

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
LETRAS - PORTUGUÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

CRISTIANO BENDER MARTINS

EDUARDO E MÔNICA: A CAMINHO DA ESTÉTICA DE BAKHTIN

**Bagé
2023**

CRISTIANO BENDER MARTINS

EDUARDO E MÔNICA: A CAMINHO DA ESTÉTICA DE BAKHTIN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Isabel Cristina Ferreira Teixeira

**Bagé
2023**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais).

M386e Martins, Cristiano Bender

Eduardo e Mônica: a caminho da estética de Bakhtin /
Cristiano Bender Martins.

36 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, LETRAS - PORTUGUÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA, 2023.

"Orientação: Isabel Cristina Ferreira Teixeira".

1. dialogismo. 2. gêneros do discurso. 3. estética. 4.
autor-criador. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

CRISTIANO BENDER MARTINS

EDUARDO E MÔNICA: A CAMINHO DA ESTÉTICA DE BAKHTIN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 13 de janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Isabel Cristina Ferreira Teixeira
Orientadora
(Unipampa)

Profa. Dra. Miriam Denise Kelm
(Unipampa)

Prof. Dr. Nathan Bastos de Souza
(UFCAT)

Assinado eletronicamente por **ISABEL CRISTINA FERREIRA TEIXEIRA, PROFESSOR DO MAGISTERIOSUPERIOR**, em 25/01/2023, às 08:57, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **MIRIAM DENISE KELM, PROFESSOR DO**

MAGISTERIO SUPERIOR, em 25/01/2023, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Nathan Bastos de Souza, Usuário Externo**, em 25/01/2023, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1031710** e o código CRC **94E330CA**.

Referência: Processo nº 23100.000960/2023-41 SEI nº 1031710

RESUMO

Neste trabalho temos como objeto a letra da canção intitulada “Eduardo e Mônica”, de Renato Russo, com a finalidade de verificar aspectos estéticos alinhados à perspectiva bakhtiniana. Para a realização do estudo, elegemos como objetivo geral o de analisar as possibilidades de a teoria bakhtiniana dar conta do estético. E como objetivos específicos os de analisar elementos da forma composicional do gênero poema em estudo; analisar elementos do estilo do poema; e refletir sobre a estética nessa perspectiva teórica. Dentre os autores que fundamentam o estudo, destacamos Bakhtin (1997); Fiorin (2016); e Faraco (2011). Quanto à metodologia, o estudo é qualitativo porque trabalha com o universo de significados, explorando crenças, valores e, no caso do poema em estudo, formas, que apontam para a estética em relação com a ética. Dentre os achados da análise, destacamos que o autor-criador, ao recuperar Pascal, problematiza a possibilidade de haver relação entre a razão e o coração, apontando pelo excedente de visão que sua posição permite, para a natureza paradoxal, contraditória do amor.

Palavras-chave: dialogismo; gêneros do discurso; estética; autor-criador.

ABSTRACT

In this work, we have as an object *Eduardo e Monica*, by Renato Russo, to verify aesthetic aspects aligned with the Bakhtinian perspective. To carry out the study, we have as a general objective to analyze the possibilities of bakhtinian theory to handle the aesthetics. And as specific objectives to analyze elements of the compositional form of the poem genre under study; analyze elements of the poem's style; and reflect on aesthetics in this theoretical perspective. Among the authors who support the study, we highlight Bakhtin (1997); Fiorin (2016); and Faraco (2011). As for the methodology, the study is qualitative because it works with the universe of meanings, exploring beliefs, values, and, in the case of the poem under study, forms, which point to the aesthetics in relation to ethic. Among the findings of the analysis, we highlight that the author-creator, when recovering Pascal, problematizes the possibility of a relationship between reason and the heart, pointing to the surplus of vision that his position allows, for the paradoxical, contradictory nature of love.

Keywords: dialogism; speech genres; aesthetics; author-creator.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	10
2.1 O rock nacional	10
2.2 Brock – O rock dos anos 80.....	11
2.3 Rock em Brasília, onde surgiu a Legião Urbana.....	12
2.4 Legião Urbana.....	13
3 REVISÃO DA LITERATURA	16
3.1 Dialogismo e enunciação	16
3.2 Gêneros do discurso	18
3.3 A palavra na poesia: introdução a uma poética alinhada à enunciação.....	19
4 METODOLOGIA	25
5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	26
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
REFERÊNCIAS	36

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho analisamos, sob a perspectiva bakhtiniana, somente a letra da canção “Eduardo e Mônica”, de Renato Russo, como um poema, com a finalidade de verificar aspectos estéticos alinhados a essa perspectiva teórica.

Supomos que a teoria bakhtiniana, apesar de inicialmente pensarmos que se volta mais para a questão da prosa e da observação do dialogismo nesses textos, formula um arcabouço capaz de auxiliar no entendimento da complexidade presente na poética, possibilitando analisar o poema numa perspectiva interacionista, ou seja, partimos do pressuposto de que nenhum enunciado significa monologicamente. O enunciado significa em relação a outro. Por isso é sempre dialógico. Pensamos também que os enunciados produzem sentido no gênero que os constituem, e significam, portanto, em função dessas condições de produção. As leituras sobre a teoria de Bakhtin têm apontado para a ideia de que o poema é centrípeto, ou seja, tende mais para o centro, para o monólogo, menos para fora, para o diálogo. É desse embate que pretendemos nos ocupar.

A justificativa desse projeto é reduzir a distância entre teoria e prática, pensando na formação do professor, como profissional que deve ter condições de compreender o texto para interagir em sala de aula.

Para a realização deste estudo, elegemos como objetivo geral o de analisar as possibilidades de a teoria bakhtiniana dar conta do estético, a partir da análise de “Eduardo e Mônica”, de Renato Russo. E como objetivos específicos os de analisar elementos da forma composicional do gênero poema em estudo; analisar elementos do estilo presente em “Eduardo e Mônica”; e refletir sobre a estética nessa perspectiva teórica.

Para desenvolvermos esse trabalho temos, primeiramente, uma contextualização da década de 80, período em que a canção “Eduardo e Mônica” foi produzida, abrangendo informações sobre o rock nacional, Brock – O rock dos anos 80, e informações sobre a Legião Urbana. Em segundo lugar, temos uma revisão de literatura, com os seguintes conceitos considerados fundamentais para o desenvolvimento do trabalho: dialogismo, enunciação, gêneros do discurso, e a palavra na poesia: introdução a uma poética alinhada à enunciação. Em terceiro, apresentamos a metodologia do trabalho, que é quanto à natureza, aplicado; e quanto à abordagem, qualitativo. Em quarto, temos a análise e apresentação de resultados,

onde analisamos a letra de “Eduardo e Mônica”, de acordo com a concepção de gêneros do discurso de Bakhtin, como um poema, tentando mobilizar aspectos teóricos bakhtinianos, e refletir sobre a estética nessa perspectiva teórica. E, por fim, temos as considerações finais, sintetizando achados teóricos e algumas possibilidades de desenvolvimento que este trabalho oferece.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

Para situar o contexto de produção de “Eduardo e Mônica”, canção cuja letra está sendo analisada neste estudo, recorremos a Rochedo (2011) que contextualiza a década de 80 no que se refere à produção do rock no Brasil. O período tem marcas bem específicas: transição de um regime civil-militar para a democratização, tendo como consequências mudanças comportamentais na sociedade; e influência europeia do ideário punk e pós-punk na formação das bandas dos anos 80.

2.1 O rock nacional

Rochedo (2011) ensina que o princípio do rock brasileiro aponta para Celly Campello, do interior de São Paulo, juntamente com seu irmão Tony Campello. Celly Campello tornou-se conhecida nas grandes cidades brasileiras ao gravar versões de rocks americanos como “Banho de lua”, de 1968, e “Estúpido cupido” de 1959.

A autora afirma também que na primeira metade da década de 60, surge a Jovem Guarda, com nome derivado de um programa de TV que divulgava novos talentos jovens. Os nomes mais representativos foram Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jerry Adriani, Ronnie Von e Wanderléa. Nessa época a TV estava se expandindo, e a Jovem Guarda manifestou-se como cultura própria da juventude, demonstrada por suas tendências comportamentais representadas pela música e por sua linguagem própria e, paralelamente a isso, o período é marcado pela instauração do regime civil-militar.

Rochedo (2011) argumenta que a Jovem Guarda foi analisada por críticos como um fenômeno de massa simplório, sem especificidades próprias, sendo acusada de ser uma mera derivação do rock anglo-americano e italiano, porém essa seria a proposta da Jovem Guarda. Segundo a autora, essa vertente não teria tido a pretensão de ser coisa séria, por isso ela foi sempre jovem e sem culpa.

Já no final dos anos 60, surge a Tropicália com influência do movimento hippie. Nos Estados Unidos da América, o movimento é uma reação à guerra do Vietnã e aos desdobramentos que impunha aos jovens norte-americanos, dentre os quais destacamos o combate no conflito em solo asiático. Esse movimento gerou

sentimentos expressos na música, uma vertente que pregava a pacificação em diversas partes do mundo.

Voltando ao contexto brasileiro, destacamos, conforme Rochedo (2011), que mesmo a linguagem não sendo o rock, já que na Tropicália havia samba e bolero, a postura do movimento era roqueira. Já na década de 1970, destacaram-se Os Mutantes e especialmente Raul Seixas que mesclou música regional nordestina com rock, contendo elementos dos anos 1950 e 1960 em letras bem elaboradas.

Para Rochedo (2011), esses movimentos, anteriores a década de 80, não chegaram a consolidar o rock no Brasil, mas foram fundamentais para influenciar as pessoas que fizeram parte da juventude dos anos 1980.

De acordo com a autora, em parte a influência do rock dos anos 80 vem do punk anglo-americano com o lema “faça você mesmo” e suas derivações surgidas em meados dos anos 1970, denominadas, pós-punk ou *new wave*. Esse movimento exerceu grande influência na geração dos anos 80, porque na contramão do rock progressivo que exigia grande aparato e acordes sofisticados, era proposta uma composição com acordes mais simples, sendo possível compor uma música com apenas três acordes. O olhar crítico às imposições da sociedade também era característico deste movimento.

2.2 Brock – O rock dos anos 80

Rochedo (2011) explica que o nome Brock, com o *b* de Brasil, foi criado por Artur Dapieve (professor, jornalista e crítico musical), para designar o amadurecimento na década de 1980 do rock no Brasil. Esse foi um momento de destaque do rock brasileiro, porque cresceu, amadureceu e influenciou parcela significativa da juventude nessa década, sendo produzido rock no Brasil cantado em português, não que antes não houvesse, mas antes da década de 1980 o maior repertório das bandas no Brasil era em inglês.

Nessa época surgiram muitas bandas que marcaram o cenário nacional, sendo algumas de grande destaque que surgiram no Rio de Janeiro: Blitz, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso. Sendo esta a banda que abriu as portas para a Legião Urbana. Em Brasília, conhecida como a capital do rock, apareceram bandas como

Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude, após a dissolução da banda Aborto Elétrico. Em São Paulo também surgiram bandas que no mesmo caminho marcaram o cenário nacional, como Titãs, RPM e Ultraje a Rigor.

2.3 Rock em Brasília, onde surgiu a Legião Urbana

Rochedo (2011) explica que em Brasília no início dos anos 80 havia moradores provenientes dos mais diversos lugares do país, por isso havia uma significativa quantidade de jovens que vinham acompanhando suas famílias. Muitos desses jovens já haviam morado fora do país e sabiam o que estava acontecendo no cenário do rock internacional. Para ela, a capital federal na década de 1980 era extremamente árida em todos os sentidos, sem muitas opções para os jovens, por isso a música apareceu como alternativa ao tédio, sendo algo motivador para a juventude.

Segundo Rochedo (2011), além da escola e dos cursinhos, o principal encontro de jovens que gostavam de rock era em um conjunto de blocos residenciais que ficava dentro da Universidade de Brasília (UnB), construídos com intuito de abrigar famílias de funcionários e professores da UnB, conhecido como “Colina”. Nesse local, os jovens realizavam festas juninas, peças de teatro, atividades esportivas. O local serviu também para ensaios das primeiras bandas que surgiram em Brasília.

Rochedo (2011) explica que em 1978 a banda Aborto Elétrico foi formada, sendo precursora do rock em Brasília. Foi fundada por três amigos: Renato Russo, Fê Lemos e André Pretorius. Os ensaios aconteciam na “Colina” e com a parceria entre Renato Russo e Fê Lemos registram-se as primeiras composições, ainda sob regime civil-militar, como por exemplo “Geração coca-cola”, “Que país é esse?” e “Veraneio vascaína”. Essas músicas, após o término do Aborto Elétrico, fizeram parte do repertório da Legião Urbana e do Capital Inicial.

Segundo o que Rochedo (2011) pontua, o primeiro show do Aborto Elétrico foi em 11 de janeiro de 1980 e, ainda no mesmo ano, André Pretorius sai da banda, pois foi servir ao exército da África do Sul. Flávio Lemos, irmão de Fê Lemos, entrou para a banda, após ser convidado por Renato Russo para assumir a guitarra. Em meados de 81 também entrou para a banda Iko Ouro Preto, que já conhecia Renato Russo e fazia um duo acústico com ele, em ensaios em casa. E no início de 82 a banda termina

por desentendimentos entre Renato Russo e Fê Lemos. Com o fim do Aborto Elétrico surgem outras duas bandas que fariam parte de toda uma geração de brasileiros: a Legião Urbana, criada por Renato Russo; e a Capital Inicial, criada por Fê Lemos na bateria e Flávio Lemos no baixo, tendo como vocalista Dinho Ouro Preto.

2.4 Legião Urbana

Para Rochedo (2011), antes da criação da Legião Urbana, após o rompimento com a banda Aborto Elétrico, Renato Russo, estudante de jornalismo da UnB, passou a cantar sozinho, abrindo os shows de outras bandas de Brasília. Marcelo (2016) explica que em 1982, Renato Russo assume a alcunha de Trovador Solitário e com uma craviola, instrumento musical de doze cordas, da marca Gianini, passa a abrir shows de outras bandas e, entre outras músicas toca “Eduardo e Mônica”, que narra os encontros e desencontros de uma casal brasiliense, só que com algumas partes diferentes do que foi gravado posteriormente em 1986, no vinil “Dois”, da Legião Urbana, banda que seria fundada por Renato Russo posteriormente. Em Marcelo, (2016, p. 3130-3141)¹ é apresentada uma primeira versão de “Eduardo e Mônica” cantada por Renato Russo com a alcunha de Trovador Solitário, em 1982. Nessa ocasião, a música era formada pela versão que se popularizou a partir de 1986, mais o fragmento abaixo.

Eduardo e Mônica então decidiram se casar²

Um casamento no oceano

Ou num lugar perto do mar

O mar tá muito longe, um deles lembrou

Vai ser aqui mesmo e assim ficou

Foram pra Bahia e hoje Eduardo

Foi parar lá no Banco Central

Cristalina, Sampaio, Rio de Janeiro

E a Monica dá aulas na Escola Normal

¹ O “p.” refere-se à posição no e-book, citado nas referências bibliográficas.

² Foi digitada em itálico para destacá-la das demais citações.

*Eduardo e Monica estão no Lago Norte
Ele projetou a casa e ajudou na construção
Só que nessas férias não vão viajar
Porque o filhinho do Eduardo
Tá de recuperação*

*E quem um dia irá dizer
Que existe razão
Nas coisas feitas pelo coração?
E quem irá dizer
Que não existe razão?*

Marcelo (2016) explica que Marcelo Fróes, do International Magazine, conhecido pelo trabalho de pesquisador, especializado em projetos de recuperação e exploração de acervos, lançou em 2008, postumamente à morte de Renato Russo que ocorreu em 1996, O trovador solitário, contendo gravações caseiras do início dos anos 1980 em formato voz e violão, com “Geração coca-cola”, “Veraneio vascaína”, “Anúncio de refrigerante”, incluindo também “Eduardo e Mônica”. Segundo Marcelo (2016, p. 6117) “a primeira versão da letra, na qual é citado o casamento indiano dos protagonistas, sendo que o rapaz vai trabalhar no Banco Central e a mulher se torna professora na Escola Normal”, trechos que não existem na gravação de “Eduardo e Mônica” de 1986.

Já em 1983, conforme explica Rochedo (2011), Renato Russo, motivado com o lançamento do primeiro disco dos amigos do Paralamas do Sucesso, alugou uma sala no Edifício Brasília Radio Center, iniciando um projeto com o baterista Marcelo Bonfá, o guitarrista Eduardo Paraná e o tecladista Paulo Paulista. Eduardo Paraná tinha outro pensamento referente ao instrumental da banda e executava solos na guitarra considerados exagerados por Renato Russo. Por esse motivo Paraná foi substituído por Iko Ouro Preto que também ficou pouco tempo na banda, sendo substituído por Dado Villa Lobos na guitarra. A formação da Legião Urbana passou a ser a seguinte: Renato Russo nos vocais e composições; Dado Villa Lobos, guitarra e composições; e Marcelo Bonfá na bateria.

Rochedo (2011) pontua que em 1984 a Legião Urbana fecha um contrato com a gravadora EMI-Odeon. Nesse período entra para a banda Renato Rocha como baixista. O primeiro LP da banda foi lançado em janeiro de 1985, às vésperas do *Rock in Rio*. Em seguida o público foi conhecendo mais a fundo o álbum, as músicas começaram a tocar nas rádios e a vender muito mais do que a gravadora esperava, esse sucesso fez com que o grupo se transferisse para o Rio de Janeiro.

O segundo LP da Legião Urbana, o “Dois”, foi lançado em 1986 com músicas como “Daniel na cova dos leões” e “Eduardo e Mônica”, músicas essas que se diferenciaram dos trabalhos do primeiro disco, por se tratarem de histórias de personagens. As excursões pelo país eram inúmeras pelo sucesso do álbum, até que em dezembro de 1986 um episódio de violência durante um show, no ginásio poliesportivo de Brasília, que terminou com uma pessoa morta e vinte feridas, causou uma crise na banda, que não fez mais shows naquele ano. A Legião Urbana segue com muito sucesso nos anos seguintes, até a morte precoce de Renato Russo que leva ao fim da banda em 1996. Porém o sucesso permanece até os dias de hoje e as músicas seguem vivas nos corações de uma legião de fãs, mas para esse estudo vamos nos deter em apenas uma delas, “Eduardo e Mônica”, e na versão que se consagrou em 1986.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Nesta parte, desenvolvemos conceitos considerados fundamentais para o andamento do trabalho, quais sejam: dialogismo e enunciação; e gêneros do discurso, a partir de **Introdução ao pensamento de Bakhtin** (2016), de Fiorin, e **Estética da criação verbal** (1997), de Bakhtin. Por fim, uma última seção, chamada A palavra na poesia: introdução a uma poética alinhada à enunciação, através da qual procuramos refletir sobre elementos da poética pensada a partir do método sociológico, tendo por base o artigo Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares, de Faraco (2011).

3.1. Dialogismo e enunciação

Para Bakhtin, segundo Fiorin (2016), o dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados, todo discurso é ocupado, atravessado pelo discurso alheio. Nessa perspectiva, a realidade é sempre apresentada através da linguagem, ou seja, será sempre mediada pela linguagem, que não tem como fonte seu enunciador. Então o discurso do locutor é também do interlocutor, está envolto no discurso alheio, com apreciações e depreciações. E é por esse motivo que toda palavra dialoga com outra, é impregnada de outras palavras. Todo discurso está voltado para os discursos que os circundam, não se tem acesso direto à realidade, a linguagem é sempre o elo que liga o discurso à realidade.

Fiorin (2016), retomando a perspectiva bakhtiniana, distingue as unidades da língua das unidades de comunicação. São unidades da língua os sons, as palavras e as orações; enquanto os enunciados são as unidades reais de comunicação. As unidades da língua não são destinadas a ninguém, logo podem ser repetidas, já os enunciados não podem ser repetidos, já que a cada instante, estarão inseridos em um novo contexto, tendo entonação e juízos de valor próprios daquele momento.

Segundo o autor, não há delimitação de uma unidade de língua de um enunciado pela dimensão, visto que “o que os diferencia é que o enunciado é a réplica de um diálogo, pois cada vez que se produz um enunciado, o que se está fazendo é participar de um diálogo com outros discursos” (FIORIN, 2016, p.24). Assim, pode-se dizer que o enunciado está pronto ao permitir a resposta de outro enunciado.

Fiorin (2016) explica que o dialogismo é a maneira real pela qual a linguagem funciona, e que no momento do enunciado, pelo menos duas vozes são ouvidas, pois são apresentadas duas posições: há uma voz e outra em virtude da qual o sentido da primeira se constitui. No tocante ao enunciado, sabe-se que existe uma permanente heterogeneidade, um enunciado significa em oposição a outro, por mais que não configure, explicitamente, uma outra fala no discurso.

O presente, o passado e o futuro estão contidos na formação social. No presente estão os enunciados sobre todos os temas e eles dialogam com o passado, com aqueles oriundos da tradição, dialogando também com os objetivos, com projeções para o futuro.

Fiorin (2016) explica que a teoria bakhtiniana leva em conta não somente as vozes sociais, mas também as individuais, estudando as relações dialógicas, sejam grandes polêmicas filosóficas, sejam fenômenos da fala cotidiana.

Para Bakhtin, todo enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, cuja presença é percebida conscientemente, mas também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva é determinante da produção discursiva.

A maior parte do dizer é social. Mas o sujeito bakhtiniano não está completamente assujeitado aos discursos sociais. É possível resistir ao processo centrípeto e centralizador. No dialogismo, o ser humano encontra também o espaço de sua liberdade e de seu inacabamento. Nos enunciados atuam forças centrípetas e centrífugas. As forças centrípetas atuam no sentido de uma centralização enunciativa da realidade, já as forças centrífugas, buscam lutar contra essa tendência centralizadora.

O dialogismo pode se apresentar também como uma forma composicional, que são maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso, são a maneira de tornar visível esse princípio de funcionamento na comunicação real.

Além do dialogismo constitutivo, que não se mostra no fio do discurso, há outro que se mostra. Trata-se da incorporação pelo enunciator da(s) voz(es) de outro(s) no enunciado. Nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso (FIORIN, 2016, p. 37).

Fiorin explica que há duas formas de inserir o discurso do outro no enunciado: “uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do

discurso do citante, é o que Bakhtin chama discurso objetivado (2016, p. 37).” Desta forma, há os seguintes procedimentos: discurso direto, indireto, aspas, negação, entre outros. E a outra maneira é o discurso bivocal: “internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida entre o enunciado citante e o citado (2016, p. 37).” Neste caso pode ser exemplificado por intermédio da paródia, estilização, polêmica clara ou velada, e através do discurso indireto livre.

Fiorin explica que:

A apreensão de mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com outro(s). O sujeito vai constituindo-se discursivamente, apreendendo as vozes sociais que compõem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si (FIORIN, 2016, p.61).

O sujeito é constitutivamente dialógico, o seu interior é formado por diferentes vozes em relações de concordância ou discordância. Os enunciados, sendo constitutivamente dialógicos, são sempre históricos. E por serem históricos, não são absorvidos por meio de simples curiosidades a respeito de sua produção. Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser as circunstâncias de uma época, para transformar-se numa sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, situadas no fio do discurso. Segundo Fiorin (2016, p. 65), “A História não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é que é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade”.

Para Bakhtin, em Fiorin (2016), a enunciação pode ser definida como a situação de produção de um enunciado, na prática social em que se realiza, em que se usa o gênero. Enquanto as unidades da língua são neutras, os enunciados carregam emoções, juízos de valor e paixões.

3.2. Gêneros do discurso

Bakhtin (1997, p. 279) explica que “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso”. Fiorin (2016, p. 68 e 69) ao retomar a explicação, o autor diz que, “os

gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo”. O gênero, portanto, estabelece uma conexão da linguagem com a vida social, sendo uma unidade da língua em uso. Para cada domínio da atividade humana existem gêneros que refletem suas condições específicas e suas finalidades, em uma determinada esfera de ação.

O conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero. Assim, as cartas de amor, por exemplo, apresentam o conteúdo temático das relações amorosas, apesar de cada uma delas se organizar em torno de um assunto específico.

A construção composicional é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo. Por exemplo, sendo a carta uma comunicação diferida, no sentido de que não é lida de imediato, mas em momento posterior ao da escrita, é preciso ancorá-la num tempo, num espaço, e numa relação de interlocução, para que os dêiticos usados possam ser compreendidos. É por isso que as cartas trazem a indicação de local e da data em que foram redigidas e o nome de quem as envia e da pessoa para quem se escreve.

O estilo diz respeito a uma seleção de meios linguísticos. Ele é uma escolha de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado.

3.3 A palavra na poesia: introdução a uma poética alinhada à enunciação

Para começarmos uma reflexão sobre a poética alinhada à enunciação, reportamo-nos inicialmente a Fiorin (2016), que retomando Bakhtin, opõe a prosa à poesia, dizendo que a poesia tende ao monologismo discursivo, tende a reduzir-se a um denominador comum. Sua característica básica seria a centralização, ou melhor, um movimento centrípeto, em direção ao centro. A prosa, por sua vez, tende ao dialogismo, à descentralização, a um movimento centrífugo, para fora, o que favorece o dialogismo, sem reduzir-se a um denominador comum. Nessa direção, Fiorin (2016) argumenta, por exemplo, que o discurso romanescos seria plurilíngue, acolheria diferentes falas e linguagens; o discurso poético tenderia ao monologismo, o que não favoreceria a interação com o discurso alheio.

Fiorin argumenta que a característica da prosa de ser centrífuga, pondo em relação diversos discursos, por isso dialógica, ganhou um valor positivo; em contrapartida, a poesia, por ser considerada centrípeta, teria como característica

básica a centralização, o monologismo, o que pode ter contribuído para o estigma de negativo.

Na tentativa de elucidar essa ideia, Fiorin explica que é necessário distinguir dois planos teóricos com que Bakhtin trabalha o conceito de dialogismo: o da natureza da linguagem e de sua manifestação na composição do discurso. O autor explica que:

Como a linguagem é constitutivamente dialógica (o que se denominou primeiro conceito de dialogismo), tanto a prosa como a poesia são dialógicas. Ambas se constituem em oposição a outro discurso. Por isso, do ponto de vista bakhtiniano, acerca do funcionamento real da linguagem, é um erro dizer que a poesia seja monológica. Já do ponto de vista da manifestação composicional do dialogismo (segundo conceito de dialogismo), Bakhtin mostra que a poesia não trabalha, em sua composição, com o plurilinguismo, como faz o romance. Por isso, pode-se dizer que, como fato de linguagem, a poesia é tão dialógica quanto o romance, mas que, como fato estético, ela tende ao monologismo (FIORIN, 2016, p.87).

Portanto, enquanto manifestação composicional, enquanto fato estético, a prosa representa diferentes vozes, tende ao pluringuismo; enquanto à poesia tende ao monologismo, neutralizando a multiplicidade de discursos e instaurando uma voz dominante. Porém, enquanto fato de linguagem tanto poesia quanto prosa são constitutivamente dialógicas, constituindo-se em oposição ao discurso do outro. É desse pressuposto teórico que partimos.

Mas precisávamos pensar melhor sobre o modo como o estético é desenvolvido por perspectivas alinhadas à enunciação e ao dialogismo de vertente bakhtiniana, assim como precisávamos pensar melhor sobre a obra de arte – ou objeto estético, sobre o autor-criador que organiza conteúdo, forma arquitetônica e composicional; e o excedente de visão: elo entre ética e estética. Por isso recorreremos ao artigo Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares, de Faraco (2011). Antes, no entanto, convém definirmos esses termos, de acordo com a visão bakhtiniana. De acordo com o GEGe³ (2019), a estética deve ser sempre pensada em diálogo com a ética. Para o grupo, “A estética aparece como acabamento do agir do sujeito. O ato estético é a valorização, a reflexão elaborada, portanto, com acabamento – e não necessariamente acabada – acerca da ação ética realizada pelo sujeito” (2019, p.38). Quanto à ética, pode-se dizer que “Ato ético refere-se ao

³ Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - GEGe/UFSCAR

processo, ao agir no mundo, o que se liga diretamente à realidade. Responsabilidade e responsividade são categorias que se associam ao agir ético do sujeito” (2019, p. 42).

Ambas, ética e estética são formas de agir no mundo, relacionam responsabilidade e acabamento. Para entendermos melhor esse acabamento da obra de arte, retomamos Faraco (2011). O autor ensina que Bakhtin e seu círculo faziam uma crítica à ideia de que os sentidos da obra eram exclusivamente imanentes a própria obra, como se a obra estivesse recortada do mundo, o autor ensina então que o sentido decorre não só dos aspectos específicos da obra, mas também do social, do histórico e do cultural. Para confirmar essa ideia vale citar o autor quando afirma que:

Bakhtin e seus pares não podiam concordar, basicamente, com a ideia de que o estético-formal exclui necessariamente o social, o histórico, o cultural. Ou seja, com a ideia de que o social, o histórico, o cultural são estranhos ao específico da arte. O que é considerado externo pelo pensamento formal se torna, para Bakhtin e seus pares, interno, imanente ao objeto estético. E isso se faz pelo engenhoso modo como Bakhtin concebe o princípio construtivo fundamental da atividade estética, ou seja, a relação do autor com o herói (FARACO , 2011, p.22).

Faraco (2011) explica que o círculo de Bakhtin rebate de forma enfática a dissociação do método formal do sociológico, como se ambos não tivessem nenhuma conexão interna, como se não fossem parte de uma grande engrenagem que forma um sistema. E é precisamente essa conexão interna entre o formal e o sociológico, que o círculo de Bakhtin busca em seus estudos sobre a atividade estética.

Sobre o autor e o herói, inicialmente, podemos considerar, de acordo com Faraco (2011), que autor-pessoa é a pessoa física, ou seja, o ser humano que é um artista, que é um escritor, assim como pode ser um médico, um estudante, um farmacêutico, dentre outros. É da relação que o autor-pessoa tem com o herói que surge o autor-criador. Já o autor-criador é a função estético-formal que faz parte do objeto estético, interno do todo artístico, mas Faraco explica melhor argumentando que:

O autor-criador é entendido basicamente como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo. E essa relação axiológica é uma possível dentre as muitas avaliações sociais que circulam numa determinada época e numa determinada cultura. É por meio do autor-criador (do posicionamento

axiológico desse pivô estético-formal) que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético (FARACO, 2011, p. 22).

É a partir desse ponto de vista que entendemos que o autor-criador, de sua função estético-formal, organiza sentidos e valores da história e da cultura e os conduz para outro plano axiológico, ou seja, para outro plano valorativo, tornando-os intrínsecos ao objeto estético.

É desse posicionamento valorativo do autor-criador que se dá forma ao conteúdo (forma arquitetônica), que se configura a forma composicional e que ocorre a apropriação do material, linguagem verbal, no caso do poema. Sobre a construção do estético, Faraco explica que “É a partir dele que se construirá o herói e o seu mundo, isto é, se enformará o conteúdo do objeto estético” (FARACO, 2011, p. 22). O autor continua no raciocínio explicando que “É também a partir desse pivô axiológico-estético que se dará forma composicional ao conteúdo assim enformado” (FARACO, 2011, p. 22). No mesmo sentido explica que “é também a partir dele que se fará a apropriação do material que serve de aparato técnico para concretizar o todo da forma artística – a linguagem verbal, no caso da literatura” (FARACO, 2011, p. 22).

Faraco (2011) explica que a forma arquitetônica (forma do conteúdo) é determinante da forma composicional, “o autor-criador poderá ordenar o conteúdo por diversas perspectivas: por um olhar trágico, cômico, lírico, satírico, heroicizante, etc.” (FARACO, 2011, p. 22), sendo esses olhares a forma arquitetônica que determina a forma composicional. Faraco explica que o autor-criador buscará a forma composicional para o conteúdo e que essa pode ser romance, conto, poema narrativo, drama, etc. (FARACO, 2011, p. 22).

A conquista do material na literatura compreende a conquista da linguagem verbal, e sobre isso Faraco explica que a conquista do material envolve também uma superação do material. A linguagem em uso deve ser transposta para outro plano de valores, para um outro enunciado concreto, que está dentro do objeto estético.

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

Faraco explica que o autor-criador na superação do material, trabalha valorativamente a língua na face fônica, sintática e referencial, ou seja, transpondo a língua em uso para outro plano de valores, construindo o herói e seu mundo.

De acordo com Faraco (2011), o autor-criador atribui uma entoação específica às diferentes faces da língua – fônica, sintática e referencial - dando-lhes uma direção valorativa determinada, uma vez que está presente na geração do som, desde a escolha sobre o que será dito, até seu acabamento. Faraco ensina que:

E tudo isso ocorre a partir do senso de estar envolvido integralmente na geração ativa de som significativa, do senso de estar envolvido na atividade de selecionar, determinar, construir, dar acabamento a um novo enunciado concreto que materializa um determinado objeto estético (FARACO, 2011, p. 23).

Faraco argumenta que, para Bakhtin, é na construção do objeto estético que o social e o histórico se tornam elementos internos e não externos de qualquer objeto estético, e acrescenta que, durante a análise de uma obra de arte, não se deve cair na ilusão de acreditar que os sentidos e valores decorrem somente do artefato (material). Para o autor, “E é o autor-criador – materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando, por assim dizer, um novo mundo (FARACO, 2011, p. 23).

O autor explica também que outra característica da estética bakhtiniana é o olhar de fora, que pressupõe um excedente de visão, porque o autor-criador vê e conhece mais que o herói. Argumenta, também, que o conceito de excedente de visão não ocorre em Bakhtin apenas na sua estética, mas ocorre também nas suas reflexões sobre a vida. O excedente de visão impede a anulação da singularidade.

Obviamente, correlacionada com esse excedente de visão há uma certa carência, porque o que vejo predominantemente no outro, só o outro vê em mim mesmo. Essa tensão entre o excedente e a carência impede a fusão de horizontes, ou seja, a anulação da minha singularidade (do meu excedente) no outro (FARACO, 2011, p. 25).

O excedente de visão conduz também para a interação, porque “[...] é o excedente de visão dos outros que responde às minhas carências; a alteridade tem um papel constitutivo fundamental – o “eu-para-mim” se constrói a partir do “eu-para-outros” (FARACO, 2011, p. 25).

Sobre o excedente de visão, Faraco explica que “É no excedente de visão – em seu sentido, pressupostos e consequências – que vamos encontrar o chão comum para a estética e a ética em Bakhtin” (FARACO, 2011, p. 24). A ética trata da conduta, do agir no mundo em uma determinada historicidade. Já a estética estuda a valorização, o acabamento acerca do processo de agir no mundo. É essa relação entre ética e estética que permite que façamos descobertas sobre a vida a partir da apreciação de uma obra de arte.

4 METODOLOGIA

Importante destacar que este trabalho de conclusão de curso, será quanto à natureza, aplicado; e quanto à abordagem, qualitativo.

Minayo (1994) explica que a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, explorando determinados comportamentos. A autora esclarece que:

(...) a pesquisa qualitativa se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos (MINAYO, 1994, p.21).

Não interessa a quantidade, mas a qualidade. A ideia é recortar do todo enunciados que sejam significativos para a análise. Quanto à natureza, destacamos Gerhard e Silveira (2009) que explicam que a pesquisa aplicada objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos. Este estudo é, portanto, quanto à natureza, aplicado; e quanto à abordagem, qualitativo. Sua proposta: analisar a letra da canção “Eduardo e Mônica” e, a partir dela, observar o modo como a teoria bakhtiniana pode auxiliar no entendimento do estético.

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS

Nesta parte, analisamos a letra da canção “Eduardo e Mônica”, de acordo com a concepção de gêneros do discurso de Bakhtin, e como vamos nos deter apenas na letra, a analisaremos como um poema narrativo, tentando mobilizar aspectos teóricos bakhtinianos e refletir sobre a estética nessa perspectiva teórica, a partir de elementos que caracterizam o gênero, forma composicional, estilo e conteúdo temático. Iniciamos, apresentando o poema, originalmente gravado no LP Dois, de 1986.

EDUARDO E MÔNICA⁴

*Quem um dia irá dizer
Que existe razão
Nas coisas feitas pelo coração?
E quem irá dizer
Que não existe razão?*

*Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar:
Ficou deitado e viu que horas eram
Enquanto Mônica tomava um conhaque,
Noutro canto da cidade,
Como eles disseram.*

*Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer
E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer.
Foi um carinho do cursinho do Eduardo que disse:
“-Tem uma festa legal e a gente quer se divertir.”*

4 Por não ter encontrado a letra de Eduardo e Mônica em *site* oficial relacionado à banda ou no disco de vinil Dois, onde foi originalmente gravada, a versão aqui transposta e analisada é de Rochedo (2011), tal como consta nas referências deste TCC. A versão está em itálico e centralizada para destacá-la das demais citações.

Festa estranha, com gente esquisita:

“-Eu não estou legal. Não aguento mais birita.”

E a Mônica riu e quis saber um pouco mais

Sobre o boyzinho que tentava impressionar

E o Eduardo, meio tonto, isso pensava em ir pra casa:

“-É quase duas, eu vou me ferrar.”

Eduardo e Mônica trocaram telefone

Depois telefonaram e decidiram se encontrar.

O Eduardo sugeriu uma lanchonete

Mas a Mônica queria ver o filme do Godard.

Se encontraram então no Parque da cidade

A Mônica de moto e o Eduardo de camelo.

O Eduardo achou estranho e melhor não comentar

Mas a menina tinha tinta no cabelo.

Eduardo e Mônica eram nada parecidos

Ela era de Leão e ele tinha dezesseis.

Ela fazia medicina e falava alemão

E ele ainda nas aulinhas de inglês.

Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus,

De Van Gogh e dos Mutantes,

De Caetano e de Rimbaud

E o Eduardo gostava de novela

E jogava futebol-de-botão com seu avô.

Ela falava coisas sobre o Planalto Central,

Também magia e meditação.

E o Eduardo ainda estava

No esquema “escola, cinema, clube, televisão.”

*E, mesmo com tudo diferente,
Veio mesmo, de repente,
Uma vontade de se ver
E os dois se encontravam todo dia
E a vontade crescia,
Como tinha de ser.*

*Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia,
Teatro e artesanato e foram viajar.
A Mônica explicava pro Eduardo
Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar:
Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer
E decidiu trabalhar*

*E ela se formou no mesmo mês
Em que ele passou no vestibular
E os dois comemoraram juntos
E também brigaram juntos, muitas vezes depois.
E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa,
Que nem feijão com arroz.*

*Construíram uma casa uns dois anos atrás
Mais ou menos quando os gêmeos vieram
Batalharam grana e seguraram legal
A barra mais pesada que tiveram.*

*Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília
E a nossa amizade dá saudade no verão.
Só que nessas férias não vão viajar
Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação.*

*E quem um dia irá dizer
 Que existe razão
 Nas coisas feitas pelo coração?
 E quem irá dizer
 Que não existe razão?*

O autor-criador é o responsável por enformar o conteúdo do objeto-estético, construindo o herói e seu mundo, ou seja, construindo “Eduardo e Mônica”; por dar forma arquitetônica (forma do conteúdo) ao poema, para isso utilizou uma perspectiva lírica; e por buscar a forma composicional, que nesse caso foi o poema narrativo que deu forma ao conteúdo (perspectiva lírica almejada).

No que se refere à forma composicional, o poema “Eduardo e Mônica” tem 15 estrofes e 73 versos. As estrofes variam de tamanho: ora são compostas por 4 versos, ora por 5, ora por 6. Temos um refrão que está presente duas vezes, no início e no final do poema, o que aponta para a circularidade do tema desenvolvido que questiona sobre a existência ou não da razão, quando o que está em jogo são os sentimentos, as emoções, em nossa cultura, localizados na imagem simbólica do coração. Essa circularidade tende para o centro, trata-se de um movimento centrípeto. Ao mesmo tempo é um poema narrativo em que o autor-criador conta a história de um casal de amigos, narrando desde quando se conheceram, suas diferenças, até o amor que deu certo, tendendo nesse aspecto a ser centrífugo, com tendência a olhar para fora, para o que o rodeia, e é nesse embate de aspectos centrípetos e centrífugos que a obra foi construída pelo autor-criador.

Começamos destacando alguns elementos que colaboram com a sonoridade do poema, quais sejam, rimas, reiterações, aliterações e anáfora. Na primeira estrofe, e na última, temos a reiteração, “elemento intensificador por excelência de certos significados da matéria cantada” (COELHO, 1980, p. 69), sob a forma da repetição de razão, em oposição a coração. Temos também duas interrogações “Que existe razão (/ Nas coisas feitas pelo coração)?” e “Que não existe razão?” que não chegam a ser enunciados paralelos, mas onde os questionamentos ora incidem sobre a existência de uma relação direta entre razão e coração, ora sobre a inexistência dessa relação. Há, portanto, problematização, não resposta. Há reiteração também em “Quem um dia irá dizer” e “E quem irá dizer”, enunciados semelhantes, não fosse

pelo tempo indicado por “*um dia*”. Dessa vez apontam para a interlocução, para a interação, para o diálogo entre locutor e interlocutor.

Considerando a rima como “semelhança sonora dos fonemas a partir da última sílaba tônica do verso” (COELHO, 1980, p. 61), temos na segunda estrofe, *eram* e *disseram*; na terceira, *querer* e *conhecer*; na quarta, *esquisita* e *birita*, *impressionar* e *ferrar*; na quinta, *encontrar* e *Godar*; na sexta, *camelo* e *cabelo*; na sétima, *dezesseis* e *inglês*; na oitava *Rimbaud* e *avô*; na nona, *meditação* e *televisão*; na décima, *diferente* e *de repente*, *ver* e *ser*, *dia* e *crescia*; na décima primeira, *viajar*, *ar* e *trabalhar*; na décima segunda, *depois* e *arroz*; na décima terceira, *vieram* e *tiveram*; na décima quarta, *verão* e *recuperação*. As rimas, aparentemente, não formam um esquema, mas sua musicalidade ecoa nos versos. Assim, a semelhança sonora em *ar* materializada em *viajar*, *ar* e *trabalhar*, da décima terceira estrofe segue ecoando em *vestibular*, da estrofe seguinte e mesmo em *viajar*, na décima quinta.

Destacamos também que a semelhança sonora em alguns casos ocorre porque “Eduardo e Mônica” foi feito para ser cantado, não exclusivamente lido. Nesse caso, a semelhança sonora em *dezesseis* e *inglês* (pronunciado *ingleis*) e em *Rimbaud* (pronunciado Rãmbô) e *avô* parecem inequívocas, diante da possibilidade de, na oralidade, corresponderem a variedades possíveis em língua portuguesa.

A sonoridade do poema ocorre também pela aliteração “que envolve fonemas constituídos por sons semelhantes, cuja regular e monótona repetição intensifica a musicalidade da mensagem poética, e provoca uma harmonia imitativa particular” (COELHO, 1980, p.70). As aliterações se materializam notadamente por desinências verbais, como em *encontraram*, *conversaram*, *trocaram*, *telefonaram*, *fizeram*, *batalharam*, *seguraram*, do pretérito perfeito; ou *tentava*, *pensava*, do pretérito imperfeito. Entendemos que essas reiterações apontam para o tempo, remetem o interlocutor para o passado que confirma o percurso realizado pelo casal. A história deles aconteceu.

Temos também a anáfora, “reiteração que se situa sempre em início de verso” (COELHO, 1980, p. 70). Essa intensificação se dá pela repetição da conjunção “e”, em versos como “E ela se formou no mesmo mês/ Em que ele passou no vestibular./ E os dois comemoraram juntos/ E também brigaram juntos, muitas vezes depois./ E todo mundo diz que ele completa ela e vice-versa, Que nem feijão com arroz”. Essa repetição enfatiza a sucessão de ações realizadas pelo casal, que confirmam o quanto já fizeram juntos.

Em “Eduardo e Mônica” temos um poema narrativo, que conta a história do relacionamento de um casal formado por dois heróis: um jovem adolescente, aluno de cursinho pré-vestibular; e uma jovem mulher, aluna do curso de Medicina. O autor-criador, nos primeiros versos do poema, começa com um questionamento que interpela o leitor/espectador: “E quem um dia irá dizer/ Que existe razão /Nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer/ Que não existe razão?”. Mas nas estrofes que se seguem, recupera aspectos da vida individual de cada um deles, do modo como se conheceram, como formaram um casal, como enfrentaram dificuldades e como permanecem juntos.

Na perspectiva bakhtiniana, todo enunciado é dialógico, significa em relação a outro. Mas esse diálogo que constitui o sentido da língua pode ser marcado. É o que observamos em enunciados indicativos do discurso direto, ora de um amigo de Eduardo que o convida para uma festa, dizendo “-Tem uma festa legal e a gente quer se divertir”; ora de Eduardo, como em “- Eu não estou legal. Não aguento mais birita” ou “- É quase duas, eu vou me ferrar”.

À medida que lemos ou cantamos, percebemos que o autor-criador também é personagem, ao dizer Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília/ E a nossa amizade dá saudade no verão”. Isso significa que o autor-criador não oferece respostas definitivas. O olhar que nos permite conhecer Eduardo e Mônica é de uma testemunha. O autor-criador apesar de não ser onisciente, nem onipresente, parece saber muita coisa sobre a história do casal. O autor-criador tem uma visão relativa, porque ele é um testemunha da história, mas apesar de ser relativa, ainda assim, é uma ótima visão, contando muitos detalhes dos protagonistas, a que só um amigo muito próximo teria acesso.

O autor-pessoa Renato Russo gera o autor-criador. Este, por sua vez, organiza a relação que tem com a história e com os protagonistas Eduardo e Mônica. O autor-criador conduz Eduardo e Mônica para outro plano axiológico. Neste novo plano há um excedente de visão, porque o autor-criador vê e conhece mais que os heróis/protagonistas, isola-os da vida vivida, transpondo-os para outro plano e lhes dá novo acabamento, criando um novo mundo. E é no excedente de visão que temos o elo entre a estética e a ética.

No que se refere ao estilo, recuperamos a ideia de que tem a ver com a escolha de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais. Tendo isso em vista começamos observando a estrofe onde se lê que “Ela gostava do Bandeira e do

Bauhaus,/ De Van Gogh e dos Mutantes,/ De Caetano e de Rimbaud/
E o Eduardo gostava de novela/ E jogava futebol-de-botão com seu avô”. Temos
nessa estrofe uma ruptura sob o ponto de vista da construção sintática, porque
quando lemos que Mônica gosta de poetas - de Bandeira a Rimbaud – de arquitetos,
de artistas plásticos e de músicos, esperamos um paralelismo que não vem. Dos
nomes de artistas famosos que apontam para gostos elaborados, esperávamos
nomes que caracterizassem os gostos de Eduardo. Mas vamos para ações
cotidianas, triviais como assistir novela e jogar botão com o avô. Há também uma
ruptura sob o ponto de vista de sentidos: não é a semelhança que irá juntar o casal.
Eles são muito diferentes. Mônica é uma jovem mulher, Eduardo um adolescente. Há
uma diferença etária que rompe com a ideia de que um casal deve ser formado por
um homem mais velho e uma mulher mais jovem.

Ruptura semelhante ocorre nas escolhas vocabulares e no enunciado segundo
o qual “Ela era de Leão e ele tinha dezesseis”. Depois da adição, introduzida por “e”,
esperamos o signo de Eduardo, mas a informação que temos reforça a diferença de
idade entre os dois.

Enquanto Eduardo dorme, Mônica se diverte e bebe conhaque; enquanto
Eduardo se embriaga em festa estranha, Mônica presta atenção no “boyzinho que
tentava impressionar”; enquanto Eduardo quer ir à lanchonete, Mônica quer ver um
filme do Godart; ela vai de moto, ele de camelo; ela fala alemão, ele “ainda nas
aulinhas de inglês”; ela fala sobre o Planalto Central, sobre magia e meditação, ele
ainda estava no esquema “escola, cinema, clube, televisão”.

A partir da 6ª estrofe, as diferenças, o que supostamente os afastariam, deixam
de ser apresentadas; e os enunciados que apontam para o que os unem passam a
ser destacados. Eles se encontram e passam a fazer coisas juntos. Não importa se
Mônica tem mais conhecimento (“A Mônica explicava pro Eduardo/ Coisas sobre o
céu, a terra, a água e o ar”). Os dois enfrentam problemas juntos e comemoram
juntos. Eles se completam como feijão com arroz. O relacionamento deles põem em
cheque a tradição, que prevê que os homens comandem, que os homens sejam
sábios, que os casais reproduzam essa lógica pela diferença de idade: as mulheres
devem ser mais jovens, o que fortalece o papel masculino de educador. É a partir da
visão dos homens que as mulheres conhecem o mundo. Não em “Eduardo e Mônica”.
Ela é mais velha, está em estágios mais adiantados no que se refere à formação
intelectual e exerce uma profissão de prestígio social e financeiro: é médica. Não

sabemos qual a profissão de Eduardo. Mas o personagem tem a grandeza de aceitar a diferença e de amadurecer com ela. Eles formam um casal que batalha, constrói uma casa, e o relacionamento deu certo.

Para chegarmos ao conteúdo temático, precisamos superar os condicionamentos, e pensarmos na ética em relação com a estética. É nela que se situa o excedente de visão, na relação de seus pressupostos e consequências, onde se mostra uma sutil evolução da sociedade, onde Mônica é uma mulher independente e a diferença de idade entre os dois não é empecilho para o amor.

Antes disso, recuperamos a noção de dialogismo, ao resgatarmos a estrofe que abre o poema e que o fecha: “E quem um dia irá dizer / Que existe razão / Nas coisas feitas pelo coração? / E quem irá dizer / Que não existe razão?”. O enunciado nos remete a Pascal, que viveu no séc. XVII, período imediatamente anterior ao Iluminismo, e alegava que a razão tinha limites. Para ele, “[...] a ética, a vida social e a religião é que definem o mundo humano real e esse mundo real em grande parte foge das possibilidades da razão”⁵. A ele é atribuída a máxima “O coração tem razões que a razão desconhece”.

A proposição é problematizada pelo autor-criador que elabora duas interrogações, uma aponta para a existência de uma relação direta entre razão e coração, outra sobre a inexistência dessa relação. Não temos, portanto uma relação lógica entre razão e emoção. O autor-criador alinha-se a Pascal. Entendemos portanto que o excedente de visão, chão comum entre a estética e a ética (FARACO, 2011, p. 24), situa-se na ideia da natureza paradoxal, contraditória do amor.

⁵ BLAISE PASCAL. **Só filosofia**. Disponível em: https://www.filosofia.com.br/historia_show.php?id=82. Acesso em: 29 nov. 2022.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esse trabalho, pensamos em analisar a letra de “Eduardo e Mônica” de acordo com a teoria bakhtiniana na análise de um poema narrativo, realizando um estudo não dissociado da língua viva, acompanhado, portanto, de sua historicidade.

Apesar de inicialmente se ter a ideia de que a teoria bakhtiniana volta-se mais para a observação do dialogismo na prosa, isso não impede a análise do poema numa perspectiva interacionista, partindo do pressuposto de que nenhum enunciado significa monologicamente, tudo o que é dito, o é em oposição ou na mesma direção do que já foi dito antes.

Dos achados teóricos, destacamos o autor-criador que é interno a obra. É por meio dele que o social, o histórico e o cultural configuram o objeto estético, materializando um novo plano valorativo para o herói e o seu novo mundo. O autor-criador escolhe o que será dito e lhe dá um novo acabamento, possui portanto um excedente de visão, sabendo mais sobre o novo mundo do que o próprio herói.

Estudando o autor-criador, descobrimos que é ele o responsável por dar forma arquitetônica à obra de arte, ou seja, escolhe um olhar a ser dado à obra que, no caso do poema analisado, é o lírico, mas mais do que isso, é o lírico dialogando com a narratividade. O autor-criador dá forma – composicional - a história dos heróis, apropriando-se do material verbal. E essa linguagem constrói um novo mundo, tudo isso através do autor-criador que possui um excedente de visão.

Com esse trabalho, entendemos a ideia do círculo de Bakhtin, segundo a qual os sentidos não são exclusivamente imanentes a própria obra, mas decorrem do social, do histórico e do cultural. Entendemos o poema também por seu diálogo com a máxima de Pascal, que problematiza a possibilidade de haver relação entre a razão e o coração. Construímos o sentido de “Eduardo e Mônica”, portanto, pela sua materialidade e por sua historicidade.

Muitas são as possibilidades de desenvolvimento que este trabalho oferece. Concentramo-nos na letra, não na música, eis uma primeira sugestão de desenvolvimento. Destacamos que no percurso deste trabalho o termo poética, que tradicionalmente se refere ao que é próprio da poesia, foi sendo substituído por estética, domínio da reflexão sobre a obra de arte, sobre o objeto estético. Adotamos

estética, em virtude das fontes que delimitaram este estudo. O termo estética parece ser mais amplo. Mas entendemos que estudos que tratem de poética e estética nessa perspectiva teórica podem ser muito esclarecedores. E essa seria uma segunda sugestão. Uma terceira seriam estudos que desenvolvam as relações entre estética e ética nessa perspectiva, o que apenas mencionamos em virtude de Faraco (2011) propor essa discussão. Ainda uma última sugestão de desenvolvimento é pensar o poético, em “Eduardo e Mônica”, ou em outros poemas, a partir de Palavra na vida e a palavra na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica, de Volochínov (2013), artigo que por certo qualificaria nossas análises.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- COELHO, N. N. **Literatura & linguagem**: a obra literária e a expressão linguística. 3.ed. São Paulo: Quíron, 1980.
- ESTÉTICA. Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar. **Palavras e contrapalavras**: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João, 2019. p. 38-39.
- ÉTICA. Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar. **Palavras e contrapalavras**: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João, 2019. p. 42-43.
- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. Editora Planeta do Brasil, 2016. E-book Kindle.
- MYNAIO, Maria Cecília de Souza. **Teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução**. A juventude brasileira e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense. Niterói. 152 p. 2011.
- VOLOCHÍNOV, Valentin N. A palavra na vida e a palavra na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica . In: _____. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.