

RENATO RUSSO: EM CARTAZ, TEATRO DOS VAMPIROS

RENATO RUSSO: IN POSTER, THEATER OF THE VAMPIRES

Vanderley José de Oliveira **1**
José Ternes **2**
Iêdo de Oliveira Paes **3**

Resumo: Esta análise apresenta um recorte na obra do músico brasileiro Renato Russo, um dos artistas brasileiros de maior apreço pelo público nas décadas finais do século XX e se estende à atualidade. O estudo se pauta nas questões ligadas à música: seus aspectos híbridos, teóricos e de linguagem; com ênfase na marginalidade contextual. O objetivo é demonstrar, por meio do grafo musical do letrista e intérprete, os efeitos interartísticos, bem como os reflexos de sua música na linguagem e no público leitor/ouvinte: os interlocutores. Ao discutir tais temas, o estudo apresenta o rock nacional da década de 80, especificamente, a polifonia das ruas, dos guetos, dos desterritorializados, desalojados, enfim, não alienados. Para tanto, o texto musicado em análise é "Teatro dos Vampiros". A investida tem a pesquisa bibliográfica como aliada. Nesse sentido, Eco (2013), Foucault (2013), Tatit (1996), Zavala (2013) Bauman (2011), dentre outros, são teóricos que sustentam a análise musical. Fato que eleva a linguagem cancionista de Renato Russo a um patamar artístico, uma espécie de polifonia das ruas, dos bares. Um (re)conhecimento de que sua linguagem literária transita literariedade, via o gênero musical.

Palavras-chave: Polifonia. Linguagem. Arte. Marginalidade. Música.

Abstract: This analysis presents an excerpt in the work of the Brazilian musician Renato Russo, one of the Brazilian artists of greatest interest by the public in the final decades of the twentieth century and extends to the present. The study is based on questions related to music: its hybrid, theoretical and language aspects; with an emphasis on contextual marginality. The objective is to demonstrate, through the lyricist and interpreter's musical graph, the interartistic effects, as well as the reflections of his music in the language and in the reader / listener audience: the interlocutors. When discussing such themes, the study presents the national rock of the 80's, specifically, the polyphony of the streets, the ghettos, the dispossessed, displaced, in short, not alienated. For that, the music text under analysis is "Teatro dos Vampiros". The onslaught has bibliographic research as an ally. In this sense, Eco (2013), Foucault (2013), Tatit (1996), Zavala (2013) Bauman (2011), among others, are theorists who support musical analysis. A fact that elevates the song language of Renato Russo, to an artistic level, a kind of polyphony of the streets, of bars. A (re) knowledge that his literary language transits literality, via the musical genre.

Keywords: Polyphony. Language. Art. Marginality. Music.

Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2016). Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Tocantins e da Rede Municipal de Ensino de Paraíso do Tocantins. **1**
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9829133582557591>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2182-7168>.
E-mail: deleynet@hotmail.com

Professor do Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, PUC/GO. **2**
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4963109088070313>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4523-4383>.
E-mail: joseternes@hotmail.com

Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco UFRPE. **3**
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3281218394136739>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4523-4383>.
E-mail: iedopaes@yahoo.com.br

Renato Russo: A linguagem musical das margens

Embora no contexto europeu, ainda no final do século XIX, buscou-se uma renovação estética na arte, no Brasil esse desejo por modernidade poética foi fortalecido por um grupo de intelectuais entre 1911 a 1930, mas seu marco está no ano de 1922, com a propagada Semana de Arte Moderna. Em virtude dos elos artísticos firmados nessa análise, as produções desse período não são utilizadas como objetos comparativos, mas exercem influências para com este estudo. Assim, o recorte dialógico estabelecido nesta reflexão apresenta a produção musical, mais precisamente da década de 80 e início da de 90.

Nesse sentido, o músico e letrista Renato Manfredine Júnior é voz de muitos, de uma geração que vivia os reflexos de um Brasil pós-ditadura e presenciava as representações do mundo moderno em seu cotidiano. Guy Debord (2013, p. 1), em *A sociedade do espetáculo*, define o momento do registro musical do artista. Segundo o pensador, “as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”. Essa constatação de inversão diante da vida faz parte dos registros de Manfredini Júnior.

Ao longo da análise, Renato Russo está referido como letrista, vocalista e músico, pois ainda não há estudos que comprovem a literariedade de sua produção. Outro foco do esboço relaciona-se ao fato do emblemático diálogo do artista com os jovens da década de 80, precisamente. Bakhtin (2013, p. 63) cita que “o diálogo permite substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa”. É presumível que esse tenha sido o papel desempenhado por Russo, embaixador da linguagem, de textos musicados, contextos e os sujeitos.

Além do caráter interartístico, em seus registros musicais, há indícios de provocações e os reflexos contextuais da época. Os tipos e gêneros textuais estão espalhados em todos os meios e canais suporte de informações que os sustentam. Dessa forma, o foco se volta para o texto do gênero musical como objeto de análise. Assim, a produção musical de Renato Russo, mais precisamente a música “Teatro dos vampiros” (Russo, 1991, V), é objeto artístico que nos serve de base para as inferências contidas nesta investida analítica. A abordagem pretende, por meio do texto musical, analisar os diferentes contextos e modos de pensamento com os quais o homem se deparou ao longo dos tempos, além de correlacionar tais pensamentos interartísticos e seus reflexos na produção cultural atual, ou seja, (re)conhecimento de sua linguagem musical.

Infelizmente, os estudos voltados às letras musicais são pequeno, isso comparados à poesia, talvez pelo preconceito de alguns críticos em relação à presença ou não da literariedade no conteúdo do gênero. Eco (1932, p. 36), em seu livro *Obra aberta*, difere e inova em relação à maioria dos críticos literários, ao expressar a seus interlocutores: “desejo lembrar que as pesquisas sobre a obra aberta tiveram início quando acompanhava as experiências musicais de Luciano Berio e discutia os problemas da música nova com ele”.

Ao se considerar o que dispõe Eco, essa abordagem reflexiva traz uma letra de música que teve impacto na sociedade brasileira, mais precisamente entre os jovens que vivenciaram os dilemas sociais, políticos e psicológicos nas décadas finais do século XX. O cenário interartístico musical do *pop rock*, como exemplo o do planalto central, apresentou o nome mais contundente de tal estilo: uma voz marcante e um letrista ainda mais instigante. Na letra musicada “Teatro dos vampiros”, ao verbalizar as seguintes expressões:

Sempre precisei de um pouco de atenção
Acho que não sei quem sou
Só sei do que eu não gosto
E nesses dias tão estranhos
Fica a poeira se escondendo pelos cantos.
Este é o nosso mundo:
O que é demais nunca é o bastante
E a primeira vez é sempre a última chance.
Ninguém vê onde chegamos:

Os assassinos estão livres, nós não estamos.
Vamos sair - mas não temos mais dinheiro
Os meus amigos todos estão procurando emprego
Voltamos a viver como há dez anos atrás
E a cada hora que passa
Envelhecemos dez semanas.
Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir.
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal p'rá ir
Já entregamos o alvo e a artilharia
Comparamos nossas vidas
E esperamos que um dia
Nossas vidas possam se encontrar.
Quando me vi tendo de viver comigo apenas
E com o mundo
Você me veio como um sonho bom
E me assustei
Não sou perfeito
Eu não esqueço
A riqueza que nós temos
Ninguém consegue perceber
E de pensar nisso tudo, eu, homem feito
Tive medo e não consegui dormir.
Comparamos nossas vidas
E mesmo assim, não tenho pena de ninguém (RUSSO, 1991, V).

É como se o compositor Renato Russo se apropriasse polifonicamente de diversos “EUs” e, por meio do gênero musical, sugerisse e apresentasse os grandes dilemas do mundo moderno. Em “Teatro dos vampiros”, texto musicado e contido no Álbum V, de 1991, há a mescla de diferentes contextos: social, político, geográfico, libertário, esperançoso e depressivo.

No tocante à forma, o músico apresenta um texto com apenas uma estrofe constituída de trinta e três linhas, com algumas rimas aleatórias “divertir e ir”, nas linhas (16/17), não há indícios da metrificacão clássica. No entanto, a melodia é sentida ao longo da exposiçãotextual e, visualmente ou quem sabe formalmente, a letra infere a presença de um código, de um símbolo, como da conjunção /e/.

No que se refere ao plano do conteúdo, o procedimento se torna ainda mais sugestivo. A palavra teatro, por exemplo, proveniente do grego, *θέατρον*, é uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores interpreta uma história ou atividades para o público em um determinado lugar. Assim faz-se também algumas observações sobre as inúmeras vozes e imagens simbólicas presentes na obra do compositor e intérprete. Dessa forma, a estrutura de uma obra que se faz aberta não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto posto numa determinada relação frutiva com seus receptores (ECO, 1932, p. 29).

Eco subsidia o diálogo ao fortalecer o argumento de que o modelo estruturalista em relação ao objetivo de uma obra não se revela apenas no aspecto histórico e literal, pois, nas entranhas de qualquer obra, de uma “fome” poética rimbaudiana a um gênero musical, existem as diversas possibilidades de leituras, sugestivas, negativas, enfim, de fruição em relação ao leitor. Quanto à canção de Renato Russo, por se tratar de uma relação entre letra e melodia, expressa o que está por trás da forma musical, visto que há sempre uma força entoativa que tende a regularizar a melodia no interior de seus compassos.

Essa relação simbólica está retratada no híbrido teatro apresentado musicalmente pelo

letrista: é o mundo real com suas mazelas, encenações, indefinições e contradições, mas com nuances intrapessoais. Os verbos no pretérito e presente logo na introdução do texto musical podem nos revelar isso.

Sempre precisei de um pouco de atenção
Acho que não sei quem sou
Só sei do que não gosto
Desses dias tão estranhos
Fica a poeira se escondendo pelos cantos
[...] (RUSSO, 1991, V).

Nesse início polifônico verbalizado musicalmente, surge um eu lírico que necessita de proteção, o qual em virtude dos traços inferenciais sugere um ser humano revoltado com o mundo e consigo. Há a presença de símbolos que denunciam as complexidades psicológicas dos indivíduos, ou seja, o desejo à reclusão, a se esconder, a transformar sua própria casa em um casulo. Na verdade, até seu gráfico musical é refúgio do eu; características da tão difundida modernidade: Enfim, estilos que também contradizem quanto as escolas literárias.

O crítico que inferir e relacionar o fragmento ao romantismo não estará errado em virtude de suas características. No entanto, não é só isso que Russo quis tratar, ele foi além: pretendeu abordar a morbidez na modernidade. Há sempre o desejo de estar à frente, pensar, sugerir, problematizar. É interessante que Russo já conhecedor das teorias, tanto poéticas quanto musicais, escancarava em sua letra o que há de mais moderno no final do século XX: a linguagem sobre a instabilidade do ser.

Assim, o estar só é um estado que coloca o sujeito em profundo desespero: a solidão, a melancolia, a angústia, revelando o mundo, o ser no mundo moderno. Tais sentimentos são carregados de dúvidas e incertezas. O verso “Fica a poeira se escondendo pelos cantos” é o que há de mais simbólico e imagético no início do texto. Contudo, para obter certa compreensão dessa expressão escrita, infere-se de igual modo o que propõe Bakhtin (2009), ao dizer que um texto é sempre diálogo, conflituoso por sinal, em que as vozes sociais emergem num entrecruzar discursivo.

Desta forma, essa quinta linha traduz não só a temática moderna abordada por Russo, que é a doença da alma, dos sujeitos viventes nos grandes centros urbanos, principalmente, como também revela um músico que se preocupou em expor por meio da linguagem discursiva a violência psicológica e social.

Com isso, suas letras são bastante difundidas/verbalizadas pelos jovens, por meio de canção, em total estado de fruição, uma vez que seus textos musicais, em especial “Teatro dos Vampiros”, direcionam o ouvinte para diversas pistas que denotam um grito por socorro, por cuidado. Sua linguagem expressa um senso crítico aguçado, um desejo de não só expressar os males da alma, mas do mundo exterior. Segundo Eco,

entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas não também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (1932, p. 37).

Nesse viés de ser o compositor da maioria de suas músicas, Russo se impôs com um jeito peculiar, tanto de voz em sua interpretação quanto de certo sarcasmo nas improvisações. Em “Teatro dos Vampiros”, além de ironizar no título, a voz narradora estabelece também li-

berdade de inferências aos interlocutores. Diante dessas imagens, cabe questionar: quem são os vampiros sugeridos pelo músico?

Sabe-se que vampiro é um ser mitológico que sobrevive alimentando-se da essência vital de criaturas vivas. Sugestivamente, Renato Russo, apenas com o título do enunciado musical, faz menção de que a grande massa é uma plateia sem voz, inoperante, estática. Enquanto isso, sarcasticamente, o músico revela que os sanguessugas estão na operacionalização, na manipulação do sistema e dos sujeitos que se tornam vítimas do caos que assola o mundo moderno. Assim, “Teatro dos vampiros”, nas mãos e na voz do músico, sugere uma contextual metáfora.

Sobre metáfora, é muito pertinente evocar para este diálogo Paul Ricoeur (2005, p. 39), que em *A metáfora viva* enfatiza que “são necessárias sempre duas ideias para fazer uma metáfora e que ela é a transferência de uma coisa para o nome de outra”. Assim, a ideia do produto de vigilância, que monitora e controla de forma ininterrupta os desejos da sociedade, dita apenas uma suposta verdade, simboliza analogicamente um poder, um objeto inanimado que, simbolicamente, produz uma voz manipuladora na linguagem do músico. Com isso, trazem-se à baila os conceitos de Jean Baudrillard que, em seus intrigantes debates teóricos, traz à lembrança que tal produto é o panóptico do mundo moderno, ele questiona que a

verdade que não é verdade reflexiva do espelho nem a verdade perspectiva do sistema panóptico e do olhar, mas a verdade manipuladora, do teste que sonda e interroga, do *laser* que explora e que corta, das matrizes que conservam as vossas sequências perfuradas, do código genético que manda nas vossas combinações, das células que informam o vosso universo sensorial (BAUDRILLARD, 1981, p. 42).

Dessa forma, a suposta imagem teatral é desmistificada, surge por meio do símbolo tecnológico panóptico, o qual corresponde à observação total, produzindo poder disciplinador e controlador na vida dos sujeitos: os simulacros que ocultam a realidade e inserem na mente dos indivíduos uma suposta verdade. Foi esse sistema mimético do real, instaurado na sociedade brasileira no final do século XX, que Russo registrou e verbalizou musicalmente não aceitar. Além de imperar a exterioridade dos simulacros, da multiplicação e manipulação teatral do eu, são, de certa forma, modelos persuasivos, coercivos que o músico não aprova, denuncia-os por meio de sua linguagem musical angustiante e densa.

Para fortalecer sua visão e aversão ao panoptismo contextual brasileiro, Russo estabelece diálogo com Foucault e, dessa forma, a música torna-se canal suporte, talvez único, de expressão dos sujeitos no contexto brasileiro do final do século XX. Em “Teatro dos vampiros”, o cenário apresenta os condenados, os sujeitos que estão na travessia sendo controlados, observados. Foucault menciona que

o panoptismo é um dos traços característicos [...]. É uma forma de poder que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas. Este tríplice aspecto do panoptismo – vigilância, controle e correção – parece ser uma dimensão fundamental e característica das relações de poder que existem em nossa sociedade (FOUCAULT, 2005, p. 103).

Provavelmente, por meio de sua construção musical, Russo tenha demarcado e denunciado esse controle e vigilância ininterrupta do sistema para com os sujeitos. O conteúdo de sua produção traduz, o que há de mais importante dentro de suas letras, é sugestivo que es-

teja sua principal sugestão: o alcance social de sua arte, pois, mesmo sendo uma produção musicada, é preciso que o leitor leia entre as palavras, para assim compreender a mensagem e também ser voz revolucionária. É a arte musicada, utilizando-se do contexto real, para de certa forma mimetizar e, ao mesmo tempo, ser esta realidade. É como se ambas fossem uniformes, uma consequência da outra, enfim, unas.

Platão (451 a.C.) já lembrava que a música é feita de sons que se manifestam em movimentos ordenados. Seu bem específico está na capacidade de apresentar ordem e beleza à vida, além de ser arte mobilizadora, educadora que, ao penetrar na alma dos indivíduos por meio dos sons, inspira desejos intimistas e perturbadores. Foram esses sentimentos que “Teatro dos vampiros” sugere ter causado em seus interlocutores, seus ouvintes. As palavras, a harmonia e o ritmo penetraram o imaginário de milhões de jovens e causaram impacto em seus sistemas nervosos de forma que a liberdade, tanto pessoal quanto interpessoal, foi fator mobilizante. Isso significa um tal movimento de

libertar-se de algum tipo de grilhão que obstrui ou impede os movimentos; começar a sentir-se livre para se mover ou agir. “Sentir-se livre” significa não experimentar dificuldade, obstáculo, resistência ou qualquer outro impedimento aos movimentos pretendidos ou concebíveis. [...] Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem outros ultrapassam nossa capacidade de agir (BAUMAN, 2001, p. 27).

Pelo exposto, pensa-se sobre o que significa essa relação entre aprisionamento e liberdade. O vocábulo liberdade é entendido como supostamente sem sentido, para muitos uma utopia. Entretanto, Bauman subsidia o leitor com sua reflexão ao enfatizar que tal palavra só haverá sentido caso haja equilíbrio entre imaginação e ação dos sujeitos. Nesse viés de pensamento, a voz musical e provocadora de Renato Russo insinua numa certa medida, no tom sugestivo de precisão, as bases simbólicas contextuais, não conformistas, por uma ação imaginária suposta de libertação introspectiva e de cunho coletivo, visto que

cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas (ARANHA *apud* TELES, 2009, p. 418).

Dessa forma, são essas atitudes e ações mobilizadoras por liberdade não só do músico, mas de seus seguidores, que ganharam forma perante o sistema em contexto. Luiz Tatit (2003, p. 8) se junta à abordagem inferencial, ressaltando que “a presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gosto personalista no interior da canção”. Os ouvintes do músico apreenderam até seus gestos e trejeitos, inseridos na melodia produzida por sua polifonia, bem como fortaleceram as compreensões em relação à tematização verbalizada.

Russo utilizou-se da arte musical para manifestar repúdio à manipulação política e midiática, transparecendo assim certo distanciamento do subjetivismo. O compositor procurou focar na passividade entre o homem e o universo, mas agregando a sua polifonia um espírito dinâmico e moderno, que tem na arte o acompanhamento dessas mobilidades que se deslocam independentemente do eu. Dessa forma, esses gritos de não conformismo e de negação

às ideologias panópticas da TV também são metáforas do grande “Teatro dos vampiros”, instaurado no Brasil nas décadas finais do século XX. A imagem metafórica se personifica e se impõe perante o estabelecido social, por meio da TV. Concernente a isso, retoma-se o teórico Ricoeur (2005, p. 60).

Este autor intensifica que “a metáfora surpreende e dá uma instrução rápida, e é nessa estratégia que a surpresa, acrescida à dissimulação desempenha um papel decisivo”. São essas imagens que sustentam os argumentos musicais de Russo, de forma intimista: primeiro sente, depois fala para o mundo, canta as mazelas urbanas brasileiras numa batida quatro por quatro, algo de primitivo que lembra uma modinha, um xaxado, um xote, sem esquecer que seu corpo segue essa batida rítmica, sincronicamente.

Assim, observa-se que essa batida, de certa forma simples, sempre está agregada a um baixo, um teclado, uma bateria e uma guitarra. Ritmos e cordas que deixavam o músico confortável para interpretar suas canções e, assim, alertar por meio dela o contexto encarcerado vivido, explorado e encenado. Todo esse “teatro vampiresco” contextual verbalizado fez do músico um símbolo, uma influência mais marcante do *rock* brasileiro, sendo, provavelmente, seu embaixador.

Renato com sua música produziu arte?

O cenário dos simulacros musicais foi inevitável, estando Renato Russo com sua arte vinculada a outros cenários, mas numa perspectiva social. Nessa percepção de vínculo, Jean-François Lyotard (1979, p. 29), em seu livro *O pós-moderno*, expressa que “a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem se dirige, e o referente que ela interroga”. A linguagem musical interpretada pelo músico ressalta esse jogo, esse questionar uma impetuosidade na leitura inferencial que ele faz do mundo em sua volta, a qual sugere ter vínculo social. Se tal relacionar infere-se ao social intimista e revolucionário, isso diminui sua arte?

Para essa questão, adentra-se no questionamento: o que é arte? Para que serve? Arte tem função social? Para responder a tais indagações, infere-se lembrar-se de que no Brasil, em meados da segunda metade do século XX, surgiram os grandes centros de industrializações. Com isso, a produção em série de tantos objetos ou produtos tornou-se bastante acelerada. Tal fato atingiu maciçamente o mundo da arte, de muitos gêneros artísticos. Por esse motivo, a arte, em seu sentido generalizado, passou a ser vista como um produto de interesse, tendo como objeto qualquer veiculação, como a palavra para a literatura, a música, entre outros, servindo como mercadoria para o consumo.

A arte, em sentido lato, para os críticos, tal como a arte literária, que tem como objeto a linguagem, está à disposição apenas para uma minoria da sociedade, que dela usufrui. Por outro lado, é pensado que tal arte precisa ser propagada ao maior número de pessoas. Para tanto, têm êxito de ser difundida por meio da comercialização, assim como todos os outros no sistema inevitável do capitalismo.

Nesse embate, João Cabral de Melo Neto, em seu manifesto, “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, fala de forma categórica: “A crítica que insiste em empregar um padrão de julgamento é incapaz de apreciar mais do que um pequeníssimo setor das obras que se publicam” (MELO NETO *apud* TELES, 2009, p. 533). Este é um dos fatos em relação ao embate: a crítica não consegue ter uma leitura nem uma visão total e global do que se produz em termos artísticos. Outro fato instável refere-se à ausência de conceitos pré-determinados universalmente quanto a gosto, a uma suposta arte autêntica e singular. Diante disso, o caráter, o parecer individualista e predominante da crítica assemelha ser insolente.

Sobre isso, questionamentos são inevitáveis: Como escrever um bom livro, música, peça, filme, e ao mesmo tempo ser vendável? Como conciliar os dois, muitas vezes postos em extremos? É claro que o ideal seria que todas as obras de arte fossem de alta qualidade e, ao mesmo tempo, consumidas pelas massas. A arte como reprodutibilidade técnica é percebida no texto musical de Russo, em relação a algumas de suas letras, nas quais a música “Teatro dos vampiros” se enquadra, pois foi cantada por uma geração, tendo recorde de vendas e premiações. Mas, será que tal massificação inferioriza sua produção? De acordo com Walter

Benjamin,

os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formação de exigências revolucionárias na política artística (1994, p. 166).

A visão do que é ou não arte perfeita, tanto na polifonia musical de Russo quanto no fundamento teórico benjaminiano, está em conformidade com a reflexão acerca da produção artística na contemporaneidade, ou seja, para muitos, os movimentos sociais, históricos e revolucionários, ocorridos em meados do século XX, trouxeram empobrecimento do que é realmente a arte perfeita, dotada de formas estéticas, de singularidade e de brilhantismo.

Em relação ao embate literário, Mário de Micheli (1991, p. 212) argumenta que, no novo contexto, existe “a necessidade de ser moderno, de aprender a verdade de uma vida transformada pela era técnica, a necessidade de encontrar uma expressão adequada aos tempos da revolução industrial”. Para o estudioso, é inevitável deixar de considerar o destino do homem na engrenagem mecanicista instaurada, não somente no Brasil nas últimas décadas do século XX, mas em todo mundo.

Há quem argumente dizendo que tais transformações, por meio do tecnicismo acelerado moderno, favoreceram àqueles desprovidos de poder, os quais a partir de então, passaram a usufruir da arte pelos meios midiáticos, o canal mais democrático. Outros tantos, que só de ouvirem outro estilo mais provocador, sentiram-se instigados a pensar diferente sobre sua vida, seu meio. Contudo, torna-se sugestivo que o contato com as letras polifonizadas por Russo mudou sim o jeito de pensar de muitos, de uma geração que era obrigada a calar-se, a não dizer o que pensava, nem sentia.

Diante desse silenciamento forçado, a música foi a libertação, a oportunidade de gritar contra um sistema repressor e altamente conservador, estando a arte mais acessível para os que estavam à margem de uma possível ruptura com modelo formal de viver. Russo se saltou desse astigmatismo para a ascensão promulgada pela consciência crítica, usando os canais difusores da cultura no contexto analisado para, ironicamente e camufladamente, difundir outras maneiras de se pensar a realidade. Sendo voz na TV, falou da TV, das suas amarras, dos seus cortes, de seus ideais, de seu jogo manipulador. Isso foi possível porque

o olho da TV já não é a fonte de um olhar absoluto e o ideal do controle já não é o da transparência. Este supõe ainda um espaço objetivo (o da Renascença) e a onipotência de um olhar despótico. É ainda, se não um sistema de encerramento, pelo menos um sistema de quadriculação. Mais sutil, mas sempre em exterioridade, jogando na oposição do ver e do ser visto, podendo mesmo o ponto focal do panóptico ser cego (BAUDRILLARD, 1991, p. 42).

De certo modo, o canal comunicativo ajudou o músico a escancarar, por meio de sua escritura, as mazelas psicológicas e sociais dos moradores dos grandes centros urbanos. Os jovens, os desempregados e as vozes dos guetos suburbanos ecoam na voz do intérprete. Sujeitos que a sociedade de forma indiferente finge que não os veem, como também finge que os ouve: ironicamente ocorre um jogo de antagonistas classes.

Entretanto, as rebaixadas passaram a ser protagonistas de um momento histórico cultural e social. Tais fatos inserem a produção musical de Renato Russo dentro do contexto de arte musical, simbolicamente, referência artística, visto que, no processo do discurso inferencial, no jogo malicioso com as palavras, descreveu e produziu liberdade deducional por parte do interlocutor, tornando-se, nesse viés, a arte musicalizada

acessível quando o crítico reconhece nela a função primordial da existência humana, que é dar sentido à própria existência no momento de dar sentido às coisas. A literatura é um dos exercícios da liberdade, num mundo interiormente vivido por dentro (IMBERT, 1986 p. 194).

Apoiando o argumento positivo no tocante à escritura moderna de Russo, o crítico Anderson Imbert (1986) faz uma reflexão da importância da literatura no exercício contínuo de tentar conhecer melhor o “eu”. Assim, essa liberdade, agregada a fatores atitudinais, transita em diferentes contextos. É como se de repente, de forma híbrida e desterritorializante, Russo se reportasse para o contexto, uma metáfora da fome por liberdade de pensamento, política, religião, por cuidados intimistas, com uma linguagem poética musical. Nesse invólucro artístico, poder ver que “cada parceiro de linguagem sofre por ocasião dos ‘golpes’ que lhe dizem respeito um ‘deslocamento’, uma alteração, seja qual for seu gênero, e isto não somente na qualidade de destinatário e de referente, mas também como remetente” (LYOTARD, 1979, p. 31).

Dessa forma, a voz artística brasileira, por meio de um deslocamento contínuo, retinisse, ora golpes enunciativos, ora receptivos, de forma que a flexibilidade de suas linguagens fosse percebida como jogos sociais. Teatro dos vampiros revelam esse jogo, esse duelo contra o tédio, a apatia e a falta de perspectivas dos jovens, além de uma súplica por uma linguagem capaz de superar o natural e o científico e os libertar de qualquer estado marginal.

A modernidade surgiu em virtude do deslocamento acelerado em busca de poder territorial. O homem nesse processo mutável e dinâmico sentiu a necessidade de ir além. Assim, a conquista do espaço significou a produção de máquinas ainda mais velozes, capazes de diminuir distâncias, de aproximar pessoas ou de distanciá-las.

Pois bem, é inevitável o momento de convergência tecnológica sem precedentes que a sociedade atual vive, para muitos, ainda um reflexo da revolução industrial, sua terceira fase. Quanto ao assunto, Zygmunt Bauman (2001) faz um recorte interessante em relação a essa terceira fase da revolução industrial, dizendo que tal fase está dividida em duas partes: modernidade pesada e líquida.

A modernidade pesada, simbolicamente do *hardware*, está relacionada à era das grandes conquistas territoriais, do poderio volumoso, das máquinas, das grandes fábricas e seus arsenais, ou seja, está intimamente ligada às turbulências contextuais das décadas finais do século XX.

A outra vertente, a qual acredita ser a de transição entre o contexto de Russo, final do século XX e início do XXI, é o estágio da modernidade leve, capitalista e instável, ou seja, do *software*, das interligações em redes, controle social, vigilância ininterrupta, das viagens em virtude da luz, da globalização dos espaços. Para Bauman

a modernidade leve permitiu que um dos parceiros saísse da gaiola. A modernidade ‘sólida’ era uma era de engajamento mútuo. A modernidade “fluida” é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Na modernidade ‘líquida’ mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível (2001, p. 27).

A cultura, a música, e, em especial o campo da linguagem literária, como fator primordial deste contexto interartístico, sempre em transição, não pode ficar indiferente às transformações sociais, com vista no desenvolvimento em todas as dimensões: social, tecnológica, científica e literária. Nesse sentido, promover estudos e reflexões sobre o fazer artístico e seu reflexo fruidor é primordial.

“Teatro dos vampiros” é objeto que, simbolicamente, representa a sociedade das décadas finais século XX e, porque não, do século XXI. O letrista com base na vertente urbana abordou seus vícios, o poder, a marginalidade, o medo, a solidão e a morbidez. De certa forma, as pistas descritivas levantadas por ele trazem à lembrança um cenário panóptico, não o de Bentham, no século XIX, analisado por Michael Foucault em *Vigiar e punir* (2013), mas de um panoptismo contemporâneo, em que

a visibilidade é uma armadilha, cada um, em seu lugar, está bem trancado em sua cela de onde é visto de frente pelo vigia; mas os muros laterais impedem que entre em contato com seus companheiros. É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito de uma comunicação (FOUCAULT, 2013, p. 191).

Assim, o pensador moderno autentica a análise ao afirmar que a visibilidade, aqui personificada simbolicamente em TV, torna-se objeto persuasivo que atinge a grande massa, visto que de forma instantânea controla disciplinarmente os indivíduos, por meio do suposto entretenimento. A TV, a partir de uma cadeia hierárquica vindo do “poder central”, silenciosamente, domina e amordaça a todos. É como se por trás da tela panóptica, ininterruptamente, houvesse alguém vigiando, controlando os pensamentos, as ações sociais, cognitivas, políticas, gerando coerção e imposição ideológica perante os indivíduos da sociedade moderna. Sobre essas proposições, Bauman volta a mencionar que

o panóptico de Bentham/Foucault ou sintomas recorrentes de retomada da maré totalitária, foi identificada com a ideia de ‘modernidade’. Não é surpreendente, pois, que quando os velhos medos foram afastados do palco e novos medos, muitos diferentes dos horrores da iminente *Gleichshaltung* e da perda da liberdade, surgiram no primeiro plano (2001, p. 39).

Pela citação acima, vê-se que podem ser contraditórias as vertentes do medo, quando estiver relacionado a castigo, a buscar esclarecimento de algo ou a direcionar o olhar para o sentido de que, nos palcos de outrora, o medo punitivo era bem nítido, explícito, quase um *show* em praça pública. No entanto, na sociedade brasileira do final do século XX, tal medo não foi mais visto assim: como um espetáculo teatral.

Surgem os novos medos, novas formas de punição, novos sujeitos, em virtude da instabilidade do ser, dos conflitos, da compulsiva e obsessiva busca por modernização e deslocamento, enfim, pelo fazer, refazer e fazer de olho na produtividade e competitividade. Essas novas questões, pautadas no individualismo representado pela figura do homem, têm reflexo direto na tendência existencialista.

A produção do músico agrega esses conflitos, os quais o pensamento contemporâneo inevitavelmente está ligado a um modelo sistêmico de poder com base na autoridade, isto é, ideia de direito, violência, dominação e fundamentações ideológicas, as quais interferem diretamente nas relações sociais. Outro fato contundente em seu texto diz respeito às características modernas, marginais e dialógicas contextuais. O texto “Teatro dos Vampiros”, além de provocar para com tais dilemas, revela uma preocupação com a estética e com a boa linguagem.

[...]

Este é o nosso mundo:

O que é demais nunca é o bastante

E a primeira vez é sempre a última chance.

Ninguém vê onde chegamos:

Os assassinos estão livres, nós não estamos.

[...] (RUSSO, 1991, V).

O fragmento musical é instigante. Nele, Russo universaliza o que há de mais comum nos homens, em especial, os que vivem na modernidade: a capitalista. Assim, a sede de poder e a sensação de prisão que o mundo moderno causa, de forma antitética, são explicitadas e confirmadas. É como se a conquista do dinheiro nunca fosse o bastante. Em contrapartida, há a confirmação de uma prisão, explícita e implícita, de certa forma antagônica e panóptica, visto que a

formação de uma sociedade disciplinar nesse movimento que vai das disciplinas fechadas, espécie de quarentena social, até o mecanismo indefinidamente generalizável do panoptismo. A antiguidade foi uma civilização do espetáculo [...] a idade moderna coloca o problema ao contrário: Proporcionar a um pequeno número, ou mesmo a um só, a visão instantânea de uma grande multidão (FOUCAULT, 2013, p. 214).

Isso posto, enquanto na Idade Moderna os instrumentos de vigiar as pessoas eram tidos e vistos como um espetáculo, na contemporaneidade, tais meios apresentam outras funcionalidades desses modelos. Aqui, o “Teatro dos vampiros” se organiza para um grande espetáculo, no qual os capítulos são encenados cotidianamente e, o pior, beneficiam um número singular de indivíduos. Os outros não somente no expresso musical, mas real, estão presos como indivíduos encarcerados em uma suposta liberdade.

Diante esses fatos, Renato Russo é categórico: deseja com sua voz disseminar o conhecimento e libertar mais e mais pessoas do ocultismo da “verdade” no contexto instável do século XX. Ao invés de isolar-se, o artista propõe reformar o mundo.

Essa preocupação leva-o ao sentimento revolucionário que o aproxima ideologicamente dos movimentos culturais e libertários brasileiro, como exemplos mais expressivos: a Semana de Arte Moderna 1922, o Golpe Militar 1964, as Diretas Já 1984. Contudo, o artista é símile a Rimbaud nos movimentos literários e revolucionários dos inigualáveis anos de 1871 a 183 em Paris. Assim, são desejos agregados a fatos contextuais, mas com premissa dos aspectos interartísticos da linguagem.

Além dessa embriaguez interartística, um fato particular em relação ao conteúdo russo está no bom uso da língua. Com propriedade, utiliza-se dos recursos imagéticos para enfatizar seu discurso musical. É interessante que, nessa fase do texto, ele se liberta do pronome pessoal de primeira pessoa do caso reto “eu” e insere o de segunda “nós”, como vítimas de um mundo em total instabilidade.

Na terceira linha, usa as palavras “primeira e última” de forma paradoxal. Na quarta, o dêixis adverbial “ninguém” é sugestivo, irônico. Talvez porque esse “ninguém” possa ser qualquer um. Na última linha, o músico adiciona o adjetivo “livres”, o qual conota que a liberdade, para a grande maioria das pessoas, é inexistente, um tanto utópica.

É um jogo tão bem planejado que, aparentemente, transmite certa democratização política. Porém, suas entranhas ideológicas são controladoras, manipuladoras e não libertadoras. Tais constatações vão justificando seu título: é como se a cada palavra e linha uma nova cena fosse exibida, evidenciada. Por outro lado, sua linguagem musical ganha força, sendo voz e até algo mais, pois,

[...] o artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não-univocidade – igual à que o cientista prevê entre o fato que descreve e a descrição que dele oferece, ou entre sua

imagem do universo e as perspectivas que é possível traçar sobre esse universo – tudo isso não significa absolutamente o desejo de procurar, a qualquer preço, uma unidade profunda e substancial entre as pressupostas formas da arte e pressupostas formas do real (ECO, 1932, p. 30).

O mundo moderno implica uma necessidade de vivenciar as coisas do imediatismo. Com isso, vê-se como desinteressante não admitir as nuances históricas, filosóficas, geográficas e artísticas inerentes a esses fatos. Não que se deve focar apenas nesses modelos de análise, mas, como adverte Eco (1932), torna-se preciso estabelecer confecções entre as várias linhas do saber.

Isso não significa que as pessoas devam esquecer-se do classicismo e dos cânones literários, mas importa que elas realizem suas leituras de forma crítica e reflexiva, ao menos, atendo-se para a conexão entre a voz do “eu” produtor e do “tu” receptor, de forma a ver que estejam em sintonia, em estado de fruição, por visualizarem sinais àqueles que absorvem as mensagens e seus códigos utilizados pelo canal suporte do gênero musical.

Nisso, adentra-se no que Bakhtin (2013) ressalta em relação ao dialogismo, já que o autor propõe uma análise quanto a materialidade da linguagem, suas sutilezas e formas no tocante ao eu/outro. Assim, é inevitável que essa alteridade da linguagem insira no homem sua condição existencial, no seu meio, na sua história, visto que

é no processo da interação com o outro que nos tornamos sujeitos. O *eu* só existe relacionado a um *tu*: ‘ser significa comunicar-se’, e um ‘eu’ é alguém que, por sua vez, é um ‘tu’ para outro. A onipresença da voz é equiparável à ubiquidade do outro em nossa existência, de tal modo que a construção do eu, mediante o verbal, passa pelo diálogo como forma primária de comunicação e pensamento e, mais ainda, como concepção do sujeito e seu ser. O *outro* representa a intersubjetividade – outro sujeito, o outro da linguagem (ZAVALA, 2013, p. 156).

Dessa forma, a produção do jovem músico é crescente no cenário cultural moderno brasileiro. Suas músicas são expressões compostas não em cima de palavras, mas a partir de palavras, que polifonizam e mantêm o diálogo como premissa na interação comunicativa. É a arte verbalizada de base e forma metafórica em total diálogo entre os sujeitos e seu tempo. Assim, Russo expressou por meio de sua música os problemas dos que estavam e, ainda, estão à margem da reflexão social:

[...]

Vamos sair - mas não temos mais dinheiro

Os meus amigos todos estão procurando emprego

Voltamos a viver como há dez anos atrás

E a cada hora que passa

Envelhecemos dez semanas.

Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir.

Esquecer, dessa noite ter um lugar legal pra ir

Já entregamos o alvo e a artilharia

Comparamos nossas vidas

E esperamos que um dia

Nossas vidas possam se encontra

[...] (RUSSO, 1991, V).

Com esse convite, uma das características notadas na obra do músico diz respeito aos aspectos sociais e intrapessoais. Ao individualizar a angústia: “Vamos lá, tudo bem – eu só quero me divertir / Esquecer dessa noite ter um lugar legal pra ir”, o letrista explicita um chamamento à diversão, mesmo que por uma noite, pois tem esperança de dias melhores. Essas peculiaridades de expressão dos dilemas humanos caracterizam sua obra como moderna, engajada socialmente.

ninguém duvida de que a arte seja um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico): o que sempre foi dito, mas se tem sempre posto em dúvida, é, ao invés, que a arte pode dirigir seu curso sobre o mundo e reagir à história da qual nasce, interpretá-la, julgá-la, fazer projetos com ela unicamente através desse modo de forma; ao mesmo tempo que, somente pelo exame da obra, como modo de formar (tornando modo de ser formada, graças ao modo como nós, interpretando-a, a formamos), podemos reencontrar através de sua fisionomia específica a história da qual nasce (ECO, 1932, p. 33).

“Teatro dos vampiros”, de forma híbrida, apresenta aspectos da personalidade de seu músico, com também um contexto interartístico. No entanto, o que há de mais contundente na obra de Renato Russo é a singularidade na linguagem musical. É sugestivo que isso, de forma metamorfosante, explicita o fruidor que, ao longo da entoada leitora ou musical, analisa, dialoga e reencontra uma nova voz, um novo código, possibilidades de significados.

O músico, apesar de contemporâneo, revela em sua escritura características diversas: o romantismo é uma vertente do qual Russo era leitor voraz, a escritura musical de Russo está muito bem inserida no período em que viveu, moderna, contemporânea. Com vestígios de uma preocupação com a linguagem artística e com os dilemas humanos, o intérprete articula uma produção artística envolta de sentidos: social, política, contestadora e intimista. Eco recorda que

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor (1932, p. 34).

Eco chama a atenção para o fato de que uma obra de arte não se fecha em si mesma, há sempre algo inacabado por vir à espera de uma nova inferência. Enquanto Rimbaud foi o jovem que inaugurou uma nova poesia, rica literariamente, capaz de instigar e provocar tanto os leitores daquele contexto quanto os posteriores, Renato Russo utilizou-se de sua brilhante formação intelectual e da capacidade produtiva musical para sugestivamente denunciar e confrontar o sistema hodierno e pós-Ditadura, bem como alertar os jovens no tocante à necessidade de sua ação mobilizadora em prol um Brasil melhor.

Considerações Finais

Diante a abordagem, felizmente, é pertinente pensar que a linguagem musical de Renato Russo tenha despertado nos jovens desejos de mudanças no Brasil de 1991, visto que as ruas, praças e avenidas, naquele contexto, serviram como palco central, no qual em cena os novos personagens, os sem partido, estream. Um eco eclodido pelas vias dos grandes cen-

tros brasileiros, após a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, bem como sua primeira eleição direta: os jovens se apresentavam com suas caras pintadas, vestindo as cores do Brasil e cantando o hino nacional, em forma de protesto. O *impeachment* foi decretado.

Esse contexto social de fins do século XX, pelo menos nos registros legais, expressa a possibilidade de novas conquistas republicanas de cunho humano no Brasil. A Constituição de 1988 traz garantias sociais tidas como bens jurídicos constitucionais: garantidas por uma ordem que, ao positivar tais direitos, propõe segurança e proteção aos mesmos.

O artigo sexto dessa Lei Maior define os direitos sociais à educação, à saúde, à alimentação, ao trabalho, à moradia, ao lazer. São direitos adquiridos e garantidos pela ordem jurídica do estado brasileiro. Incurrendo tais bens em lesão, os cidadãos podem reclamar e exigir que os mesmos sejam garantidos (BRASIL, CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1998).

Esse assunto está retratado para a abordagem do discurso de Renato que, tantos anos após esse momento histórico, ecoa de forma antagônica ao texto constitucional. Demarca um contexto doente, no qual seus líderes não se preocupavam com seu povo, tão pouco com os registros expressos em sua Lei Maior, mas com seu controle social, com suas amarras políticas, tendo atitudes especulativas e de espetáculo para mascarar uma realidade.

O comungar das ideologias expressas nas ruas, praças, calçadas e avenidas representa uma atitude mobilizadora de insatisfação diante o vivido, de não aceitar o sistema de espetáculo e vampiresco montado pelo comando, mas um desejo de mudança na possibilidade de um país mais justo e menos desigual. As polifonias dos “sem partido”, naquele contexto, significaram exercer cidadania plena por uma sociedade melhor para todos, não para poucos ou pouquíssimos. Quem sabe uma forma de afrontar os projetos de pensamento impostos até então no País.

É provável que Renato Manfredini Júnior tenha se planejado teoricamente e musicalmente em função desse possível diálogo como seus interlocutores, isto é, os fruidores de sua produção musical. Os efeitos desse contrato de leitora, de certa forma, inconsciente entre autor e interlocutor, foram percebidos de forma mais contundente na década de 80 e início de 90. No entanto, os reflexos polifônicos dessas produções são, até os dias atuais, ecoados por milhares de legionários que, culturalmente, propagam a produção de Russo como *status* de boa música, provocadora e embrionária.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Tradução de Michael Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Diário Oficial da União, Brasília, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: projeto periferia**. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>. Acesso em: set. 2015.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

IMBERT, Anderson. **A crítica literária: seus métodos e problemas**. Razão habitantes, 1986.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas do século XX**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

RUSSO, Renato. **De A a Z: as ideias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972**. 19. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ZAVALA, Iris. **O que estava presente desde a origem**. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin dialogismo e polifonia. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 151-164

Recebido em 28 de julho de 2020
Aceito em 19 de março de 2020