

“SE FIQUEI ESPERANDO MEU AMOR PASSAR”: REVISITANDO ESPAÇO E TEMPO DA GERAÇÃO COCA-COLA¹

Joéliton Sueldo Cavalcante ARAÚJO (UEPB)

Robson Braz do NASCIMENTO(UEPB)

“No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, [...] precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade” (José Saramago).

Acordes iniciais

O presente artigo consiste em analisar a letra da canção “Se Fiquei Esperando Meu Amor Passar”, de autoria de Renato Russo, divulgada no disco *As Quatro Estações* (1989), da banda brasileira de rock Legião Urbana. O objetivo é compreender como o eu poético-musical delinea uma ideia de espaço, a partir do entrecruzamento de discursos no texto e com o contexto sociocultural e histórico da Geração Coca-Cola: assim foram denominados, pela própria banda, os grupos de jovens e adolescentes que se agrupavam em espaços públicos nas décadas de 1980 e de 1990.

O aporte teórico se sustenta, sobretudo, na Análise do Discurso (doravante AD) de base francesa, lançando mão das seguintes categorias teóricas: constituição heterogênea do sujeito e memória discursiva como espaço de memória coletiva, via Cleudemar Fernandes (2007); constituição heterogênea do texto, através de Eni Orlandi (2008); constituição heterogênea do espaço e sua ligação com o controle discursivo, de Michel Foucault (2001; 2008).

Sustenta-se a hipótese, neste trabalho, de que a canção popular, principalmente o rock, assumiu o suporte de espaço artístico e político no cenário das décadas que sucederam à anistia política e que, dessa forma, a canção apresenta marcas discursivas de experimentação do espaço público no texto, pela contingência de uma nova conjuntura histórica dos

¹ Orientações do Professor Dr. Ricardo Soares (UEPB).

comportamentos juvenis, através das experiências, expectativas, enfrentamentos e conflitos de uma época.

Desse modo, disponibiliza-se uma breve incursão por alguns conceitos que são fundamentais na AD, melhor situando o leitor quando da análise do corpus. Em seguida, é considerado o momento histórico e sociocultural, incluindo um pouco da trajetória da banda e de seu líder, para serem entendidas as prováveis implicações desses fatos no objeto de análise. E, então, chega-se à análise propriamente dita, que traz ainda alguma ressonância da sociopoética, no que é compatível com a AD, sobretudo por focalizarem a ‘alteridade’, e não apenas o arcabouço formal do texto.

Acordando para a teoria

Ler à luz da AD pressupõe conhecimentos que ultrapassam a camada da superfície textual, embora seja por meio dela que o leitor aciona as primeiras interpretações, percebendo o elo representativo entre o texto e o referente. Elo que permite o estabelecimento, ainda, das ‘relações de sentido’ em múltiplas significações. Provavelmente, por isso, “As escolhas lexicais e seu uso revelam a presença de ideologias que se opõem, revelando igualmente a presença de diferentes discursos, que, por sua vez, expressam a posição de grupos de sujeitos [...]” (FERNANDES, 2007, p. 19).

Assim, cada grupo (ou geração ou legião) tem seu espaço sociodiscursivo mais ou menos delimitado, tem seu nicho de atuação, sempre em interdependência com outros grupos. Posição é, nas suas acepções dicionarizadas básicas, um termo espacial, e que, na AD, recobre também (e principalmente) a posição socioideológica, o posicionamento a respeito de um ou mais temas. Saliente-se que cada grupo costuma ter um ‘porta-voz’, um ‘representante’.

A tendência teórica é, justamente, segundo Charaudeau & Maingueneau (2008), substituir o termo ‘formação discursiva’ por ‘posicionamento’ – intimamente relacionado à noção de ‘identidade discursiva’ ou ‘enunciativa’ –, e substituir o termo ‘ideologia’ por ‘representação social’ – intimamente relacionada às noções de ‘representante’, ‘dialogismo’, ‘interdiscursividade’, ‘identidade coletiva’². A importância dos aspectos históricos e espaciais,

² Não será possível, neste artigo, problematizar todos esses termos e noções, em decorrência do espaço disponibilizado.

nessa representação, leva a pensar-se em ‘memória’ e ao entendimento que a ‘memória discursiva’ é

o espaço de memória como condição do funcionamento discursivo [e] constitui um corpo-sócio-histórico-cultural [sic]. Os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos. Trata-se de acontecimentos exteriores e anteriores ao texto, e de uma interdiscursividade, refletindo materialidades que intervêm na sua construção (FERNANDES, 2007, p. 65).

O sujeito de discurso pode, então, ‘trafegar’ por várias ‘esferas discursivas’, configurando-se, assim, num sujeito heterogêneo, em consonância com a ‘heterogeneidade mostrada/constitutiva’ do discurso, na concepção de Authier-Revuz (apud Charaudeau & Maingueneau, 2008), ou seja, é possível mostrar-se a presença – explícita ou implícita – de um discurso outro no ‘fio’ do discurso que se produz ou que se pretende analisar, e reconhecer-se a interdiscursividade: o discurso produzido ou analisável constitui-se através de um debate com a ‘alteridade’, com outros discursos.

A atuação desse sujeito evidencia, ainda, que “[...] a *constituição do texto pelo sujeito é [também] heterogênea*, isto é, ele ocupa (marca) várias posições no texto” (ORLANDI, 2008, p.53, itálico dos articulistas), noção fundamental para a análise discursiva, permitindo pensar em blocos ou conglomerados de discursos presentes no texto. Por exemplo, a partir da ‘carga’ de afirmatividade dos discursos, no texto, perceber-se-á um bloco de discursos afirmativos e otimistas, e um bloco de discursos dubitativos e oscilantes (quer dizer, bloco que expressa a dúvida do sujeito poético ou a oscilação entre um otimismo inicial e a dúvida de concretização do ‘dito’ no espaço referencial).

Contudo, a enunciação, o dizer do sujeito de discurso é controlado (por cerceamentos das instituições sociais, ou por imposições de grupos de poder político, militar, ou econômico, ou por enquadramentos nos discursos constituintes, como o literário, o religioso e o filosófico); enfim, é determinado por situações sociais e históricas, embora ao controle se oponham diversas formas de resistência como expressão de identidades fragmentadas (FERNANDES, 2009). A propósito desse controle, “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2008, p.9). Enfatizáveis são as circunstâncias de espaço e tempo. Exemplo de controle foi o exercido pelos órgãos de censura na época do regime militar

no Brasil, tendo por resistência a luta armada, as passeatas etc., bem como as mensagens veiculadas implicitamente nas canções populares.

Para Foucault (2001), o espaço é uma heterotopia, uma localização diferenciada; é algo também heterogêneo, que sofre uma transformação cultural e existe como relação de posicionamentos, uma atração para fora de nós mesmos, uma erosão da nossa vida e da nossa história. Fernandes (2009), analisando Foucault, Pêcheux e outros, conclui que, na AD, os estudos que enfatizam a discursivização do espaço geralmente põem em cena a interrelação espaço – tempo e a inscrição dos sujeitos em enunciação.

Todas essas noções se vinculam a uma configuração histórica e sociocultural (e, pois, espacial). E é essa configuração que será abordada em seguida.

Para acordar os homens (breve cenário histórico e sociocultural)

É proveitoso contemplar, de início, um sucinto panorama³ de alguns fatos relevantes (sobretudo geopolíticos e geoeconômicos), na conjuntura intra e supranacional, que marcaram os anos 1980, e que devem ter repercutido, direta ou indiretamente, nas canções da banda:

1980: John Lennon, o roqueiro que pregava a paz e o amor, é assassinado; o papa João Paulo II, o mais ‘pop’ até então, inicia visita ao Brasil. **1981:** cientistas constataam os primeiros casos de AIDS, considerada por muitos como o ‘mal do século XX’. **1982:** realizam-se, em todo o Brasil, eleições diretas para governador de estado; guerra das Malvinas, símbolo da oposição entre ‘primeiro’ e ‘terceiro mundo’. **1984:** movimento ‘Diretas Já’ para presidente (rejeitado pelo Congresso Nacional). **1985:** primeira edição do *Rock in Rio*, reconhecendo-se um público jovem consumidor da indústria discográfica no Brasil; fim de vinte anos de regime militar; Tancredo é eleito presidente pelo Congresso, mas falece antes de tomar posse; início do governo Sarney. **1986:** Plano Cruzado I e II para tentar conter a inflação. **1988:** promulgação da oitava Constituição do Brasil, que reconhecia, por exemplo, vários direitos sociais e culturais; o seringueiro Chico Mendes, símbolo da defesa do espaço ecológico, é assassinado. **1989:** cai o Muro de Berlim, símbolo da oposição entre ‘primeiro’ e ‘segundo mundo’; eleição direta para presidente do Brasil.

Por esses fatos, acima evidenciados, percebe-se uma ‘ebulição’ sociocultural. Também em 1989 foi lançado o álbum que contém a canção sobre a qual incide o objeto de estudo. Mas, antes disso, vai-se, também sucintamente, à história da Legião Urbana.

³ Para confecção deste panorama, foram coletados dados no sítio eletrônico: <http://editora.globo.com/epoca/edic/263/80fatos.htm>, bem como na edição de aniversário de 30 anos do periódico IstoÉ.

Antes mesmo de a banda de Brasília⁴ aparecer no cenário nacional, seu líder – Renato Russo – já havia formado um primeiro grupo, o Aborto Elétrico. A primeira formação da Legião Urbana é composta por Renato Russo (vocal), Marcelo Bonfá (bateria), Dado Villa-Lobos (guitarras) e Renato Rocha (baixo) – a partir do quarto disco, Rocha não mais integrava a banda. O primeiro álbum da banda herdou um pouco do que se pode denominar de uma influência punk⁵, que se instalara nos tempos do Aborto Elétrico. Porém, anos mais tarde, outras influências ou afinidades se revelariam, como a do rock progressivo⁶. Seria possível ‘rastrear’, ainda, o diálogo artístico da Legião com outras bandas de Brasília, na época, como Plebe Rude e Capital Inicial (BRANDÃO & DUARTE, 1990).

No tocante à discografia, concernente aos álbuns de trabalho⁷, aparecem ao público na seguinte sequência cronológica: “Legião Urbana” (1985); “Dois” (1986); “Que País é Este” (1987), talvez um dos discos mais representativos da influência punk a que fizemos menção; “As Quatro Estações” (1989); “Legião Urbana V” (1991), um disco permeado de influências do rock progressivo; “O Descobrimento do Brasil” (1993); “A Tempestade” (1996); “Uma Outra Estação” (1997), postumamente ao líder da banda. Observe-se que vários títulos dos álbuns remetem a um questionamento do espaço do Brasil (“Que País é Este”, “O Descobrimento do Brasil”). E estação tanto evoca tempo (cíclico), quanto espaço (de chegada e de partida).

Assim, ao todo, a banda soma oito álbuns, tendo Renato Russo⁸ como porta-voz de toda uma juventude considerada rebelde e descrente, em decorrência dos fatos históricos e socioculturais (notadamente, devido ao caos político e econômico, tanto no plano nacional quanto no internacional), enunciando discursos que vão da insatisfação política à satisfação amorosa, da esperança à desesperança ou melancolia (bipolaridade), confluindo para imagens

⁴ É interessante notar que esses músicos vieram de Brasília, geopoliticamente o centro do Brasil, mas que simbolizava a falta de uma democracia participativa, além de não oferecer muitos espaços públicos e de lazer para os jovens; há, também, a questão do incremento da sua população periférica (‘legiões suburbanas’).

⁵ Como se sabe, punk remete a membro de movimento provocativo e não-conformista oriundo da Inglaterra, a partir de 1976. E, estendendo-se à esfera musical, esse não-conformismo é refletido, tanto nas letras das canções, como no próprio estilo musical, fazendo-se uso de harmonias simples (com poucos acordes) e andamento mais rápido e agressivo.

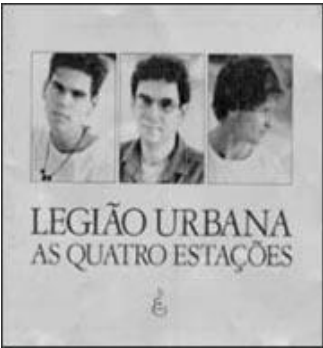
⁶ Grosso modo, em vez de definir o que seja rock progressivo, é preferível, aqui, caracterizá-lo. Trata-se de um estilo de rock mais introspectivo, com andamento híbrido (suave e agressivo), isto é, nesse tipo de canção, a música, por vezes, começa suave, progressivamente seu andamento é aumentado, ficando mais agressivo, do ponto de vista sonoro e, depois, volta à sua suavidade.

⁷ Considera-se ‘álbum de trabalho’ cada disco então inédito; logo, não entram, neste rol, discos ao vivo, coletâneas etc.

⁸ Em 27 de março de 1960 nasce, na Ilha do Governador - Rio de Janeiro, Renato Manfredini Júnior, chegando a óbito em 11 de outubro de 1996, aos 36 anos, por complicações advindas da AIDS (a descoberta de que era portador do vírus do HIV se deu em 1990, após teste efetuado). Foi estudante de jornalismo e professor de inglês, filho de um economista do Banco do Brasil e de uma professora de inglês. Alguns atribuem a adoção do sobrenome Russo a nomes como: Henri Rousseau (pintor), Jean-Jacques Rousseau (filósofo) e Bertrand Russell (lógico-matemático). Quanto aos seus relacionamentos amorosos, sabe-se que teve um filho com uma fã e, também, um namoro sólido com um americano.

aparentemente antagônicas, e delineando uma ideia de espaço público em construção e de canção como espaço de resistência artística e política. E é isso que se pode constatar na próxima seção.

‘Eu’ espero, ‘tu’ esperas, ‘ele’ canta (e acorda os jovens)

	As Quatro Estações	Período de Gravação: Agosto a Outubro de 1989
	<ol style="list-style-type: none">1. Há Tempos2. Pais e Filhos3. Feedback Song For A Dying Friend4. Quando O Sol Bater Na Janela Do Teu Quarto5. Eu Era Um Lobisomem Juvenil6. 1965 (Duas Tribos)7. Monte Castelo8. Maurício9. Meninos e Meninas10. Sete Cidades11. Se Fiquei Esperando Meu Amor Passar	Data de lançamento: 26 de outubro de 1989

Os títulos deixam entrever, em parte, as temáticas das respectivas letras: os tempos das gerações (“Há Tempos”, “Pais e Filhos”, “1965 (Duas Tribos)”); a caracterização da juventude (“Eu Era um Lobisomem Juvenil”), a provocação ‘pró-despertamentos’ (“Feedback Song For A Dying Friend”, “Quando O Sol Bater Na Janela Do Teu Quarto”); a abertura para espaços mais amplos que o “teu quarto” (“Monte Castelo”, “Sete Cidades”), a questão dos gêneros sexuais (“Maurício”, “Meninos e Meninas”), o amor ‘esperado’ (“Se Fiquei Esperando Meu Amor Passar”).

A estimativa de vendagem do álbum, no período compreendido (pelo que se deduz) entre seu lançamento e o do álbum seguinte, é de um milhão e seiscentas mil cópias, o que para a época (em que a inflação não favorecia o consumo de bens culturais) é notável. Reportagens da época, atentas a essa vendagem e aos pedidos de execução nas rádios, sugeriam que a Legião tornara-se uma ‘religião’, com milhares de seguidores. Eis a letra que aqui interessa (letra de Renato Russo e música de Dado Villa-Lobos, Renato Russo e Marcelo Bonfá):

Se fiquei esperando meu amor passar / Já me basta que então eu não sabia amar / E
me via perdido e vivendo em erro / Sem querer me machucar de novo por culpa do

amor. // Mas você e eu podemos namorar. / E era simples: ficamos fortes. // Quando se aprende a amar / O mundo passa a ser seu. / Quando se aprende a amar / O mundo passa a ser seu. // Sei rimar romã com travesseiro. / Quero minha nação soberana. / Com espaço, nobreza e descanso. // [solo de voz] // Se fiquei esperando meu amor passar / Já me basta que estava então longe de sereno. / E fiquei tanto tempo duvidando de mim / Por fazer amor fazer sentido. // Começo a ficar livre. / Espero. Acho que sim. / De olhos fechados não me vejo. / E você sorriu pra mim. // "Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo / Tende piedade de nós. / Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo / Tende piedade de nós. / Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo / Dai-nos a paz".⁹

A análise baseia-se no reconhecimento de que a esfera discursiva da canção (e das canções em geral) é a artística – especificamente a poesia e a música –, relacionável com outras esferas discursivas, e no reconhecimento de dois blocos discursivos (grifam-se as marcas de afirmatividade/otimismo e as de dubiedade/oscilação).

No primeiro, constam os *discursos afirmativos e otimistas*: 1 - *SOBRE ARTE* (espécie de metacrítica: “Sei rimar [...]”); 2 - *SOBRE POLÍTICA* (posicionamento inconformista de integrantes da Geração Coca-Cola, em defesa da soberania: “Quero minha nação soberana”); 3 - *SOBRE ESPAÇO* (“[...] o mundo passa a ser seu”, “Quero minha nação soberana”, “Com espaço, nobreza e descanso”).

No segundo bloco, constam os *discursos dubitativos e oscilantes*: 1 – *SOBRE ESPERANÇA / DESESPERANÇA* (“Se fiquei esperando”, “Espero”, “E você sorriu pra mim” [o sorriso é um dos gestos mais enigmáticos, expresse ou não o desejo]); 2 - *SOBRE AMOR E EROTISMO* (“[...] meu amor passar”, “Já me basta que então eu não sabia amar”, “E me via perdido e vivendo em erro”,) etc.¹⁰; 3 - *SOBRE LIBERDADE* (“começo a ficar livre. / [...] Acho que sim”); 4 - *SOBRE RELIGIÃO* (especificamente da liturgia católica: “Cordeiro de Deus [...] tende piedade de nós”).

É notório o predomínio desse segundo bloco e, dentro dele, do discurso sobre amor e erotismo, direcionando a análise a atestar que se trata da temática preponderante do texto, através da qual os outros discursos são ressignificados, inclusive o discurso sobre o espaço.

A partir do título, notam-se as primeiras indicações discursivas: trata-se de um título lírico-amoroso constituído pelo discurso do amor pessoal (“Meu Amor”), porém matizado

⁹ Texto nessa disposição por economia de espaço: as barras simples representam cada verso, e as barras duplas, cada estrofe e a indicação do solo de voz.

¹⁰ O “Quando se aprende a amar” e o “romã com travesseiro” podem ser tidos como afirmativos, se (re)ligados às partes com as quais formam versos, assim como o “meu amor”, tomado isoladamente, soa afirmativo.

pelos discursos da incerteza (“Se”), da espera (“Fiquei Esperando”), da transitoriedade (“Passar”).¹¹

Mas, começariam as perguntas do leitor ou do ouvinte: em qual lugar o ‘eu’ fica esperando? Tradicionalmente se espera numa rua, calçada, esquina, praça, lanchonete, pátio de colégio etc. E a outra pessoa, estaria saindo de que tipo de lugar? Encontro marcado?

Na primeira estrofe, tem-se a instauração de discursos que passam pelo veio da autorrepreensão ou da insuportabilidade (“Já me basta”), da negatividade (“Não sabia amar”), perpassando, ainda, pela culpa e pela desorientação espacial (“E me via perdido e vivendo em erro”, “por culpa do amor”), pelo medo trazido por uma memória negativa (“Sem querer me machucar de novo”); discurso, em síntese, sobre uma certa geração ‘perdida’: a Geração Coca-Cola.¹²

E como que um contraponto à estrofe anterior, na segunda estrofe (neste trabalho não pormenorizada) emerge o discurso sobre alguma esperança.

Na terceira estrofe, através da memória do sujeito discursivo, surge um discurso que prega a fortaleza do amor – a indestrutibilidade de Eros e a sensação de que o espaço de um pequeno mundo amoroso vale pelo mundo inteiro: “Quando se aprende a amar / O mundo passar a ser seu”. Esses versos tomam a forma de refrão, e o “quando” está mais para um “se”, está na contingência de uma difícil aprendizagem do amor a dois.

Na quarta estrofe, parece residirem três discursos: um metapoético, na primeira parte do primeiro verso – “Sei rimar”; um discurso erótico, na segunda parte do primeiro verso – “romã com travesseiro” (com as sugestões aromáticas e gustativas da romã, e táteis [maciez] do travesseiro); e um discurso político utópico, nos dois últimos versos – “Quero minha nação soberana” / “Com espaço, nobreza e descanso”.

Já que novos rumos foram tomados desde a anistia política¹³, rumos refletidos de algum modo nas composições desta banda, agora é a vez da temática do amor também

¹¹ Pode-se buscar um diálogo com certo romantismo poético – uma intertextualidade (inferível), por exemplo, com o título do poema “Se se morre de amor”, de Gonçalves Dias, e com o teor dualista desse poema, que diz, por um lado, que “Amor é vida”, e “Comprender o infinito, a imensidade, / E a natureza e Deus”, e diz, por outro lado, que “desse amor se morre!”.

¹² Como diz a canção homônima do primeiro álbum: “Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola”. A “revolução” aponta o movimento militar e a contracultura. Esses “filhos” nasceram na década de 1960 e vivenciaram sua juventude durante a década de 1980, com extensão aos anos 1990. É a geração do consumismo exacerbado, sem atuação política, ‘perdida’ em meio às configurações sociais e do discurso publicitário e mesmo discográfico, que ditam as “regras do jogo”; mas, ao mesmo tempo, inconformada com a conjuntura política e sociocultural vigente, e que se deixa ver em espaços públicos ou disponíveis ao público, tais como shows de rock, pistas de skate, competições de surfe, estádios esportivos.

¹³ A Lei de Anistia é de 1979. Neste artigo, não se procede a uma crítica, embora cabível, à noção de identidade nacional.

‘ganhar espaço’. Há uma confluência semântica entre o “travesseiro” do plano metapoético-erótico e o “descanso” do plano político da soberania.

Mas, no bojo desta geração, será que não há certo escamoteamento a quem se endereça realmente o discurso do eu poético-musical? A que juventude? De qual espaço social? Os integrantes da banda eram burgueses da classe média-alta. Parece que os espaços das classes médias e os da periferia são convocados, com a sugestão de que, no fundo, essas classes estavam alijadas ou não bem inseridas nos espaços de decisão política e/ou de reconhecimento artístico.

Na quinta estrofe, mais uma vez a incerteza do “ficar esperando” é contemplada, mas com certo distanciamento da culpa, aparecendo desta vez o discurso de um sujeito que não quer mais perder tempo duvidando de si mesmo – “Por fazer amor fazer sentido”. Homoafetividade? Bissexualidade por gostar de “meninos e meninas”? Os diferentes, dentro da própria geração Coca-Cola, entram em cena, intentam ocupar seu espaço social, ainda que se sintam ‘ilhados’ em espaços de minorias. Eles não fazem sexo por sexo (ou esse sexo já pode ser expressão de amor); esse amor, como diz o eu poético-musical, tem de fazer sentido.

Contudo, mesmo tolhido ou vigiado em seu espaço, esse eu provoca a instauração de uma polissemia maior, o que enseja mais perguntas: que sentidos? O que é “longe de sereno”? Além disso, se se toma a chamada ‘relação de sentido’ como sinônimo de intertextualidade ou de interdiscursividade (ORLANDI, 2008), tem-se que todo discurso nasce de outro e aponta para outro, em que encontrará ‘respostas’. Seria(m) o(s) sentido(s) fluindo num espaço-tempo interativo.

Delineia-se, na penúltima estrofe, mais uma vez, certo teor de esperança, assinalada por “Começo a ficar livre”, “Espero” (não de ‘esperar’, mas de ‘ter esperança’, confiar). Essa esperança surge entremeada, porém, de outras incertezas (“[...] Acho que sim”), talvez o receio de que, mesmo fechando os olhos para sentir o prazer amoroso, corre-se o risco de estar fatalmente doente (AIDS) e fechar os olhos no sentido de morrer jovem (“De olhos fechados não me vejo”), não participando mais da construção do espaço da nação soberana.

E, na última estrofe, entra em cena o discurso religioso, através da inserção de uma intertextualidade (direta) com uma passagem da liturgia católica e anglicana (com base no *Evangelho segundo João*, 1:29), funcionando como outro refrão (porém dessacralizador). A religião desponta com três ‘p’: pecado, piedade, paz. O amor, uma vez encontrado, precisa de

paz no mundo. O espaço individual não perdura sem um espaço público digno. Configura-se uma retomada do “fazer amor fazer sentido”, sem pecado, sem culpa. Adicionamos, também, nesse bojo, a ‘fuga’ dos indivíduos através da religião, para suportar as dificuldades políticas, econômicas, amorosas, dentre outras – buscam o refúgio religioso, mas também o refúgio da poesia, da música, da arte, do espaço heterotópico e de resistência.

Acordes finais

Verifica-se, pela análise da letra, a vivência do eu poético-musical e seus companheiros de geração como sujeitos ‘fragmentados’, defendendo seus posicionamentos e concretizando o(s) discurso(s) dessa nova (des)ordem. A canção serve como espaço artístico, amoroso e político desses sujeitos, e o espaço público referencial é percebido como em devir.

A canção analisada funciona também, em certa medida, como resposta a simples utilização política da canção de protesto dos anos 1960, como a que conclamava os jovens a não esperar (“quem sabe faz a hora, não espera acontecer”) e uma reafirmação da canção dos anos 1970, que unia lirismo e política, como a praticada pelo grupo Secos e Molhados. Esse diálogo entre gerações de compositores da chamada MPB (Música Popular Brasileira) teria sido, pois, intensificada nos anos 1980 e 90, com Legião Urbana, Cazuza e outros do *rock*.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Antonio C.; DUARTE, Milton F. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990 (Polêmica).
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coord. da tradução Fabiana Komesu. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- EVANGELHO SEGUNDO JOÃO. In: **A BÍBLIA**. Tradução ecumênica. Edição brasileira. Direção: Gabriel C. Galache. Colaboradores: M. Bagno *et al.* São Paulo: Loyola / Paulinas, 1996.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.
- _____. **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas** [apresentação dirigida]. In: FERNANDES, Cleudemar Alves; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; ALVES JUNIOR, José Antonio (orgs.). **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos: Claraluz, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). **Michel Foucault: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (Ditos & Escritos; v. III).
- _____. **A ordem do discurso**. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- ISTOÉ. **Edição de aniversário**. n. 1931, out. 2006.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

Sites

<http://editora.globo.com/epoca/edic/263/8ofatos.htm>. Acesso em 13-jun-2011 (para o quadro da p. 4).

http://www.legiao.org/l_4_se.html. Acesso em 09-jun-2011 (para a ilustração da p.6 e para a letra da p. 6-7).

<http://letras.terra.com.br/legiao-urbana/45051> (para a letra da nota 12, p. 8)

<http://www.revista.agulha.nom.br/gdiaso1.html#morre>. Acesso em 13-out-2011(para os trechos de Gonçalves Dias da nota 11, p. 8).