disco da banda. Mudando a rotina de gravações, o *Alívio imediato* foi gravado ao vivo, fazendo uma releitura de músicas dos discos anteriores e trazendo apenas duas canções inéditas: *Alívio imediato* e *Nau à deriva*, que foram gravadas em estúdio (HAWAII, 2010). Mas, ainda antes das gravações do disco ao vivo, os Engenheiros fizeram uma pequena turnê por Moscou. O que chama a atenção dessa viagem para a presente pesquisa é que os músicos levaram uma tradução da canção *Terra de Gigantes*. O que ocorreu é que os russos não entenderam a letra, não fez sentido para eles. Quando questionado a respeito desse fato, Humberto Gessinger assim respondeu: “É que nossas músicas não retratam a realidade deles” (HAWAII, 2010).

O fato em si, aliado ao argumento dado por Humberto, traz o eco do que foi colocado no primeiro capítulo deste trabalho: a língua é um código que deixa pontos de deriva para diferentes efeitos de sentido. Ora, o enunciado (canção) só produzia um determinado sentido sob suas condições de produção específicas, fora delas seriam outros caminhos de memória que levariam do código ao sentido, outro sentido. Tomando os versos

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
(*A revolta dos Dândis*, 1987).

É possível revisitar uma rede de memória que leva ao momento que o Brasil atravessava na década de 1980, com a democracia recém-conquistada e na qual teve grande participação o movimento estudantil. O discurso de luta (não armada) por direitos se faz presente nos versos. Obviamente, em Moscou, onde a experiência política era do socialismo, a letra de Terra de gigantes não despertaria as mesmas formações discursivas.

Vida que segue na *highway* dos Engenheiros e, nos anos seguintes, são gravados os discos *O papa é pop*; *Várias variáveis*; *Gessinger, Licks e Maltz*; e *Filmes de Guerra*, canções de amor, respectivamente nos anos de 1990, 1991, 1992 e 1993. Em 1994, Augusto Licks sai da banda e, nos dois anos seguintes não ocorre lançamento de novos álbuns, que agora já vinham em cd. Também há a entrada de três novos integrantes: Fernando Deluqui, Ricardo Horn e Paulo Cesarin. É lançado, então, em 1995, o cd *Simples de coração*. A sonoridade das canções se modifica um pouco, afinal as possibilidades se multiplicam com mais instrumentistas na banda. As letras continuam a conservar a preocupação com o conteúdo e a cumprir o papel iniciado desde o primeiro LP: falar da realidade a partir de um posicionamento de sujeito crítico.

No ano seguinte, Humberto “dá um tempo” dos Engenheiros e grava com o Gessinger Trio, formado com Luciano Granja e Adal Fonseca. Em 1997, Maltz sai da banda e Gessinger segue com os músicos do Trio, mais o tecladista Lúcio Dorfman. Gravaram *Minuano*; 1999, *Tchau Radar!*; 2000, *10.000 Destinos*; 2001, *10.001 Destinos*. Para a gravação de *Surfando Karmas e DNA*, em 2002, a formação da banda muda outra vez e, outra vez, apenas Gessinger permanece. Entram Gláucio Ayala, Paulinho Galvão e Bernardo Fonseca. Shows e discos continuam, em 2003, *Dançando no campo minado* (esse é o disco em que foi gravada *Dom Quixote*); 2004, *Acústico MTV*; 2007, *Novos Horizontes*. Último trabalho dos Engenheiros gravado até a atualidade. Depois dele, Humberto “dá um tempo” outra vez e forma um duo com o amigo, e também músico roqueiro sulista, Duca Leindecker.

As canções dos Engenheiros do *Hawaii* mantiveram ao longo dos anos a proposta de colocar a realidade observada de uma determinada posição de sujeito, demonstrando pensamento crítico, carregado de uma ideologia que, na maioria das vezes, não coincidia com

a “maré” trazida do “mar” das imposições da sociedade. Natural, portanto, que os temas trabalhados se modificassem com a chegada dos novos ventos da história da qual a banda fazia parte, afinal, as canções se fazem por discursos, que são históricos, ideológicos e protagonizados pelo sujeito.

Assim, enquanto diversas canções da década de 1980 traziam discursos acerca de regimes totalitários, as letras dos anos 90 traziam as mazelas do neoliberalismo, das quais são exemplos: A violência travestida faz seu trottoir (O papa é pop, de 1990), Muros e Grades (Várias variáveis, de 1991), Pose (anos 90) (Gessinger, Licks e Maltz, de 1992) e Além dos outdoors (Filmes de Guerra, canções de amor, de 1993). Há também nessa década a menção às religiões que se “popularizam”, como em A promessa (Simples de Coração, de 1995), Anositeceu em Porto Alegre (O papa é pop, de 1990) e O papa é pop (O papa é pop, de 1990).

Na década de 2000, há muitas regravações das canções antigas, com novos arranjos e modificações nas letras que contribuíram para que o efeito de sentido produzido não só despertasse na memória de quem conhecia a canção da gravação original a sua relação com as condições de produção da época, mas também desse ao público novo, ou que não conhecia a primeira versão, a chance de produzir outros sentidos a partir das condições de produção atuais. Dentre essas canções está Pose, que teve parte de sua letra cortada, sobretudo as que marcavam sua temporalidade na década de 1990. As inéditas mantinham o foco na atualidade, como pode ser observado em Armas químicas e poemas, que retrata a invasão estadunidense ao Iraque sob a acusação da presença de armas de extermínio em massa naquele país.

Mas, enfim, para que todo esse histórico das formações da banda e de seus discos e canções? Qual a relevância disso para a pesquisa que aqui se propõe fazer sobre interdiscursividade literária? Ora, como foi colocado no início deste tópico, uma escolha de objeto de pesquisa não se faz ao acaso, se os Engenheiros do *Hawaii* foram escolhidos para terem suas canções utilizadas como *corpus* desta dissertação é porque os discursos nelas veiculados são fruto do trabalho de pensar o mundo através da arte com consciência política e social, marcada na história (como parte constitutiva dela). E como a Literatura não se furta a prestar esse papel também, e muitas letras dos Engenheiros estão impregnadas, perpassadas de diálogos com a Literatura, por que não observar o que os discursos comuns a essas duas frentes artísticas têm a dizer? Vamos lá, caro leitor, porque como já dizia Humberto Gessinger: “eu não vim até aqui pra desistir agora/ e se depender de mim eu vou até o fim” (GESSINGER, 2010, p. 261).

3. ANÁLISES INTERDISCURSIVAS: *ON THE ROAD* E *INFINITA HIGHWAY*

Começemos por pensar sobre as obras, o romance e a canção, e as questões que as envolvem no sentido de pontuar como se inserem enquanto enunciados passíveis de análise. Assim, faz-se necessário observar um pouco do que traz cada um desses objetos abordando aspectos concernentes à sua temática e à historicidade que lhes perpassa para que seja possível identificar os discursos aí presentes e como se ligam em movimentos de interdiscursividade.

O romance *On the Road* é considerado a obra inaugural da chamada geração *beat* e adquiriu um caráter mitológico logo após a divulgação de uma nota no *The New York Times*. Mas não há como falar sobre esse romance sem pensar sobre o movimento do qual ele faz parte: o movimento *beat*.

Quando se fala na geração *beat*, não se deve imaginar um movimento organizado em torno de um ideal político. O máximo do que se aproximava de alguma espécie de organização entre os *beats* eram os grupos de amigos que se identificavam com o vazio deixado pela queda dos valores tradicionais dos Estados Unidos no período pós-Segunda Guerra Mundial e se encontravam para ler suas poesias e discutir sobre a busca de algo que os preenchesse naquele desejo de um sentido para a vida (BUENO e GÓES, 1984, p.12).

De acordo com Krim (1968, p.13), as mudanças ocorridas no mundo que fora deixado à geração *beat* o deixaram o pior possível e, diante disso, veio a busca incessante por valores que dessem à juventude um motivo para a existência. O discurso capitalista/consumista norte-americano já não satisfazia, a catástrofe da bomba atômica trouxe para perto a possibilidade de extinção da vida na terra, a Guerra Fria seguia contradizendo os motivos da Guerra anterior. Tudo isso fez despertar no jovem o desejo de encontrar algo que o fizesse sentir realmente vivo e não apenas existir como mero espectador ou repetidor em um cenário projetado para seguir um modelo de vida ortodoxo e sem sentido algum.

Transformações radicais haviam ocorrido, desde a Segunda Guerra Mundial, com o sistema de vida norte-americano e com o do resto do mundo; a expressão literária contudo conservava-se a mesma, presa à suas práticas padronizadas e subservientes (...) enquanto a realidade brutal e irrefreável do ano de 1950 punha abaixo muitas das tradicionais consolações oferecidas pela literatura, pela vida e pelo próprio mundo. Alguém tinha que ceder. E foi o que aconteceu. Alguns jovens que não tinham nada a perder – uma vez que tudo lhes parecia definitivamente perdido! – dotados da perigosa virtude de ousar acreditar naquilo que tinham vivido, mesmo que isso pudesse levá-los à cadeia ou ao hospício, começaram a divulgar seus escritos com a convicção de estarem fazendo algo absolutamente AUTÊNTICO”(grifo do autor) (KRIM, 1968, p. 13).

Era uma atitude radical de mudança de comportamento que se refletiu na maneira como era vista e feita arte por parte desses jovens. A literatura produzida começa a dar vazão aos sentimentos dessa geração e a narrar as aventuras de sua busca.

O termo *beat* foi cunhado por Kerouac com o lançamento de *On the road* e combina exatamente com o que movia a juventude americana dos anos 50, já que é empregado como

“batida” (no sentido do ritmo musical), “porrada” (no sentido de golpear), “abatido” ou “exausto” (*beated*), “batimento cardíaco” (*heart beat*), “cadência do verso”, “trajeto” ou “trilha”, “furo” (no sentido jornalístico), “pilantra” ou “aproveitador” e até “botar o pé na estrada” (“*beat the way*”, expressão aliás muito usada por outro Jack, London), além de conter, também e acima de tudo, o radical de “beatitude” – que foi o que realmente despertou Jack para a sonoridade do vocábulo ao qual ele se vincularia pelo resto da vida (BUENO, 2012, p. 13).

Todos esses sentidos para a palavra *beat* representam o estilo de vida adotado pelos integrantes dessa “onda” que atingiu os Estados Unidos na década de 1950 e depois se espalhou pelo mundo. A relação com o ritmo musical vem pela estreita relação que os *beats* mantinham com o *jazz*. Esse estilo de música surge em meio ao povo negro, marginalizado na América branca de império capitalista emergente. É a música que se toca em lugares igualmente marginalizados e considerados pervertidos, como bares frequentados por negros, prostitutas, retirantes mexicanos, descendentes de índios e delinquentes juvenis (jargão que acompanhou os *beats* por muito tempo).

O *jazz* é um ritmo repleto de improvisos e que dá voz ao povo forçado a se calar diante do racismo americano. É um grito de liberdade que ecoa pelo país, “socando o estômago” dos valores brancos sobre temas como a vida, o sexo, o certo e o errado. Assim, os *beats* encontraram no *jazz* um companheiro (ou uma das respostas) para sua jornada rumo ao sentido da existência. Todos esses aspectos foram cruciais para a identificação dos *beats* com o *jazz*, afinal essa era a estrada que eles buscavam percorrer: a do improviso, da valorização daquilo que fora deixado de lado na corrida da modernidade (KRIM, 1968, p. 26). Desta feita, na literatura produzida por essa geração está a inovação da linguagem, procurando acompanhar o ritmo da oralidade e da vida frenética que movia os *beats*.

E dentro dessa perspectiva se encaixa o livro de Jack Kerouac, *On the road*. Precursor da geração *beat*, ele relata em suas páginas a história de Sal Paradise, um jovem escritor que se lança rumo ao Oeste dos Estados Unidos sem quase nenhuma grana no bolso e muita vontade de viver intensamente, aproveitando e redescobrimdo o que é a vida a cada experiência que tem ao longo da estrada que percorre. Em sua jornada, Sal encontra diversas outras pessoas da mesma geração que ele e com as mesmas expectativas. O livro trata da busca

desse jovem e dos amigos que encontra e reencontra pelas estradas da América por algo que os faça sentirem-se vivos.

De acordo com Bueno (2004, p. 13), os personagens que são citados no livro realmente fizeram parte da vida do autor, já que o livro *On the road* relata a viagem do próprio Jack pelos Estados Unidos, e as peripécias contadas por ele no romance, em grande parte, realmente aconteceram. Apenas foram colocados nomes fictícios nos personagens descritos nas páginas do livro. A ligação com os bares em que se tocava o *jazz* e a proximidade com a parte da população que não se encaixava nos padrões da sociedade americana marginalizada na época está por toda a história. Como pode ser observado no seguinte trecho:

Terry saiu e me conduziu pela mão avenida Central afora, que é a rua mais colorida e importante de L.A. E que loucura de avenida, com pardieiros nos quais mal cabia uma jukebox, e a jukebox tocando blues e jazz e jump. Subimos as escadas imundas dessa espécie de galinheiro e entramos no quarto de Margarina, uma amiga de Terry que tinha uma saia e um par de sapatos dela. Margarina era uma mulata deliciosa; seu marido, negro como piche e gentil. Ele saiu na mesma hora para comprar um pouco de uísque para me receber adequadamente. Tentei pagar pelo menos uma parte, mas ele recusou. Eles tinham duas crianças pequenas. As crianças pulavam em cima da cama; era o playground delas. Me abraçavam e me olhavam maravilhadas (KEROUAC, 2004, p. 117-118).

Esse excerto descreve o tipo de ambiente que era frequentado por nossos personagens, relata sobre a vida difícil que levavam os marginalizados pela sociedade americana na época, aqui representados na figura de Terry (garota mexicana que Sal conhece na estrada e com quem tem um relacionamento durante algum tempo) e de seus amigos negros. É também um quadro da generosidade que se encontra entre a gente pobre e discriminada. Não pode deixar de ser notada a maneira como Kerouac se refere à ingenuidade das crianças, descrevendo a cena em que pulam na cama e o olham “maravilhadas”, chamando a atenção, assim, para a maneira singela como elas viam a vida, sem as preocupações sobre dinheiro ou convenções sociais, apenas brincando em seu “playground”, sem se importar se era um parque inteiro ou só uma cama dentro de um “padieiro”.

Outro aspecto que é marca da geração *beat* e se encontra nas linhas desse trecho de *On the road* é forte conotação sexual, quando Sal se refere à amiga de Terry, Margarina, como “mulata deliciosa”. Para os bons costumes americanos esse comentário representaria uma total inconveniência e falta de bons modos; seria uma demonstração de perversão, um comportamento inaceitável. Mas os *beats* não estavam preocupados em agradar ou enquadrarem-se nos moldes sociais, seu interesse era seguir a estrada da vida e ver (e sentir) o que ela tinha a oferecer.

Bom, enquanto a geração *beat* aconteceu nos Estados Unidos nos anos 50 e 60, de acordo com Bueno e Góes (1984, p. 12-13), o conhecimento sobre o movimento só chegou ao Brasil nos anos 80, em razão da marginalização sofrida pelo mesmo diante da literatura norte-americana, já que os *beats* não faziam parte dos círculos acadêmicos. Embora grande parte dos escritores *beats* tenham frequentado a Universidade – Jack Kerouac é um deles – os *beats* não estavam ligados ao território acadêmico. Seus escritos eram lidos para os colegas e quem mais se interessasse, era uma contínua troca de experiências literárias acumuladas pelas experimentações da vida na estrada. Não era a meta dessa geração seguir os modelos de gramática, poética ou qualquer molde para fazer sua literatura. Buscavam a liberdade, a subversão do que era considerado belo e relevante, porque, assim como muitos valores sociais já não faziam sentido, a literatura já não era encarada da mesma forma, sobretudo fazer textos literários já não era visto da mesma maneira.

No Brasil, a década de 1980 foi um período em que o *rock* encontrou as condições propícias para libertar na juventude a expressão de seus sentimentos através da vertente *punk*, conforme já apontado anteriormente neste trabalho, pelo sucesso dos *Sex Pistols*. Os Engenheiros do *Hawaii* não ficaram alheios a essas influências no início da carreira. Entretanto, conforme a banda ia firmando sua sonoridade e maneira de fazer música, as marcas do *rock* progressivo, sobretudo da banda *Pink Floyd*, se mostraram mais visíveis.

Voltando ao que mais interessa para esta pesquisa, falemos da letra que é o objeto do *corpus*. Gravada em 1987, no disco *A revolta dos Dândis*, *Infinita highway* não estava cotada para ser um *hit* de sucesso (GESSINGER, 2012, p. 180), porque tinha uma letra mais longa do que as canções que as rádios estavam tocando muito na época. Mas o fato é que estourou e se tornou uma das canções mais significativas na carreira dos Engenheiros (ENGENHEIROS DO HAWAII, 2014). A letra dessa canção começou a se formar muito antes do surgimento da banda, desde a adolescência de Humberto Gessinger, segundo entrevista dada pelo compositor ao jornal portoalegrense Zero Hora³. Ainda de acordo com o compositor, a letra representa a “estrada da vida”, mais no sentido da *freeway*, que era um termo usado pelos sulistas, que no sentido “mítico americano”. Gessinger afirma na entrevista a sua visão a respeito da letra e o sentido que a mesma traz a ele, revelando que se trata de trechos escritos em uma fase de sua vida que ele buscava uma resposta para o que reservava o futuro para ele: um sujeito arquiteto ou músico. São as provocações que letra despertou nele.

³ Disponível em: < <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/pagina/infinita-highway.html> > Acesso em: 06/01/2014.

Vale salientar que não está em questão nesta análise discutir se o compositor Humberto Gessinger, ou a banda, procurou se inspirar na temática *beat*, ou no próprio romance de Kerouac com o qual mostraremos haver relação. O que nos interessa é observar como os discursos disseminados através do romance e da letra da canção se pautam em uma mesma FD e emergem sob Condições de produção que se aproximam, mostrando, assim, que os caminhos percorridos pelo discurso através da linguagem independe da intenção do sujeito e os interdiscursos se fazem por memórias discursivas ligadas até mesmo pelo devir.

Em seu livro *Pra ser sincero*, Humberto (2012) também revela que falar sobre a estrada não é uma exclusividade desta letra, ele afirma que “é um lugar-comum, o tema da estrada sem fim. Aqui e no *country* americano. Variações da mesma longa estrada da vida cantada por Milionário e José Rico” (GESSINGER, 2012, p. 180). Compreende-se, então, que o sujeito compositor tem a plena consciência de que aquilo que escreve não é algo original, mas uma das possibilidades de se escrever sobre algo que já foi percebido e expressado por outros sujeitos através da música, mas em um momento diferente, sob Condições de produção diferentes, tornando assim os enunciados distintos e provocando outros efeitos de sentido.

A letra da canção de Estrada da vida, de Milionário e José Rico, por exemplo, aborda o tema da vida como um caminho a ser percorrido, mas em uma perspectiva diferente da de Gessinger. Observemos a letra da canção desta dupla sertaneja:

Nesta longa estrada da vida
Vou correndo e não posso parar
Na esperança de ser campeão
Alcançando o primeiro lugar
Mas o tempo cercou minha estrada
E o cansaço me dominou
Minhas vistas se escureceram
E o final da corrida chegou

Este é o exemplo da vida
Para quem não quer compreender
Nós devemos ser o que somos
Ter aquilo que bem merecer.
(Milionário & José Rico, 2006).

Essa letra traz o discurso de que é necessário ter um objetivo na vida: o de vencer. A estrada é a metáfora para a vida, na qual o sujeito precisa correr rumo ao “primeiro lugar”, o que deixa bastante evidente que esse sujeito tem planos traçados para sua existência e procura segui-los até que a velhice chegue e assim sua “corrida” termine, o que pode ser observado nos versos: “mas o tempo cercou minha estrada/ e o cansaço me dominou/ minhas vistas se escureceram/ e o final da corrida chegou”. Há também a defesa de que cada sujeito

deve zelar pela própria identidade e a vida lhe retornará aquilo que lhe é de direito. Não entraremos aqui na complexidade que a palavra identidade abre para os efeitos de sentido, mesmo porque a análise dessa letra não é nossa prioridade, mas considera-se que seja plausível observá-la para perceber que, embora haja a exploração de um mesmo tema, os discursos veiculados são diferentes e, mesmo que o próprio compositor não considere, *Infinita highway* e *On the road* seguem em uma mesma direção discursiva.

Bom, o que se quer demonstrar aqui com a breve observação da letra de Estrada da vida é que o discurso nela materializado diverge daquele que é apontado na letra de Gessinger. Enquanto o sujeito apresentado na letra da canção da dupla sertaneja segue um projeto de vida, o de *Infinita highway* está à procura do que seguir, sem pressa de encontrar, apenas gozando a liberdade que a estrada pode lhe dar, como se pode perceber pelos versos:

Sem motivos, nem objetivos
Nós estamos vivos e isto é tudo
É sobretudo a lei
Da infinita highway
(A revolta dos Dândis, 1987).

Percebe-se, então, que, embora um mesmo tema seja abordado por diversos sujeitos isto não significa que o discurso (ou discursos) difundido seja o mesmo. Ao contrário, quando se tem sujeitos em posições diferentes, em contextos sócio-históricos e ideológicos diferentes, as possibilidades de uma abordagem contrastante, do ponto de vista discursivo, sobre esse tema são enormes. Não obstante, a abordagem de um tema sempre resgata discursos outros, quando as Condições de produção apresentam semelhanças, por exemplo, um discurso imerso na memória discursiva pode vir à tona e apresentar-se em interdiscurso, como é o caso do nosso *corpus*.

Vejamos, as condições de produção do discurso presente na geração *beat* se fazem sob um momento em que o sujeito posicionado na condição de jovem americano se via em um mundo devastado pelo horror da guerra e amedrontado pela capacidade de destruição da bomba atômica. Krim (1985) assim retrata a geração que seria chamada *beat* enquanto fala sobre a escolha do nome que a caracterizaria melhor:

as gerações que surgem ao pós-guerra necessitam, mais do que outras, de um termo que as defina, e a razão disto é que seus membros possuem em comum uma experiência excepcionalmente unificadora, partilhada por todos em uma idade especialmente impressionável. Encontrar, no entanto, uma palavra que caracterize o grupo que se situa hoje em dia, a *grosso modo*, entre as idades de dezoito e vinte e oito anos, é uma tarefa um pouco mais árdua, uma vez que este grupo inclui veteranos de três espécies distintas de guerra moderna: a guerra declarada, a guerra fria e a guerra a que temos negado obstinadamente o nome de guerra, considerando-a em vez disso como uma repressão policial (KRIM, 1985, p. 17).

Essa “experiência unificadora” irá, portanto, colocar essa juventude em uma determinada posição, marcada nesse momento histórico e despertará uma busca por respostas que preencham o vazio deixado pela incoerência das guerras e das disputas de poder. Esse sujeito jovem sente que tais disputas não fazem parte de si, por isso a procura por outros valores, outras ideologias, outro estilo de vida; por isso a escolha pela vida intensa e sem reservas na estrada. A busca a que se prestavam os *beats* estava longe das lutas pautadas no academicismo. Ainda no início do romance, o personagem Sal Paradise fala sobre sua amizade com Dean e o porquê dela, tendo em vista que Dean tinha uma postura perante a vida que se assemelha mais à sua:

Além disso todos os meus amigos nova-iorquinos estavam numa viagem baixo-astrol, naquele pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões lietrárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando pra tudo isso (KEROUAC, 2012, p. 27).

Os *beats* não estão, dessa forma, em uma luta política, a procura a que se prestam é de ordem mais pessoal, tentando encontrar um sentido, um norte diante da perda dos valores sociais que a eles não mais serviam. O que interessava era a experiência a sensação que se teria, não os riscos. Mesmo sabendo que a estrada é cheia de perigos, o sujeito não teme percorrê-la. Sente obstinado que a aventura valerá a pena e trará a recompensa nas histórias que forem vividas. O personagem Sal Paradise sabe das possíveis consequências de sua amizade com Dean, mas se sente impelido a encontrá-lo mesmo assim. Esse anseio pela jornada na estrada na companhia de Dean pode ser assim encontrada em *On the road*:

Um parente do sol do Oeste, Dean. Mesmo que minha tia me avisasse que ele fatalmente me traria problemas, eu podia escutar um novo chamado e vislumbrar um novo horizonte, e acreditei neles com todo o fervor de minha juventude; uns pequenos contratemplos ou mesmo a eventual rejeição de Dean, que mais tarde me abandonaria em sarjetas famintas e camas enfermas – o que importava? Eu era um jovem escritor e tudo que eu queria era cair fora.

Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada (KEROUAC, 2012, p. 28).

Nesse trecho, em que Sal se sente “chamado” à estrada por Dean se assemelha ao início da letra de Infinita highway, onde também há um sujeito que sofre a influência de outro para “pegar a estrada”:

Você me faz correr demais
Os riscos desta highway
Você me faz correr atrás
Do horizonte desta highway
(*A revolta dos Dândis*, 1987).

Através do pronome de tratamento “você”, percebemos a presença de um interlocutor com o qual o sujeito enunciador desta letra de canção dialoga. E este, caro leitor, é apenas o início das semelhanças.

Ora, foi relatado como o sujeito *beat* estava posicionado na história como parte dela para que seu discurso se fizesse, mas e no Brasil? Como se posicionava o sujeito que se insere no discurso da estrada sem fim como busca do discurso da falta, da incompletude, daquilo que não encontra nos moldes da sociedade na qual estava inserido? E como isso se relaciona com as condições que propiciaram o aparecimento da geração *beat* de Kerouac?

Conforme já tratado anteriormente nesta pesquisa, a década de 1980 chega à juventude brasileira como um período em que há maior abertura política. De acordo com Souza (2005), o início dessa década propicia a proliferação do *rock* na tendência *punk*, devido à crise econômica que o país sofria. As cidades, consideradas grandes centros, foram superpopuladas, causando graves problemas sociais como desemprego, e carência nas áreas de saúde, educação e moradia. A classe média estagnou-se economicamente, com tendência ao empobrecimento, isso fez com que em algumas dessas grandes cidades, fosse a classe média que assumisse a postura *punk*, nascida como forma de protesto do proletariado. A classe média se mostrou mais à frente do movimento em Brasília, Porto Alegre e Curitiba; o jovem proletário teve mais notoriedade dentro do *punk* em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro (SOUZA, 2005, p. 31). Nossos rapazes dos Engenheiros do *Hawaii* eram de Porto Alegre, estudantes de arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, integrantes da classe média a que se refere Souza (2005).

Embora a influência *punk* tenha sido muito forte no início dos anos 80, como já foi apresentado anteriormente, os Engenheiros não se prendiam a uma tendência só, sem mencionar que, ao chegar ao Brasil, o estilo *punk* vai incorporar as variações referentes a cada estado em que se difunde. Além disso, “Infinita *highway*”, mesmo que apresente trechos da composição desde a adolescência de Gessinger, só é gravada em 1987, ano em que é lançada pela banda, de maneira que as influências já não são mais totalmente as mesmas.

Em 1987 o Brasil, de maior abertura política, já havia passado a democracia, mas o país ainda sofria com sérios problemas econômicos e sociais. No cenário da música se reflete aquilo que Souza (2005, p. 53) chama de “perda do clássico sentido de militância política e atuação-ação na esfera pública em vistas a formulação de uma perfeita sociedade do provir”. Ainda segundo este autor, os jovens que se identificavam com o *rock* sentiam o vazio deixado pela “queda de paradigmas” (SOUZA, 2005, p. 54) que noteavam a juventude que os

precedeu. Assim, a geração jovem de 80 no Brasil procura um novo caminho que possa suprir essas ausências.

Temos aqui muitas semelhanças nas condições de produção do discurso *beat* e das bandas de *rock* brasileiras da década de 1980. Tanto uma como outra sofreram rupturas ideológicas que fizeram com que houvesse uma busca por novos valores, novos sentidos para a vida. Tal anseio encontrou na estrada um instrumento de exteriorização dos conflitos pelos quais os sujeitos passavam naquele momento. É possível ainda notar que a estrada pode ser encarada para essas duas gerações tanto no sentido literal como no sentido figurado. No caso específico dos objetos do *corpus* desta pesquisa, a estrada possui uma literariedade maior no romance, visto que se trata da travessia dos Estados Unidos tendo como principal meio de transporte a carona. A estrada é para ser sentida e vivida concretamente. Tal afirmação pode ser percebida durante todo o livro, mas foram escolhidos alguns trechos considerados bastante representativos para acontatação dessa ideia:

Eu tinha ficado delirando em cima de mapas dos Estados Unidos durante meses, em Paterson, e até lendo livros sobre os pioneiros e saboreando nomes instigantes como Platte e Cimarron e tudo mais, e no mapa rodoviário havia uma longa linha vermelha chamada Rota 6 que conduzia da ponta do cabo Cod direto a Ely, Nevada, e daí mergulhava em direção a Los Angeles. Simplesmente vou ficar na 6 o tempo inteiro até Ely, disse a mim mesmo e confiante dei a partida (KEROUAC, 2012, p. 29).

Em Oakland tomei uma cerveja entre os vagabundos de um *saloon* que tinha uma roda de vagão na frente, e estava outra vez na estrada. Caminhei decididamente por Oakland para chegar à estrada de Fresno. Duas caronas me conduziram até Bakersfield, 650 quilômetros ao sul (KEROUAC, 2012, p. 108).

Percebe-se nesses excertos que o caminho percorrido pelo personagem Sal Paradise é físico, ele descreve os lugares, cita o nome de cidades e das estradas por onde passa. Trazendo a teoria de Pêcheux (1997), de que a ideologia, enquanto força material, concretizada através de manifestações e representações do sujeito, se nota que a viagem de carona pelo país é a concretização da ideologia de liberdade que move o sujeito, é através da vivência na estrada que este sujeito manifesta tal ideologia. E ao seguir pela rota física, o sujeito faz dela a rota de sua própria existência, a estrada é sua vida, são experimentações ao longo do caminho que dão sentido ao seu viver, não os paradigmas sociais pregados pela ordem da moral e dos bons costumes.

Na letra de Infinita *higway*, a estrada pode ser vista das duas formas, física e abstrata. Iniciemos pela forma abstrata, que pode ser assim encarada pela metáfora da estrada representando a vida. As descrições que aparecem na letra e se referem à *highway* podem ser

tomadas como elementos metafóricos colocados em paralelo com o que o sujeito almeja para a sua vida. Por exemplo nos versos:

Eu vejo as placas dizendo
 “não corra”, “não morra”, “não fume”
 Eu vejo as placas cortando o horizonte
 Elas parecem facas de dois gumes
 (A revolta dos Dândis, 1987).

As placas de sinalização que o sujeito da canção confronta representam as normatizações que ele enfrenta junto à sociedade e com as quais deseja romper. Por isso a relação com faca de dois gumes, pois as máximas valorativas que se lhe apresentam podem não ser a expressão daquilo que esse sujeito concebe como caminho correto a seguir, ou atitudes que devem ser tomadas, afinal de contas ele (sujeito) se encontra em um momento de confusão acerca dos valores que lhe foram ensinados. Assim, as placas de sinalização que o sujeito encontra durante a vida podem ser uma ardilosa manipulação para mantê-lo sob controle e não uma expressão de cuidado para com esse sujeito.

A *highway* em seu sentido concreto pode ser associada às viagens da banda, como é próprio de um conjunto musical. Através da música, dentro do movimento roqueiro mais especificamente, a juventude dos anos 80 encontrou espaço para extravasar seus sentimentos em relação ao mundo. Ao tomar *Infinita highway* como um ponto de deriva para a análise do discurso, é possível notar que o trilhar de um novo caminho exercendo a liberdade e buscando novas experiências está no fato de ir de uma cidade a outra, fazendo o que mais satisfazia o sujeito (agora posicionado como integrante de uma banda de *rock*) que seria levar seu discurso materializado nas letras de suas canções. É preciso deixar claro que não se ignora nesta pesquisa que a canção, enquanto melodia, por si possa trazer discursos, mas não é o foco que será abordado, por isso a referência à letra das canções.

Nesse sentido, de estrada encarada em seu aspecto físico, as placas de sinalização, são aquelas que o sujeito encontra de fato na estrada enquanto viaja “rumo a” ou “voltando de” algum show e, por meio da experiência vivida nessas viagens reflete sobre os sentidos das restrições e imposições sociais na estrada e na vida de maneira geral, é um questionamento que se faz acerca do que é realmente certo ou errado e por quê. Não obstante, a vida viajando pela *highway* sem destino, indo onde o próximo show fosse contratado e sem saber ao certo onde toda aquela estrada da carreira iria dar também assegura o discurso de liberdade sem planos fixos para o futuro. Assim como no discurso do romance *beat*, na letra de *Infinita highway* importam as experiências vividas na estrada, e não o ponto final de parada da viagem.

Para observar o interdiscurso entre os objetos do *corpus* em questão, recorre-se à FD sob a qual estão inscritos aqueles que desempenham a função de sujeito-autor que materializam o discurso. Tomando o romance e a letra da canção como enunciados que emergiram, cada qual com suas peculiaridades de aparecimento, dispersos na história, de um ponto de vista discursivo, os dois compartilham de um discurso terceiro (que está relacionado a outros que o precederam e ainda estão por vir) que precede a ambos: o discurso existencialista.

Encontra-se em Krim (1968, p. 17) que a geração *beat* foi fortemente marcada pelo existencialismo, principalmente do filósofo Soren Kierkegaard, e portanto tem em sua busca durante o caminho que percorre nas estradas norte-americanas um caráter espiritual. Na letra da canção em análise não é notada essa presença da espiritualidade e há a citação de outro filósofo existencialista: Jean Paul Sartre. Com essa constatação se poderia pensar que a relação interdiscursiva não existe, ou se existe, é por meio do embate e não do encontro. Mas o nosso interesse está naquilo que os filósofos citados possuem em comum e não naquilo que os difere.

Almeida (2013, p. 01) postula que o existencialismo “apresenta uma atitude filosófica impregnada de desejo, da busca do homem do nosso século, o pensar acerca do sentido da própria existência”. Apenas lembrando que a menção a “nosso século” se refere ao século XX, temos aqui o discurso que se faz presente tanto no romance quanto na letra da canção. Desta feita, esse discurso, disperso na história e outrora materializado nos enunciados de Kierkegaard e Sartre, reaparece sob outros enunciados suscitando efeitos de sentidos semelhantes.

Para observar como esse discurso aparece nos objetos do *corpus*, analisemos o seguinte trecho do romance:

E que noite foi aquela! “Oh, homem”, disse-me Dean enquanto estávamos na frente do bar, “vê quanta vida fluindo pela rua, os chineses que cruzam por Chicago. Que cidade estranha – uau, e aquela mulher debruçada na janela lá em cima, com os peitões saltando fora da camisola, olhando pra rua com olhões bem abertos. Ufa, Sal, temos que ir e não parar até chegarmos lá.”
 “Chegarmos onde, homem?”
 “Não sei, mas temos que ir” (KEROUAC, 2012, p. 292).

Esse trecho demonstra a grande vontade dos sujeitos apresentados como personagens no romance de viver freneticamente, em uma busca que se faz necessária, em uma inquietude que os move rumo à estrada, mesmo sem saber o destino do roteiro. O que se tem aqui é o desejo de encontrar algo, não se sabe o quê, mas o fato é que a jornada existe e é nela que se apresentará aquilo que suprirá o vazio que perturba os sujeitos. Cada detalhe que é

descrito se mostra também como um passo nessa estrada, física e metafórica, pois quando o sujeito-autor descreve através das palavras do personagem Dean toda a esfuziante vida que está ao seu redor, ele o faz de maneira a mostrar que a observação daquele cenário faz parte de uma apreensão e compreensão do que deve ser levado em conta para o sentido da vida. O encontro com as pessoas e com toda a vivacidade que elas transbordam, aos olhos de Dean, é o encontro com uma parte do sentido que busca para sua existência.

Nos versos de *Infinita highway* temos:

Mas não precisamos saber pra onde vamos
 Nós só precisamos ir
 Não queremos ter o que não temos
 Nós só queremos viver
 Sem motivos nem objetivos
 Estamos vivos e isto é tudo
 É sobretudo a lei da infinita highway
 (*A revolta dos Dândis*, 1987).

Percebe-se como os enunciados em *On the road* e a letra da canção passam pelo mesmo discurso pela maneira como o sujeito manifesta sua vontade de partir em busca de algo, rumo a algum lugar, mas não o especifica, não traça uma trajetória, não possui um objetivo específico em mente. O que há é o desejo de viver intensamente, o que será encontrado é algo a ser descoberto no caminho, não colocado como alvo no início da viagem. Nos versos: “mas não precisamos saber pra onde vamos/ nós só precisamos ir”, nota-se quase as mesmas palavras usadas no diálogo entre Dean e Sal: “Chegarmos onde, homem?” “Não sei, mas temos que ir”.

Assim como foi apontado no capítulo inicial desta pesquisa, a língua pode formar sequências parecidas que trazem sentidos semelhantes, mas emergem em espaços sócio-históricos bastante distintos, comprovando o que Foucault (2012) aponta sobre o enunciado e sua singularidade de aparição. Embora o discurso seja compartilhado num direcionamento ideológico, o romance trata uma realidade distinta da que aparece na letra da canção; é outro momento histórico, outro sujeito que enuncia. No enunciado do romance *On the Road* há dois sujeitos nominalizados – Sal e Dean – e este enunciado emerge em uma conversa entre dois americanos que pretendem percorrer o país.

Uma situação diferente pode ser apontada no caso da letra da canção *Infinita highway*, onde há um sujeito “sem nome”, sujeitos, aliás, tendo em vista os versos citados acima em que aparece a primeira pessoa do plural. Trata-se, na letra da canção, de jovens que percorrem a estrada rumo aos shows que fazem, primeiro pelo Rio Grande do Sul e depois pelo Brasil.

Contudo o interdiscurso se faz presente, de forma inegável, quando observamos que os enunciados se filiam a uma mesma FD, revisitada na ideologia existencialista. Tanto no romance quanto na letra da canção encontramos acontecimentos discursivos irrepetíveis que se constituíram como materialidade discursiva no encontro do linguístico com o histórico, conservando, entretanto, laços com outros dizeres dispersos na história, que podem ser resgatados através da memória discursiva que comporta as FD.

Então, se tomamos as FD como um conjunto de discursos que se relacionam e não permanecem com fronteiras estagnadas, conforme se observa em Foucault (2008, p. 43), percebe-se, pelo menos, o Existencialismo como ponto discursivo comum entre os enunciados do *corpus* em questão, constituindo-se como parte da mesma FD tomada de complexidade e reformulações ao longo da história.

Interessa para a análise apontar também como há uma representação de como o sujeito, retratado tanto no romance quanto na letra da canção, se mostra perdido em alguns momentos e demonstra sua insegurança quanto ao que o constitui, reforça o vazio que sente e o faz buscar novos caminhos.

Acordei com o sol rubro do fim de tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito (KEROUAC, 2012, p. 35-36).

O trecho acima descreve um momento que Sal Paradise se hospeda em uma pensão à beira da linha férrea, dando uma pequena pausa em sua viagem, depois de dois dias direto na estrada. Trata-se de um instante em que esse personagem indaga acerca de sua própria identidade e se descobre vazio. Naquele quarto ele se questiona a respeito da viagem que faz e da relevância ou da loucura que ela representava. Ali, Sal avalia sua empreitada até aquele momento e é possível perceber que o que o sujeito-personagem faz é uma observação daquele instante e não uma avaliação para pensar se voltava para casa ou não. Tanto que ele não se apavora com a situação, apenas nota o quão vazio se encontra enquanto ser e percebe sua vida tão sem sentido, que poderia se tratar da vida de qualquer outro, dada a morbidez em que se encontrava. Na sequência do texto, o sujeito irá ver aquele momento como um instante de lamentação e seguirá sua busca pelas sensações que o façam se sentir deveras vivo.

Semelhante situação pode ser apontada na letra de Infinita *highway* no versos:

Minha vida é tão confusa
 Quanto a América Central
 Por isso não me acuse de ser irracional
 Escute garota, façamos um trato:
 Você desliga o telefone
 Se eu ficar muito abstrato
 Eu posso ser um beatle
 Um beatnik ou um bitolado
 Mas eu não sou ator
 Eu não tô à toa do teu lado
 Por isso garota, façamos um pacto:
 De não usar a highway pra causar impacto
 (A revolta dos Dândis, 1987).

Aqui o sujeito expressa toda a confusão da qual é cercada sua vida. Assim como o jovem *beat* passava por um período em que não havia uma ideologia na qual se apegar, assim o sujeito jovem da década de 1980 no Brasil, apresentado na letra da canção se sente um tanto perdido, sem saber que rumo tomar e não esconde essa confusão. A falta de uma identidade também é encontrada nesse sujeito, tendo em vista que ele afirma: “eu posso ser um *beatle*/ um *beatnik* ou um bitolado”, entretanto, conforme é observado nos versos seguintes, esse sujeito se dispõe a viver sem reservas, se entregando verdadeiramente às experiências que a vida possa lhe propiciar.

Cabe a esta altura, esclarecer que o termo “*beatnik*” é, de acordo com Bueno e Góes (1985, p. 06) uma fusão da palavra *beat* ao nome da nave espacial soviética *Sputinik*. E como essa fusão acabou acontecendo? Bem, ainda segundo o mesmo autor, os *beats* se assemelhavam a foguetes, com sua maneira intensa e frenética de viver e produzir sua arte. Exemplo disso é o romance do *corpus*, que apresenta escrita fluida, com grandes parágrafos, construídos para empreender à leitura o ritmo acelerado de como foram os acontecimentos.

A letra de Infinita *highway* apresenta ainda uma citação explícita de uma novela de Sartre, Infância de um chefe, “a dúvida é o preço da pureza”, o que estreita ainda mais os laços interdiscursivos com o existencialismo e o discurso nele encontrado. A citação aparece junto aos seguintes versos:

Eu vejo um horizonte trêmulo
 Eu tenho os olhos úmidos
 Eu posso estar completamente enganado
 Posso estar correndo pro lado errado
 Mas “a dúvida é o preço da pureza”
 É inútil ter certeza
 (A revolta dos Dândis, 1987).

O sujeito, então, olha para o caminho e aceita as possibilidades que ele oferece, não procura verdades absolutas, apenas cogita o que pode acontecer, não precisando estar necessariamente certo. Tal atitude está nas linhas finais de *On the road*, quando Sal Paradise

pensa sobre o que está acontecendo no Oeste, depois de sua volta para casa. É o que o sujeito-personagem acredita, projetado através das experiências que teve, e não o que está realmente acontecendo que importa.

Assim, na América, quando o sol se põe e eu sento no velho e arruinado cais do rio olhando os longos, longos céus acima de Nova Jersey, e posso sentir toda aquela terra rude se derramando numa única, inacreditável e elevada vastidão até a Costa Oeste, e toda aquela estrada seguindo em frente, todas as pessoas sonhando nessa imensidão, e em Iowa eu sei que agora as crianças devem estar chorando na terra onde deixam as crianças chorar, e essa noite as estrelas vão aparecer, e você sabe que Deus é a Ursa Maior? E a estrela do entardecer deve estar morrendo e irradiando sua pálida cintilância sobre a pradaria antes da chegada da noite completa que abençoa a terra, escurece os rios, recobre os picos e oculta a última praia e ninguém, ninguém sabe o que vai acontecer a qualquer pessoa, além dos desamparados andrajos da velhice, eu penso em Dean Moriarty (...) (KEROUAC, 2012, p.372).

Percebe-se nessa passagem que fecha o romance a presença do mesmo tipo de dúvida que é abordada na letra da canção, embora haja no romance uma certa espiritualidade que não aparece na letra, como em: “e você sabe que Deus é a Ursa Maior?”, herança do discurso existencialista de Kierkegaard. É possível observar, contudo, que o discurso existencialista presente em *On the road* e *Infinita highway* compartilha de um ponto em que Sartre e Kierkegaard assumem posturas filóficas semelhantes, afinal de contas, mesmo com suas peculiaridades de pensamento, os dois participaram de um mesmo movimento dentro da filosofia.

Ao lançar um olhar histórico-discursivo sobre o material analisado, é possível observar que a memória discursiva constituída através dos discursos dispersos na história – os quais constroem as FD – pode ser vista como um arquivo sobre o qual age o sujeito em condições de produção específicas para surgimento de enunciados relacionados interdiscursivamente.

Assim, o discurso de busca pela liberdade e abandono de valores, presente na memória discursiva compartilhada pelos dois objetos do *corpus* em questão, está ligado a uma FD em que filiam enunciados de Kierkegaard e Sartre, do discurso existencialista, também constituinte dessa rede de memória. Nesse arquivo que comporta discursos em enunciados já-ditos e outros que se encontram num devir, temos os sujeitos-autores Kerouac e Gessingere suas colaborações para o complexo interdiscursivo da FD que compartilham nos enunciados de *On the road* e *Infinita highway*.

As condições de produção do livro *On the road* foram marcadas por um momento histórico de pós-guerra em que parte da juventude estadunidense desafiou o *status-quo*, adotando um estilo de vida de afronta aos valores da década de 1950. Houve a tentativa de apagamento do discurso trazido pelo movimento *beat*, do qual a obra faz parte, afinal, os

beats estavam fora do círculo acadêmico de produção literária e, como bem lembra Certeau (1982), há na história discursos apagados de acordo com determinados interesses. Tal observação remete ao que Pêcheux (1997b) coloca em relação à utilização da língua e do discurso em relação à posição do sujeito na sociedade: o sujeito pertencente à geração beat foi marginalizado pela sociedade de sua época, daí a tentativa de silenciar os discursos produzidos por esse sujeito e materializados em enunciados como o livro de Kerouac, *On the road*.

No Brasil, um período de maior abertura política marca as condições de produção do discurso da juventude da qual faz parte a banda Engenheiros do Hawaii e o sujeito-autor da letra da canção Infinita *highway*, Humberto Gessinger. Numa direção ideológica semelhante à do jovem *beat*, havia a procura por “algo que faltava”, expressa na metáfora e no sentido concreto da estrada. Além disso, a utilização do *rock* como movimento de protesto e de representação da ideologia da juventude brasileira nos anos 80, foi marginalizada por uma parcela da crítica, tomando o estilo musical como um plágio do *punk* sem trazer, de fato, um posicionamento político consciente e bem elaborado como fora a Bossa Nova (TINHORÃO, 1990).

Desta feita, percebe-se como ocorrem as relações discursivas que ligam o romance *On the road* à letra da canção Infinita *highway*, por redes de memória discursiva que, dispersas na história, fazem parte de um conjunto complexo e sem fronteiras definidas de FD, onde o interdiscurso se faz enquanto os enunciados surgem como acontecimentos discursivos marcados pela ideologia e tendo o sujeito como (re) produtor.

4. ANÁLISES INTERDISCURSIVAS: DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E DOM QUIXOTE

Depois de ter observado como estão ligados os discursos que permeiam Infinita *highway* e *On the road*, é chegado o momento de nos voltarmos para os “Quixotes”: Dom Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, e Dom Quixote, letra de Humberto Gessinger gravada pelos Engenheiros do Hawaii. Nesses dois objetos do *corpus*, poderá ser percebido como o discurso segue caminhos em redes de memória que fazem com que seus efeitos de sentidos se modifiquem, não deixando, contudo, de se fazer por interdiscursos.

O romance Dom Quixote de La Mancha é publicado na Espanha em duas partes, sendo a primeira no final do século XVI, em 1605, e a segunda no início do século XVII, em 1615, durante o reinado de Felipe III (CRUZ, 2009, p. 24). De acordo com Oliveira (2011), este foi um período em que a Espanha apresentava decadência de seus anos de glória como

controladora de grande parte da Europa, da América e da África. Período em que também ainda tinha o catolicismo como influência muito forte e modelo de conduta para toda a população espanhola. Os leitores, por sua vez, cultivavam o gosto pelas novelas de cavalaria, em que o idealismo nelas apresentado os levava a fugir dos conflitos trazidos pela crise econômica pela qual passava o país (OLIVEIRA, 2011, p. 09).

O romance conta a história de um fidalgo que muito se interessava por novelas de cavalaria e lia todos os livros que encontrava sobre esse gênero, se encantando com a maneira como agiam os cavaleiros em defesa dos fracos e oprimidos, como lutavam em nome da honra e da verdade, tendo sempre uma donzela muitíssimo formosa e pura à sua espera. Consta na história que o fidalgo chegou a vender parte de suas terras apenas para adquirir mais livros sobre os cavaleiros andantes, passando dias e noites a fio a ler tais obras. Foi dessa maneira que seu juízo ficou comprometido de tal forma que ele mesmo pensou ser um desses cavaleiros e se propôs a sair de sua fazenda e partir mundo afora em busca de aventuras. Isso pode ser percebido no seguinte trecho:

O importante é saber que nos momentos de ócio – que eram muitos – o referido fidalgo se punha a ler livros de cavalaria com tanto empenho e prazer, que quase se esquecia por completo da caça e da administração da fazenda; e tanta era sua paixão por essas histórias que chegou a vender parte de suas terras para comprar livros de cavalaria, levando para casa todos os que pôde comprar. Encantado com a clareza da prosa e os volteios do estilo, o pobre cavaleiro foi perdendo o juízo. Enfim envolveu-se tanto na leitura que passava noites em claro e os dias a cochilar. De tanto ler e pouco dormir, se lhe secou de tal maneira o cérebro, que perdeu a razão. (...)

Foi assim que, já fraco do juízo, acudiu-lhe a mais estranha ideia que jamais ocorrera a outro louco neste mundo: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o aumento de seu prestígio como para o serviço da pátria, fazer-se cavaleiro andante, sair pelo mundo com armas e cavalo, em busca de aventuras e viver tudo o que havia lido sobre cavaleiros andantes, desfazendo injustiças e enfrentando perigos, para assim conquistar fama e eterno renome (CERVANTES, 2011, p. 11).

O personagem de Cervantes se contrói, portanto, em torno de uma imagem ridicularizada dos leitores de novelas de cavalaria, os quais buscavam refúgio nas idealizações protagonizadas pelos cavaleiros. Vale salientar que esse tipo de literatura, novelas de cavalaria, era muito produzido e consumido no final do século XVI e início do século XVII, período em que foi escrita e publicada a obra de Cervantes. Mas Dom Quixote não é um cavaleiro como os demais, descritos nas obras que circulavam pela Espanha. Ao contrário, representa uma sátira ao das novelas de cavalaria (GOULLAR, 2011, p. 07), mostrando o quão ridículo seria o comportamento de alguém que se propusesse a viver na realidade o que aquela ficção propunha.

Dom Quixote de La Mancha se configura, assim, como uma obra de ruptura com esse modelo de fazer literário, passando a incorporar outros discursos que não estavam em

consonância com a idealização promulgada pelas novelas de cavalaria e o que de acordo com Oliveira (2011, p. 11) se deve ao fato de Cervantes estar adentrando ao que se mostraria como o início da literatura moderna, na qual os temas abordados se distanciavam do idealismo.

Lukács (2000) argumenta que as novelas de cavalaria estavam fadadas ao fim, já que pertenciam ao gênero épico, tendo em vista que o mundo moderno não apresentava mais a homogeneidade que as amparava. Na modernidade ocorre o enfraquecimento do cristianismo, e o Dom Quixote de Cervantes vai aparacer como uma tentativa de aplacar esse distanciamento que o sujeito começava a sentir de um deus. O romance irá ainda mostrar a condição histórica e social da Espanha, que, conforme já exposto anteriormente, não vivia mais seus anos de glória. Assim,

Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência (LUKÁCS, 2000, p. 106-107).

A maneira que torna possível, então, a representação objetivada por Cervantes para que o Quixote aborde toda essa problemática é

que o mais puro heróismo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heróica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade (LUKÁCS, 2000, p. 107).

Ainda de acordo com o mesmo autor, essa representação que mistura “grotesco” e “sublime” é a face do período pelo qual passava o sujeito nesse início de modernidade em terras espanholas, o confronto de um mundo marcado pela passagem das certezas medievais para a visão de um mundo mais humanista que divino. Nessa transição, o herói Dom Quixote mostra sua inadequação a esse mundo real, tão antagônico ao que traz em sua mente e do qual não desprende a absoluta certeza de ser verdadeiro.

Observa-se, dessa forma, que além do caráter satírico apresentado em Dom Quixote de La Mancha, outras representações de discursos difundidos através da obra foram assimilados com o passar do tempo, de tal forma que o personagem criado pelo sujeito-autor, lido por outros sujeitos em outras épocas e, claro, em diferentes condições de produção, fez com que houvesse uma “re-significação” dos discursos presentes nas peripécias do Quixote de Cervantes (CRUZ, 2009, p. 24). Assim, à medida que a obra se difundia pelo mundo e o tempo corria da data de sua publicação, as interpretações acerca do Quixote e de seu fiel escudeiro Sancho Pança se multiplicaram. Nesse sentido, Cruz (2009) afirma que as

interpretações da obra podem ser divididas entre aqueles que o fazem trazendo a história para sua contemporaneidade, ou seja, para o contexto do leitor; e aqueles que buscam analisar o livro a partir da historicidade que ele apresenta.

Trazendo essa divisão para a ótica discursiva, é possível considerar que quando o sujeito-leitor faz a leitura da obra sem considerar as condições de produção da mesma, haverá efeitos de sentidos dos discursos ali encontrados diferentes daqueles (efeitos de sentidos) cuja leitura levou em consideração as condições em que o livro irrompeu enquanto enunciado. Não obstante, as “re-significações” em torno dos discursos promulgados no romance se devem às “inquietações” (CRUZ, 2009, p. 26) que motivaram cada efeito de sentido que surgiu sobre Dom Quixote. Ainda de acordo com a mesma autora, foi do século XIX até meados do século XX que se expandiu a imagem do personagem principal do romance enquanto modelo de herói exemplar.

Não se pretende aqui esgotar as interpretações que foram feitas da obra Dom Quixote de La Mancha ao longo dos séculos, tal tarefa por si demandaria uma pesquisa exclusiva, mas propõe-se atentar para o fato de que a grandeza da obra e sua capacidade de perdurar por tanto tempo como uma leitura tão rica, traz inevitavelmente relações interdiscursivas em que os discursos de outrora tomam novos traços e se reajustam ao contexto sócio-histórico-ideológico de seus leitores. Desta feita, se o personagem cervantino apresenta como primeiros efeitos de sentidos discursos que vão da comicidade ao contexto social e político da Espanha do final do século XVI e início do século XVII, para o sujeito-leitor do período referenciado no parágrafo anterior (século XIX a meados do século XX), o personagem Dom Quixote assume um papel de defensor de causas nas quais ninguém mais acreditava, tornando-se não um instrumento de ridicularização de idealismos, mas um representante de um tipo de sujeito que se dedica à luta por valores perdidos na sociedade moderna.

E é justamente sob essa ótica que a letra da canção dos Engenheiros do *Hawaii* irá cruzar com os discursos quixotescos. Tal letra foi gravada no disco Dançando no campo minado, de 2003. É preciso levar em consideração, ao tratar do discurso (ou discursos) que perpassa a letra da canção, que, embora a banda tenha surgido nos anos 80, a letra emerge enquanto enunciado no início do século XXI; é outro momento na carreira dos Engenheiros; nem são mais os mesmos integrantes que formavam a banda no início da carreira. É outra materialidade histórica vivida pelo sujeito-autor, Humberto Gessinger, e, portanto, outras Condições de produção que, obviamente, irão interferir no modo como o discurso se materializa no enunciado.

Começamos pelo título: Dom Quixote, ele revela sobre que tipo de sujeito a letra reflete. É impossível não associar este Dom Quixote ao seu homônimo, de La Mancha, e partir daí iniciar o percurso que coloca os dois Quixotes em paralelo a fim de perceber como o dos Engenheiros é uma versão contemporânea do de Cervantes, o que nos leva a constatar a capacidade de um discurso atravessar o tempo e se fazer presente em enunciados diversos, através das relações interdiscursivas. Dom Quixote representa o sujeito deslocado de seu tempo, mais ainda, de seu mundo, sustentando verdades há muito deixadas pelos demais, na letra da canção aparecendo sob o signo de “otário”.

A esse respeito, Andrade (2010), que também realiza um estudo considerando a letra de Dom Quixote e o romance de Cervantes, embora numa perspectiva intertextual, aponta que a palavra otário “es ahí un hombre de buen corazón” (ANDRADE, 2010, p. 93) e isso tanto o personagem do livro quanto o sujeito da letra copartilham, sendo ambos idealizadores de uma realidade que não existe.

Os primeiros versos da letra fazem a apresentação do sujeito que será nela descrito:

Muito prazer, meu nome é otário
Vindo de outros tempos
Mas sempre no horário
Peixe fora d’água
Borboletas no aquário

Muito prazer, meu nome é otário
Na ponta dos cascos e fora do páreo
Puro-sangue puxando carroça
(*Dançando no campo minado*, 2003).

Em um primeiro momento o que se nota como semelhança do Quixote da letra com o do romance é o deslocamento que ambos apresentam em relação ao mundo onde estão. Dom Quixote de La Mancha era um sujeito cujas atitudes só faziam sentido dentro das histórias lidas por ele, no mundo real seu comportamento era de um completo louco. Da mesma maneira, o “otário” que é apresentado na letra da canção não cabe no ambiente em que se encontra, está avesso à realidade na qual figura como componente, sendo ali um “peixe fora d’água”, “borboleta no aquário”.

É possível observar também que, assim como o Quixote de La Mancha, o outro possui uma enorme vontade de se fazer útil, sendo contudo inutilizado todo seu potencial. No romance, o personagem dispõe de toda índole e desejo de realizar as mais sublimes boas ações em favor daqueles que necessitassem, mas encontra um ambiente hostil à sua generosidade ingênua e idealista, tanto que acaba por se atrapalhar e causar danos ao invés de

trazer ajuda. Exemplo disso é o episódio em que Dom Quixote investe contra rebanhos de ovelhas e carneiros, pensando se tratar de exércitos que travariam combate.

Voltou-se para ali D. Quixote e viu que era verdade; e, alegrando-se sobremodo, assentou que eram, sem dúvida alguma, dois exércitos que vinham a travar-se e combater no meio daquela espaçosa planície, porque não se passava hora que não tivesse a fantasia cheia daquelas batalhas, encantamentos sucessos, desatinos, amores e desafios, que nos livros de cavalaria se relatam. Quanto dizia, pensava ou fazia, ia sempre bater em coisas dessas.

A poeirada, que havia visto, levantavam-na dois grandes rebanhos de ovelhas e carneiros que por aquele mesmo caminho vinham de diferentes partes; os quais, em razão do pó, se não deixaram perceber enquanto se não avizinham (CERVANTES, 2005, p. 99).

Toda prontidão e bravura do cavaleiro em lutar em favor do exército cristão, que era na verdade um dos rebanhos, termina com algumas ovelhas mortas e muitas pancadas no personagem, que foi atingido pelas pedras dos pastores. E isso se dá porque todo empenho de Dom Quixote está em lugar equivocado, em uma situação que não cabem aquelas atitudes. Há, portanto, o “desperdício” de sua coragem e de suas boas intenções e, agir pelas nobres causas. É nesse mesmo sentido que a letra de Humberto Gessinger menciona “na ponta dos cascos e fora do páreo/ puro-sangue puxando carroça”. Trata-se da demonstração de um sujeito que tem muito a oferecer, mas por seu deslocamento no mundo não dá o melhor de si.

Se, nos versos acima, o sujeito se apresenta com a saudação “muito prazer”, na letra que os segue mostra que é um tipo de sujeito incomum:

Um prazer cada vez mais raro
Aerodinâmica num tanque de guerra
Vaidades que a terra um dia há de comer
(*Dançando no campo minado*, 2003).

O verso “um prazer cada vez mais raro”, remete a um efeito de sentido de que pessoas como o sujeito da letra da canção são cada vez mais difíceis de ser encontrados. Nos versos seguintes, uma das causas de seu desajustamento ao mundo atual: “aerodinâmica num tanque de guerra”. O verso representa a que tipo de desenvolvimento se presta a humanidade, do qual o sujeito em questão não participa, porque possui outra mentalidade, luta por outras causas e considera o comportamento contemporâneo repleto de “vaidades que a terra um dia há de comer”. Este verso, por sua vez, faz referência ao que é valorizado na atualidade e como isso é visto pelo sujeito da letra de Gessinger, o que irá resultar na contraposição de suas atitudes com o que se espera de uma pessoa comum e não de um “otário”.

Tal postura do sujeito, sugere uma nobreza de coração, a rejeição à superficialidade e cultivo de valores mais profundos, perdidos na sociedade contemporânea, preocupada com o desenvolvimento tecnológico e com a obtenção de lucro, acima de tudo. O que pode ser observado nos versos seguintes:

Às de espadas fora do baralho
Grandes negócios, pequeno empresário
Muito prazer, me chamam de otário

Por amor às causas perdidas
(*Dançando no campo minado*, 2003).

Nesse trecho fica claro que o sujeito assume o caráter quixotesco exatamente por não compactuar com o modo de vida da sociedade atual. Mais uma vez, o paralelo com o Dom Quixote de Cervantes pode ser traçado, uma vez que se trata de viver de acordo com uma utopia, lutando “por amor às causas perdidas”. Ora, o personagem do romance é a figura mais emblemática de luta por causas perdidas, visto que suas causas existem em um universo que apenas ele enxerga, completamente diferente do que se apresenta aos demais. E, se as ações desse personagem são consideradas disparates e fruto da loucura, sem nenhuma conexão com a realidade, não é menos absurda a atitude do Quixote do século XXI descrito na letra da canção, uma vez que luta por ideais que não cabem no capitalismo selvagem e o, portanto, não pode ser considerado menos louco ou “otário” que Dom Quixote de La Mancha.

A última parte da letra da canção é a que se refere de maneira mais evidente ao romance de Cervantes:

Tudo bem, até pode ser
Que os dragões sejam moinhos de vento
Tudo bem, seja o que for
Seja por amor às causas perdidas
Por amor às causas perdidas

Tudo bem, até pode ser
Que os dragões sejam moinhos de vento
Muito prazer, ao seu dispor
Se for por amor às causas perdidas
Por amor às causas perdidas
(*Dançando no campo minado*, 2003).

Neses versos encontramos a menção ao clássico episódio em que Dom Quixote de La Mancha luta contra moinhos de vento. Embora no texto de Cervantes os moinhos se apresentem a Dom Quixote como gigantes e não como dragões, considera-se que a troca do monstro com que o personagem confunde os moinhos seja uma escolha do sujeito-autor da letra da canção, não interferindo na relação interdiscursiva com o romance, já que ambos, gigantes e dragões, representam criaturas mitológicas com as quais apenas a mente do personagem cervantino poderia travar uma batalha. Segue um trecho da passagem do romance em que é relatado tal episódio:

Quando nisto iam, descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento, que há naquele campo. Assim que D. Quixote os viu, disse para o escudeiro:
— A aventura vai encaminhando os nossos negócios melhor do que soubemos desejar; porque, vês ali, amigo Sancho Pança, onde se descubrem trinta ou mais

desaforados gigantes, com quem penso em fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com sujos despojos começaremos a enriquecer; que esta é boa guerra, e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da terra.

— Quais gigantes? — disse Sanho Pança.

— Aqueles que ali vês — respondeu o amo — de braços tão compridos, que alguns os têm de quase duas léguas.

— Olhe bem Vossa Mercê — disse o escudeiro — que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e os que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós (CERVANTES, 2005, p. 52).

Ao tomar os últimos versos da letra da canção em relação à obra de Cervantes, nota-se que há uma distinção entre o sujeito do romance e o da letra, no sentido de que o sujeito apresentado na letra, ao contrário do cavaleiro protagonista do romance, considera a possibilidade de ser irreal aquilo que vê. Entretanto, saber que suas causas são perdidas e que seus dragões não passam de moinhos de vento não o impede de continuar sua luta. Isso porque o sujeito tem consciência de que é um “Dom Quixote” na sociedade pós-moderna, de que sua maneira de se posicionar frente aos acontecimentos e comportamentos dessa sociedade representam uma idealização, os valores considerados importantes por ele não existem no mundo em que vive. É o sujeito da letra de Gessinger um “louco” em meio aos “normais” que se integram à sociedade capitalista pautada no consumo exacerbado.

Ainda no caminho da “re-significação” do discurso dadas as condições de produção do enunciado no qual se materializa, a letra de Humberto Gessinger dá margem à relação do sujeito “otário” e quixotesco nela descrito com o sujeito de classe, típico da sociedade pós-moderna, que está na parte proletária da pirâmide social. Nessa perspectiva, o sujeito é aquele fadado ao trabalho que nem sempre condiz com todo o potencial que tem a oferecer.

Santos (1999) aborda a questão do capitalismo na sociedade pós-moderna e, sobretudo, do proletariado, observando que existe um processo de silenciamento ideológico (SANTOS, 1999, p. 267) que inibe a manifestação do proletariado perante o ritmo de trabalho e condições oferecidas pela classe empregadora. De maneira que

num contexto ideológico, saturado pelo consumismo, a erosão das concessões e o aumento da disciplina e dos ritmos de trabalho que a acompanham eliminam, em vez de promover, a vontade de lutar por uma vida diferente e mesmo a capacidade de a imaginar (SANTOS, 1999, p. 268).

Os traços de que o sujeito da letra faz parte dessa classe operária pós-moderna aparece já nos primeiros versos, sobretudo, quando é colocado: “vindo de outros tempos/mas sempre no horário”, o que denota o cumprimento de horário de chegada e saída do emprego. Mais adiante, nos versos: “na ponta dos cascos e fora do páreo/ puro-sangue puxando carroça”, temos a corroboração com o que é postulado por Santos (1999) sobre como o

enfraquecimento da luta operária leva ao assujeitamento, a uma condição que não coincide com a capacidade do sujeito ou com seus sonhos, aliás leva à anulação dos sonhos.

O Quixote dos Engenheiros é então um sujeito completamente assujeitado pela sua condição de proletário, um mero instrumento da classe dominante a serviço da ideologia propagada e imposta por esta? Ah, caro leitor, como afirma Pêcheux (2009, p. 281) “não há dominação sem resistência” e o “otário” da letra que compõe um dos objetos desta pesquisa é justamente a resistência de que fala Pêcheux (2009), entretanto é uma resistência tão ínfima, abafada e caçoada que se torna uma causa perdida. O sujeito assume o papel de Dom Quixote por ser resistência e esta assume o papel de loucura na sociedade pós-moderna. É por essa razão que há a demonstração da disparidade entre o ambiente e o sujeito (“peixe fora d’água/ boboletas no aquário”, “ás de espadas fora do baralho”) associada à consciência de que o ideal almejado talvez nunca seja alcançado (“tudo bem, até pode ser/ que os dragões sejam moinhos de vento”).

Retomemos como o discurso do romance Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, passa por “re-significações” até incorporar os pontos de deriva para os interdiscursos possíveis com a letra da canção dos Engenheiros do *Hawaii*. Tendo em primeira instância se destinado a ser uma sátira às novelas de cavalaria, o livro de Cervantes toma proporções gigantescas na literatura mundial e o personagem principal da obra se torna maior que sua proposta inicial e passa a incitar uma identificação com o sujeito-leitor de outras épocas fazendo assim com que os discursos que perpassavam a obra tomassem novos caminhos.

Nesse sentido, observa-se que o conceito de Michel Pêcheux (2012) de memória discursiva proporciona a relação interdiscursiva que se faz do sujeito que aparece na letra da canção e o personagem de Cervantes. Tendo derivado da sátira que ridicularizava o personagem para a imagem de herói defensor de nobres valores perdidos pela sociedade, em virtude das novas condições de produção em que se encontrava o sujeito-leitor, Dom Quixote chega a representar o sujeito de classe proletário na sociedade pós-moderna assolada pelo consumismo e pelo enfraquecimento das forças de resistência. Assim, o ideal quixotesco é encontrado no sujeito que não se adequa a essa realidade do mundo capitalista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo deste trabalho foram abordadas as questões teóricas referentes aos conceitos presentes na Análise do Discurso que se mostraram pertinentes à realização da análise interdiscursiva entre as letras de canção e os romances a que nos propusemos fazer. Através da observação da teoria materialista do discurso proposta por Michel Pêcheux, foi revisitado o processo discursivo como um todo, envolvendo, além do próprio discurso, o sujeito e a história.

Foram revisitados os primeiros passos na construção da teoria, que se deu com a publicação do AAD-69, onde o processo discursivo era concebido como uma “maquinaria fechada” e onde há, pela concepção de Pêcheux (1997a) a distinção do discurso da *langue* e da *parole* de Saussure, estando o discurso no entremeio. A partir deste princípio, foi mostrado como Pêcheux (1997b) busca consolidar uma teoria materialista do discurso através do que postula a respeito do sujeito e sua participação no processo discursivo. Para tal é pontuado como o sujeito é chamado à existência pela ideologia e como esta constitui, na teoria discursiva, não um conjunto de ideias, mas uma força material, porque se dá através da materialidade discursiva nos enunciados.

O sujeito é imprescindível às análises de qualquer discurso tendo em vista que o discurso acontece em função dele e através dele. É o sujeito que, inscrito nas formações discursivas e ideológicas irá construir seus discursos através de outros discursos. É uma relação de interdependência do sujeito com os discursos que produz e os discursos que o precedem, assim podemos afirmar que o discurso já se forma em interdiscursos através da memória discursiva.

Foi observado também como a história desempenha um papel fundamental quando tratamos da análise de discursos, pois estes se fazem através da participação do sujeito na história, ocupando uma determinada posição. E para tal verificação, as postulações de Michel Foucault foram trazidas em consonância com a AD, para que suas contribuições fossem abarcadas no que se refere ao enunciado e às FD.

No segundo capítulo foram realizadas as análises interdiscursivas das letras de canção Infinita *highway* e Dom Quixote com os romances *On the road* e Dom Quixote de La Mancha, respectivamente. Neste capítulo foram trazidas as relações que se estabelecem entre as condições de produção dos discursos materializados nos enunciados e como a memória discursiva propicia a “re-significação” de discursos dispersos na história, promovendo a

relação interdiscursiva com aqueles já inscritos em determinadas FD e com aqueles que se encontram em um devir.

O segundo capítulo aborda, assim, as relações interdiscursivas entre o material selecionando para o *corpus*. Esta empreitada, se inicia com um apanhado acerca de como o *rock* enquanto estilo musical se instaurou no Brasil e que processos de mudança sofreu até chegar ao formato adotado pelos Engenheiros do *Hawaii* na década de 1980. Observar esse processo ajuda a compreender as condições de produção do *rock* como movimento que integrou toda uma geração.

Há uma descrição de como surgiu o *rock* no Brasil, sem relação, de início, com a problemática social. Faz-se um percurso da Jovem Guarda, passando pela Tropicália e todos os conflitos com a Bossa Nova, até chegar à década de 1980, na qual o movimento roqueiro ganha forte influência do *punk* e, com isso, passa a expressar os anseios de sujeitos dessa época de forma mais próxima das mazelas sociais. Aliado a condições de produção que possibilitavam maior liberdade de expressão, o *rock* dá voz a ideologias que denunciavam a insatisfação dos sujeitos com o sistema político-social ao qual estavam submetidos. O *rock* se torna um instrumento de subversão contra o assujeitamento proposto à juventude da década de 1980.

Mas nem só de *punk* se faz o *rock* nacional de 80. Os Engenheiros, por exemplo, tiveram forte influência do chamado *rock* progressivo, desencadeado na década de 1970, principalmente na Europa, e que demonstrava maior preocupação com a elaboração das letras e dos arranjos musicais, fazendo experimentações, por vezes, com a música clássica.

Foi realizado um breve histórico da carreira da banda Engenheiros do *Hawaii*, a fim de mostrar como os discursos observados no *corpus* se fazem a partir de condições de produção que suscitam FDs e FIs ligadas a um momento histórico no qual o sujeito que compõe as letras está situado. E, a partir do pensar a trajetória da banda, inicia-se o trabalho de análise do *corpus*, tendo em vista as relações interdiscursivas que se estabelecem de maneira farta nas letras dos Engenheiros, tantas vezes perpassadas pela Literatura.

Para mostrar como a interdiscursividade se dá através dos movimentos discursivos presentes nas Condições de produção e, portanto, na história, foi apontado como o movimento *beat* desponta nos Estados Unidos, reunindo uma juventude que questiona os valores de sua sociedade diante dos horrores deixados pela Segunda Guerra Mundial e dos objetivos da Guerra fria, conforme aponta Krim (1968). É dessa forma que os jovens americanos começam a repensar o sentido da vida, aliás, começam a buscar um sentido para a vida, quando veem que nada do que é oferecido lhes satisfaz. É daí que vem a ideia da estrada no sentido literal

da palavra – as viagens de carona pelo país – à procura de todas as experimentações que a vida pudesse lhes proporcionar.

O movimento de repensar os valores e o próprio sentido da existência pelo qual passam os jovens americanos na década de 1950 vai ao encontro das proposições de Pêcheux (1997b) acerca das Condições de produção que provocam o aparecimento dos discursos, de como o sujeito é protagonista na história e de como a ideologia está ligada à materialidade. As Condições de produção suscitadas pelo pós-Segunda Guerra e Guerra fria propiciam o aparecimento de discursos ligados à desolação do sujeito quanto ao modelo de vida proposto por sua sociedade e faz que com esse sujeito materialize sua ideologia através das viagens pelo país.

Por ser marginalizado na sociedade americana, o movimento *beat* só chega ao Brasil na década de 1980, como se encontra em Bueno e Góes (1984), e passa a influenciar aos discursos produzidos pela juventude daqui. A literatura *beat* não estava diretamente relacionada ao círculo acadêmico, embora alguns de seus escritores tenham frequentado a universidade, como o próprio Kerouac, por isso a demora na propagação.

As Condições de produção dos discursos nos quais os sujeitos da juventude brasileira se inscrevem nos anos 80 também provocam o desejo de buscar um novo sentido para a existência. Souza (2005) coloca que os jovens brasileiros perdem, nesse período perdem o senso de luta por liberdade política que caracterizou a geração que os antecedeu. Trata-se de sujeitos que estão um tanto “perdidos”, “sem motivos nem objetivos”. Daí a estrada como metáfora para busca do que lhes falta.

Observou-se, então, que a *highway* é encontrada em *On the road* com um sentido mais literal do que em Infinita *highway*, contudo a letra da canção não se furta a ser memória dos caminhos, físicos e não metafóricos, percorridos pela banda para a apresentação dos shows. Os sujeitos apresentados como protagonistas em ambos os objetos do *corpus* compartilham de uma FD em que a busca por libertar-se dos valores sociais de uma determinada época é comum, tanto no livro quanto na letra da canção.

Nas redes de memória discursiva que relacionam os discursos presentes no romance de Kerouac e na letra de Gessinger está presente o Existencialismo. Esse movimento filosófico se pauta no desejo de buscar sentido para a própria existência (ALMEIDA, 2013, p. 01) e é exatamente o discurso central nos dois objetos analisados.

Ao nos voltarmos para a segunda parte da análise proposta para a presente pesquisa, temos um movimento de memória discursiva diferente do que se apresenta nos dois primeiros objetos analisados. A relação interdiscursiva que se dá entre Dom Quixote de La

Mancha e Dom Quixote se faz pela resignificação da figura do herói presente na obra de Cervantes. O efeito de sentido proposto pelo romance do século XVI/XVII se modifica à medida que a obra encontra sujeitos-leitores em outras Condições de produção, em outro momento histórico, em contato com outras FDs. Enquanto *On the road* e *Infinita highway* compartilham um discurso central de liberdade e busca de sentido para a vida, pautados numa FD na qual está inscrito o discurso existencialista, o que se tem entre o romance de Cervantes e a letra de Gessinger é um desdobramento do discurso quixotesco que, disperso na história, toma efeitos de sentidos diversos do que foi proposto pelo autor do romance.

A obra Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, é escrita em duas partes, cuja primeira é publicada no fim do século XVI e a segunda, no início do século XVII. O livro de Cervantes marca uma ruptura na maneira como a literatura era escrita na época. Enquanto a Espanha se deleitava com os heróis das novelas de cavalaria, dotados de honra, coragem e fé, Dom Quixote de La Mancha vai retratar um velho senil.

O que Cervantes faz em seu romance é trazer um discurso que satiriza o herói representado nas novelas de cavalaria. Trata-se de uma obra que rompe com a proposta de literatura da época e traz uma FD que contraria o fazer literário de seu tempo, apontando para o moderno. O objetivo em Dom Quixote de La Mancha é denunciar o quão ridícula é a postura proposta nas novelas de cavalaria e que esse tipo de leitura era uma válvula de escape para o sujeito pertencente à população espanhola, cujo país perdera os dias de glória e atravessava uma crise econômica (OLIVEIRA, 2011). Assim, em vez de lutar contra gigantes, Dom Quixote, em sua demência, ataca moinhos de vento; vê rebanhos de carneiros e ovelhas e enxerga exércitos prontos a pelear. Suas sandices não cabem no mundo real e sempre o levam a desventuras.

Com o passar do tempo, os sujeitos-leitores de Dom Quixote de La Mancha encontram-se em outras Condições de produção, estão inseridos em outro contexto sócio-histórico-ideológico, o que fará com que, inevitavelmente, haja outros efeitos de sentidos para a obra. Dentre esses efeitos de sentidos está o de reconhecer no personagem Dom Quixote, não um retrato do ridículo, mas de um otimista sonhador, um protetor dos valores perdidos pela sociedade moderna (CRUZ, 2009). Desta feita, o personagem de Cervantes passa de grotesco a modelo de herói.

No Dom Quixote dos Engenheiros do *Hawaii*, letra de Humberto Gessinger, o efeito de sentido encontrado é esse: modelo de herói. O sujeito apresentado na letra da canção encarna aquele que acredita em um sistema axiológico que se perdeu na era moderna, sendo, por isso, considerado fora dos padrões, um “otário”. Sob esse signo, de “otário”, o sujeito se

mostra como um defensor das “causas perdidas”, vistas na letra da canção como estimas que a sociedade abandonou para eleger absurdos como a guerra, por exemplo. O “otário” é, portanto, sob a ótica da letra Dom Quixote, um sujeito íntegro e bom (ANDRADE, 2010).

As semelhanças interdiscursivas entre os Quixotes se iniciam na maneira como os sujeitos personagens dos objetos de pesquisa do *corpus* estão deslocados da sociedade na qual deveriam se encaixar. O mundo em que acreditam ambos os “Quixotes” – da letra da canção e do romance – não existe na realidade. Contudo observa-se uma diferença na maneira como o sujeito-personagem encara esse fato. Em Dom Quixote de La Mancha, o sujeito-personagem não tem consciência de que aquilo que vê é irreal; para o cavaleiro Dom Quixote, suas ações estão condizentes com a normalidade e não compreende o porquê de outras pessoas acharem seus atos ridiculamente absurdos.

Já no Dom Quixote representado no sujeito da letra da canção, encontra-se alguém capaz de reconhecer o deslocamento no qual se encontra, como comprovam os versos: “tudo bem, até pode ser/ que os dragões sejam moinhos de vento”. Aqui o sujeito se reconhece como um sonhador, como alguém que enxerga o mundo de forma diferente dos demais e, ainda, que seu olhar sobre o mundo pode ser uma ilusão.

Pensando no viés proposto por Michel Pêcheux (1997b), tem-se a percepção de que o Dom Quixote dos Engenheiros é também um sujeito posicionado dentro da luta de classes, traçado na figura do proletário, que não encontra espaço para desenvolver todo seu potencial enquanto sujeito. É o que pode ser notado nos versos: “na ponta dos cascos e fora do páreo/ puro-sangue puxando carroça” e alguns versos mais à frente em: “ás de espadas fora do baralho”.

Não é, entretanto, o sujeito apresentado na letra da canção um completo assujeitado pelo sistema em que vive. Pelo contrário, esse sujeito é resistência, assim como postula Pêcheux (1997b) que onde há dominação, há também resistência. Todavia a resistência desse sujeito perante a sociedade em que está inserido naquele determinado momento histórico, cercado das Condições de produção em que emergem esse discurso de resistência, faz dele tão ínfimo que soa ridículo, ilusório como “peixe fora d’água/ borboletas no aquário”. Neste ponto, voltam a se encontrar os dois “Quixotes”: não é menor, para a sociedade pós-moderna, a loucura na resistência que aparece na letra da canção que a loucura representada nas páginas do romance de Cervantes.

O que se encontra delineado no *corpus* analisado, letras de canção e romances, é, portanto, uma demonstração de como os discursos se cruzam em FDs, em caminhos da memória discursiva que oferecem espaço para que possam emergir diferentes enunciados

ligados por meio da interdiscursividade. Seja por Condições de produção semelhantes que encontram um discurso comum na FD ou por ressignificações de discursos que se dão, inevitavelmente, à medida em que a história dá ao sujeito outras possibilidades de emersão do enunciado, a interdiscursividade acontece, tendo o sujeito como protagonista, num determinado posicionamento social, movido pela ideologia que provém dessa posição que ocupa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paula Cresciulo de. *O rock nas ditaduras civis-militares na América Latina: o caso do Brasil, Argentina e Chile na década de 1980*. Cascavel: 2013.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 8. ed. Trad. J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BUENO, Eduardo. *Introdução: a longa e tortuosa estrada profética*. In KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- BURKE, Peter. *Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro*. In: BURKE, Peter (Org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- CRUZ, Ana Aparecida Teixeira da. *Dimensões da loucura nas obras de Miguel de Cervantes e Lima Barreto: Don Quijote da La Mancha e Triste fim de Policarpo Quaresma*. 2009. 205 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.
- FERNANDES, Cleudemar. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- FERNANDES JÚNIOR, Antônio. *Intertextualidade e movimentos de leitura em canções de Renato Russo*. 2002. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GAMA-KHALIL, Marisa M. *Veredas possíveis dos estudos discursivos sobre a literatura: as vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da teoria literária*. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa M. (Org.). *Análise do discurso e literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Claraluz, 2009.
- GESSINGER, Humberto. *Infinita highway. Intérprete: Engenheiros do Hawaii*. In: ENGENHEIROS DO HAWAII. *A revolta dos Dândis*. São Paulo: RCA, 1987. Faixa 3.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. *AD: escrever – interpretar acontecimentos cuja materialidade funde linguagem e história*. In: NAVARRO, Pedro (Org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006b.

KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

OLIVEIRA, Albérís Eron Flávio de. *Cervantes, autor de Dom Quixote de La Mancha (1605): um romance de ruptura*. *Revista Desenredos*, Teresina, ano III, nº 10, 2011.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

OSTERNO, Maria do Livramento Rios. *A canção engajada dos anos 80: o rock não errou*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.

PÊCHEUX, Michel. *Análise automática do discurso (AAD-69)*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Trad. Bethania S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b.

_____. *Semântica e discurso*. Campinas: Unicamp, 2009.

_____. *A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Trad. Bethania S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1997c.

_____. *A análise de discurso: três épocas*. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Trad. Bethania S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1997d.

_____. *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação*. In: _____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3. ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1997e.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 2. ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1997f.

_____. *Papel da memória*. In: PIERRE, Achard et al. *Papel da Memória*. 3. ed. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. São Paulo: Parábola, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SILVA, Elizete Mello da. *O rock nacional dos anos 80 dá o seu recado*.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

ANEXOS

Anexo 1

Infinita highway

Você me faz correr demais
Os riscos desta highway
Você me faz correr atrás
Do horizonte desta highway
Ninguém por perto, silêncio no deserto,
Deserta highway
Estamos sós e nenhum de nós
Sabe exatamente onde vai parar

Mas não precisamos saber pra onde vamos
Nós só precisamos ir
Não queremos ter o que não temos
Nós só queremos viver
Sem motivos nem objetivos
Estamos vivos e isto é tudo
É sobretudo a lei
Da infinita highway

Quando eu vivia e morria na cidade
Eu não tinha nada, nada a temer
Mas eu tinha medo, medo desta estrada
Olhe só! veja você
Quando eu vivia e morria na cidade
Eu tinha de tudo, tudo ao meu redor
Mas tudo que eu sentia era que algo me faltava
E, à noite, eu acordava banhado em suor

Não queremos lembrar o que esquecemos
Nós só queremos viver
Não queremos aprender o que sabemos
Não queremos nem saber
Sem motivos nem objetivos
Estamos vivos e é só
Só obedecemos a lei
Da infinita highway

Escute garota, o vento canta uma canção
Dessas que a gente nunca canta sem razão
Me diga garota: “será a estrada uma prisão?”
Eu acho que sim, você finge que não
Mas nem por isso ficaremos parados
Com a cabeça nas nuvens e os pés no chão

Tudo bem garota, não adianta mesmo ser livre
Se tanta gente vive sem ter como viver

Estamos sós e nenhum de nós
sabe onde quer chegar
Estamos vivos sem motivos
Que motivos temos pra estar
Atrás de palavras escondidas
Nas entrelinhas do horizonte dessa highway
Silenciosa highway

Eu vejo um horizonte trêmulo
Eu tenho os olhos úmidos
Eu posso estar completamente enganado
posso estar correndo pro lado errado
mas a dúvida é o preço da pureza
e é inútil ter certeza
eu vejo as placas dizendo não corra
não morra, não fume
eu vejo as placas cortando o horizonte
elas parecem facas de dois gumes

minha vida é tão confusa quanto a América Central
por isso não me acuse de ser irracional
escute garota, façamos um trato:
você desliga o telefone se eu ficar muito abstrato
eu posso ser um beatle,
um beatnik, ou um bitolado
mas eu não sou ator,
eu não to à toa do teu lado
por isso garota, façamos um pacto
de não usar a highway pra causar impacto

cento e dez, cento e vinte
cento e sessenta
só pra ver até quando
o motor aguenta
na boca em vez de um beijo
um chiclete de menta
e a sombra do sorriso que eu deixei
numa das curvas da highway
(*A revolta dos Dândis*, 1987)

Anexo 2

Muito prazer, meu nome é otário
Vindo de outros tempos
Mas sempre no horário
Peixe fora d'água
Borboletas no aquário

Muito prazer, meu nome é otário
Na ponta dos cascos e fora do páreo
Puro-sangue puxando carroça

Um prazer cada vez mais raro
Aerodinâmica num tanque de guerra
Vaidades que a terra um dia há de comer

Às de espadas fora do baralho
Grandes negócios, pequeno empresário
Muito prazer, me chamam de otário

Por amor às causas perdidas

Tudo bem, até pode ser
Que os dragões sejam moinhos de vento
Tudo bem, seja o que for
Seja por amor às causas perdidas
Por amor às causas perdidas

Tudo bem, até pode ser
Que os dragões sejam moinhos de vento
Muito prazer, ao seu dispor
Se for por amor às causas perdidas
Por amor às causas perdidas
(*Dançando no campo minado*, 2003)

Anexo 3

Toda forma de poder

Eu presto atenção no que eles dizem
Mas eles não dizem nada
Fidel e Pinochet tiram sarro de você
Que não faz nada
Começo achar normal
Que um 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 estória 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 fascinada
É tão ir adiante
E esquecer que a coisa toda tá errada
Eu presto atenção no que eles dizem
Mas eles não dizem nada

Se tudo passa
Talvez você passe por aqui
E me faça esquecer tudo que eu vi
(*Longe demais das capitais*, 1986)