

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A REPRESENTAÇÃO DO ROCK
EM NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS

Marcelo Buckowski

Dr. Vera Teixeira de Aguiar
Orientadora

Porto Alegre, dezembro de 2010.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A REPRESENTAÇÃO DO ROCK
EM NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Dr. Vera Teixeira de Aguiar
Orientadora

Porto Alegre, dezembro de 2010.

MARCELO BUCKOWSKI

**A REPRESENTAÇÃO DO ROCK
EM NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 14 de janeiro de 2011

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS



Profa. Dr. Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo - UNIPAMPA



Profa. Dr. Maria Tereza Amodeo - PUCRS

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq e a PUCRS, pela concessão da bolsa de estudos durante o mestrado;

Ao PROCAD, por possibilitar o intercâmbio acadêmico;

À Professora Dr. Vera Teixeira de Aguiar, pela atenção e pela dedicação com que orientou este trabalho;

Aos professores e aos colegas da Faculdade de Letras, pelos ensinamentos e pelo convívio;

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, Mara e Isabel, pelo atendimento solícito em todas as ocasiões;

Às colegas Ângela e Aline, pelas sugestões valiosas de quem já percorreu este caminho;

Aos amigos, por me confortarem nos momentos de apreensão;

À minha família, por toda a paciência, a dedicação e o amor que me dá;

À Tia Maria, por todo o carinho e a atenção que me dedica;

À Cláudia, namorada e amiga, pelos momentos de compreensão e pelo incentivo, nessa fase de tanta dedicação aos estudos.

RESUMO

O presente trabalho de Mestrado, com base em estudos literários, sociológicos e musicais, analisa a representação do ritmo musical *rock* em três narrativas juvenis brasileiras: *O anjo do rock*, de Carlos Magno Potyguar, *A garota e o roqueiro*, de Luiz Antonio Aguiar, e *Angústia de Fausto*, de Paula Mastroberti. As análises são feitas através de um cruzamento entre as artes, literatura e música, com o intuito de investigar a contribuição da música para a narrativa. Sob o alicerce da Melopoética, um campo da Literatura Comparada, é possível traçar a interface das duas expressões artísticas. Para isso, estudam-se, em um primeiro momento, as características do gênero narrativo, do indivíduo jovem e da literatura a ele dirigida. Posteriormente, apresenta-se a Melopoética de dois pontos de vista: cultural e estrutural. Tal construção teórica sustenta as análises das obras juvenis selecionadas. Os dados colhidos revelam que o *rock*, ritmo musical do agrado do público juvenil, estabelece um diálogo com a expressão literária, na medida em que se transforma em tema das narrativas. Mostrando-se em diferentes modalidades, o ritmo contribui para a construção de sentidos, enriquecendo o imaginário cultural da juventude.

ABSTRACT

This Master's thesis, based on literary, sociological and musical studies, analyzes the representation of rock in Brazilian literature for young people through the following works of art: *O anjo do rock*, by Carlos Magno Potyguar, *A garota e o roqueiro*, by Luiz Antonio Aguiar and *Angústia de Fausto*, by Paula Mastroberti. The analyses are performed through an interface among arts, literature and music, in order to investigate the contribution of music to narrative. Under the scope of Melopoética, a field of Comparative Literature, it is possible to design the interface between both artistic expressions. First, the characteristics of the narrative genre, the young person and the literature addressed to him are analyzed. Second, Melopoética is presented from two points of view: cultural and structural. Such theoretical construction supports the analyses of the works of art selected. The data reveal that rock music pleases the young audience, establishing a dialogue with the literary expression as it turns into the theme of the narratives. The rhythm, shown in different ways, contributes to the construction of meanings, enriching the cultural imagination of young people.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 LITERATURA NA ESTANTE	11
1.1 A narrativa literária	11
1.2 O jovem, esse leitor	16
1.3 A narrativa para o jovem	25
2 MÚSICA NO PALCO	36
2.1 Os caminhos do <i>rock</i>	36
2.2 O <i>rock</i> para o jovem	45
2.3 A música e a literatura em sintonia	53
3 ESTANTE E PALCO: DIÁLOGO	61
3.1 O repertório do <i>rock</i>	61
3.2 O <i>anjo do rock</i>	63
3.3 A <i>garota e o roqueiro</i>	77
3.4 <i>Angústia de Fausto</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

Dentre as modalidades literárias que circulam no mercado atualmente, talvez uma das mais férteis seja a literatura juvenil. No entanto, os estudos têm se voltado mais para as obras destinadas às crianças e aos adultos, não se atendo à produção específica para uma faixa intermediária como a da adolescência ou juventude. A participação na pesquisa “Interstícios: literatura juvenil e formação do leitor – arte e indústria cultural”, patrocinada pelo Programa Nacional de Cooperação Acadêmica – PROCAD pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo Ministério da Educação – MEC e desenvolvida pelas Universidades Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Assis, Federal de Goiás e Estadual de Maringá, sob a coordenação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, permitiu a elaboração de um balanço das narrativas para jovens, bem como da fortuna crítica e teórica sobre o assunto. Os resultados demonstram a necessidade de se aprofundarem os estudos de modo que tal literatura seja melhor conhecida.

Dentro desse contexto, a presente dissertação enfoca textos juvenis que tematizam o *rock* como elemento expressivo da vida dos jovens, tendo por objetivo investigar a presença e a função da música em obras juvenis. Parte-se do pressuposto de que esse gênero musical está intimamente ligado ao jovem e, por isso, obras literárias com referência a ele são do agrado dos leitores. Tal constatação se confirma gradualmente no decorrer dos estudos, pois se vai percebendo a forte relação entre a juventude e o *rock* que, por esse motivo,

acaba sendo selecionada como foco principal para uma maior delimitação do objeto a ser examinado.

No primeiro capítulo, LITERATURA NA ESTANTE, delimitaram-se alguns termos: narrativa, jovem e literatura juvenil. Escolheu-se essa ordem pelo fato de se julgar necessário conhecer melhor o gênero narrativo e o sujeito jovem para uma análise mais precisa sobre a literatura juvenil. No primeiro subcapítulo, “A narrativa literária”, estudou-se o gênero, a fim de definir, demarcar e compreender suas características gerais para relacioná-lo, posteriormente, com a música.

Aprofundar os conhecimentos sobre o jovem foi a intenção no segundo subcapítulo, “O jovem, esse leitor”. Para o estudo das obras destinadas a ele, importava saber, pois, o que pensa, como se organiza em diferentes grupos, quais suas características peculiares, como é sua relação com a família e com a sociedade em geral, e por que se porta de maneira tão influenciável, sobretudo, pelo mercado de consumo. Esses dados são relevantes porque aparecem nos livros juvenis. A partir disso, pôde-se ampliar a análise e contribuir para a totalidade da pesquisa.

A seção seguinte, “Literatura para ele”, foi dedicada ao exame das narrativas juvenis, marcando seu início na década de 1970 e desenvolvendo algumas considerações sobre o gênero literário como o destinatário pressuposto, as personagens, o espaço, a linguagem, as temáticas, entre outros aspectos. Os conhecimentos técnicos sobre a narrativa permitirão uma investigação minuciosa das obras em questão, avaliadas à luz dos princípios que regem a literatura em geral.

No segundo capítulo, MÚSICA NO PALCO, teve-se como meta principal, no tópico “Os caminhos do *rock*”, contextualizar o fenômeno do *rock*. Sendo assim, em “O *rock* para o jovem”, buscou-se mostrar a relação entre o indivíduo e o gênero musical e, em “A música e a literatura em sintonia”, desenvolver os estudos sobre Melopoética. Os três subcapítulos abarcaram dois campos da referida teoria: o cultural e o estrutural.

No primeiro, realizou-se um estudo histórico, década a década, retomando fatos importantes sobre o ritmo, quais sejam: a origem (como e quando surgiu), os principais músicos e o Woodstock, entre outros. E como o objetivo nesta pesquisa foi analisar o ritmo nas narrativas, saber mais sobre ele foi fundamental para uma interpretação da cultura do *rock* nas obras.

No subcapítulo seguinte observou-se a relação entre a juventude e o ritmo. Foram abordados assuntos como a oposição de ideias entre o jovem, os pais e a sociedade ainda conservadora, a causa social despertada pelo ritmo, o mercado fonográfico e o *rock* como um produto industrial, e as drogas no meio musical. Tais aspectos alicerçaram uma interpretação da cultura do *rock* nas obras em questão.

O último item do segundo capítulo foi dedicado à relação entre a música e a literatura em nível estrutural, com o intuito principal de buscar entender como é possível aproximá-las. Nesse sentido, quis-se demonstrar que há um campo destinado a esse *link* e que ele pode ser aproveitado para o presente trabalho. O objetivo foi utilizá-lo de um ponto de vista formal, ou seja, mostrando que a música aparece em meio à estrutura da narrativa literária juvenil com alguma finalidade, como o fenômeno de música verbal, por exemplo.

As análises constituíram o terceiro capítulo desta dissertação intitulado ESTANTE E PALCO: DIÁLOGO. Nele, foram estudadas três obras juvenis de autores brasileiros de diferentes décadas: *O anjo do rock* (1985), *A garota e o roqueiro* (1995) e *Angústia de Fausto* (2004), o que possibilitou verificar como a presença do *rock* na literatura se comporta em tempos distintos. As investigações foram realizadas com base em um roteiro elaborado a partir dos itens elencados nos dois primeiros capítulos. O roteiro abarcou a temática *rock* do ponto de vista cultural e estrutural, constituindo-se dos dados sobre os autores, da notícia contextualizando a obra, do resumo da mesma, dos narradores, das personagens jovens, do problema que enfrentam e do significado do *rock* para elas.

Para a análise estrutural do texto, dividiu-se a obra em pequenos e grandes segmentos: os primeiros, referem-se aos fenômenos de música verbal; os segundos, são relativos à obra como um todo, visando mencionar o equivalente musical contrapontístico da narrativa literária em questão. Dessa maneira, propôs-se a interface entre literatura e música, ao aproximar o gênero narrativo de um gênero musical com base na semelhança das características que ambas as artes possuem.

Nas CONSIDERAÇÕES FINAIS, cruzaram-se os dados colhidos e interpretados para conduzir a conclusões que levassem em conta o caráter diacrônico das obras. Nessa conclusão, fizeram-se reflexões sobre os seguintes aspectos: a figura do narrador e das personagens, os conflitos que vivem, a maneira como lidam com o ritmo e a forma como a estrutura textual é desenvolvida nos pequenos e grandes segmentos, de modo a evidenciar algumas das possíveis funções do *rock* nas narrativas juvenis.

1 LITERATURA NA ESTANTE

1.1 A narrativa literária

A literatura, através dos tempos, manifestou-se de diferentes formas, trabalhadas segundo as intenções dos autores e o seu conhecimento da arte de escrever. Aliás, mesmo antes da escrita, o homem contava histórias, sempre em versos, que facilitavam a memorização. À medida que essa arte se desenvolveu, tornou-se mais variada e coube, então, aos teóricos e críticos, a tarefa de definir os diversos gêneros, todos criados com objetivo de organizar as diferentes formas, que foram se modificando, até chegarem às classificações atuais: poesia, drama, romance, novela, crônica, conto, autobiografia, entre outras. Essas são agrupadas segundo suas características comuns, isto é, uma delas é a forma como são escritos. Os gêneros escritos em prosa, como o conto e o romance, por exemplo, são mais modernos em relação aos feitos em versos. Em se tratando da literatura juvenil, uma modalidade muito recente, que remonta à segunda metade do século XX, também há predominância de narrativas (sobretudo, contos e novelas). Os livros em prosa são os mais publicados a pessoas desta faixa etária que, curiosamente, se mostram mais abertas a esses textos. Tal fato se comprova quando se atenta para o número de obras dessa natureza que são editadas: poucas criações de poesia, drama ou outra categoria que seja vêm com o selo juvenil; a maioria se enquadra nos gêneros narrados em prosa. Por isso, neste trabalho, o autor desta dissertação se dedica a estudar narrativas que tratem de um tema diretamente voltado ao jovem, que é o *rock* e a sua cultura.

A obra juvenil brasileira, objeto de análise deste estudo, é investigada a partir das características da narrativa em geral. Só depois são levantados, nos

livros escolhidos, aspectos específicos do gênero para o jovem. Isso é possível porque, antes de serem textos destinados a um leitor particular, eles obedecem às normas do gênero a que se ligam, descritas aqui para que sirvam de alicerce às reflexões feitas no capítulo três da presente pesquisa.

Desde a Antiguidade, narrar é um ato próprio do ser humano, que assim registra suas experiências reais ou dá asas à imaginação. Contar uma história, mesmo que oralmente, é uma forma de narração frequentemente praticada pelo homem com o intuito de se comunicar com seus semelhantes. Com o avanço tecnológico, mais especificamente, com a criação da prensa móvel, o homem fixa suas histórias em publicações impressas. No entanto, para que haja narrativa, tem de haver um narrador e sua função é organizar os fatos acontecidos ou imaginados de forma coerente, apresentando conflitos e soluções, através da ação das personagens. Pode existir, também, troca de narradores, o que significa a possibilidade de mais de um deles para a mesma história. No livro de Paula Mastroberti, *Angústia de Fausto*, por exemplo, a história é narrada em primeira pessoa e, em cada capítulo, uma personagem diferente toma a palavra.

O narrador pode ser pressuposto pelo leitor ou ser uma personagem da história, e pode, ainda, narrar a partir de focos diversos. Quando pressuposto, pode ser onisciente intruso, neutro, seletivo ou câmera, segundo Salvatore D'Onófrío (2004). O narrador onisciente intruso tem livre acesso a tudo e a todos, sem a necessária obrigação de estar presente em “carne e osso” na cena. Pode narrar para além dos limites de tempo e espaço, bem como acessar a mente das personagens que quiser e preencher o texto com pareceres e crenças próprias. O narrador onisciente neutro conta a história em terceira pessoa, com as mesmas características e liberdade de ângulo e distância das personagens, porém busca manter-se isento e não deixa transparecer o que pensa, sendo essa a principal diferença entre ambos, intruso e neutro.

Outra forma de narrar é a onisciência seletiva. Nela, se apresenta a história pelo ponto de vista das personagens que interessam ao narrador. Também há o narrador câmera, que se distancia da onisciência porque quase

anula o seu saber. Ele funciona como um *cameraman* que mostra somente o que a lente do aparelho pode captar, constituindo-se uma sintaxe a partir da vontade do narrador, porque é ele quem determina o que a câmera vai mostrar e em que sequência (LEITE, 1985).

Há ainda os focos narrativos internos, isto é, os correspondentes ao interior psíquico das personagens. Ligia Chiappini Moraes Leite (1985) define três formas: análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência. Segundo a autora, a análise mental é um aprofundamento nos processos mentais das personagens, feito indiretamente por um narrador onisciente que, simultaneamente, em terceira pessoa, expõe e analisa esses processos. O monólogo interior é a exposição, em primeira pessoa, das vivências e dos sentimentos, perturbados ou não, das personagens numa corrente de pensamentos em ordem lógica. O fluxo de consciência é uma forma de narração em primeira pessoa na qual a personagem abre o seu interior psíquico para o leitor. Nessa técnica, há uma falta de linearidade nos acontecimentos narrados pelo indivíduo da ficção, que faz relações diversas do real com o imaginário, mesmo que aparentemente sem nexos, pois assim a sua mente se encarrega de ligá-los.

Quando o narrador é uma personagem, pode ser qualquer uma da história, da protagonista à personagem secundária ou alguma outra que pouco participa das ações. É evidente que, em um texto, muitas vezes aparecem mais de uma forma de narrar: a obra pode iniciar com um narrador onisciente permitindo que uma personagem detenha a narrativa através de um fluxo de consciência e terminar com uma personagem testemunhando a história. E essa é a mágica da narrativa: a criatividade que se emprega na organização dos fatos e na expressão dos sentimentos, induzindo o leitor a descobrir os sentidos.

As personagens são as que agem no enredo. A partir das suas atitudes, constrói-se a trama, o modo como os acontecimentos são narrados. As principais são aquelas sobre as quais incide o foco narrativo, as que aparecem no centro da narrativa; há também as personagens secundárias, que, como sugere a classificação, aparecem em segundo lugar; as figurantes são aquelas

que estão no fundo, dando veracidade à cena. De certo modo, essas últimas fazem parte do cenário em que protagonistas e personagens secundárias se movimentam e vivem as situações desencadeadas.

O enredo é a cadeia de acontecimentos narrados. Eles podem ser apresentados e organizados em ordem cronológica ou não. Nesse sentido, o jogo temporal prevê a sucessão contínua dos acontecimentos, bem como a ruptura por volta ao passado, salto ao futuro e mescla de momentos diferentes que compõem o todo narrativo (MESQUITA, 1986).

Em relação à concepção de tempo, Carlos Reis (1994) considera o tempo da história, o psicológico e o do discurso, todos podendo ser concebidos em ordem linear e não-linear. O livro pode começar pelo final da história, por exemplo, e depois, gradualmente, retomar o início.

Por tempo da história entende-se aquele que se refere à sucessão cronológica de eventos que possam ser datados, fixando períodos específicos na narrativa, tais como a Idade Média, a década de 1940, a atualidade e assim por diante. Uma história pode, inclusive, durar um período de horas, que são sinalizadas por indicadores relativos ao tempo, no discurso.

Já o tempo psicológico se desloca da realidade e diz respeito ao tempo filtrado pelos sentimentos da personagem e pelos conteúdos psíquicos que mobilizam sua vida interior e, por esse motivo, nem sempre são apresentados de modo linear, mas segundo o papel que desempenham. Um conteúdo de um passado remoto (o abandono) pode, por exemplo, conviver com outro muito mais recente (o medo de rejeição), porque o tempo psicológico da personagem assim os aproxima, estabelecendo ligações entre eles. Também um momento de extrema tristeza pode perdurar na memória da personagem por um longo período e alguns anos de vida podem passar despercebidos.

No caso do tempo do discurso, leva-se em conta aquele que se refere aos acontecimentos vividos pelas personagens, isto é, o tempo da ação narrada, enquanto está sendo narrada. As personagens vivem individualmente, em um universo diegético, ficcional, e para que se efetive a narrativa, cabe ao narrador estabelecer a prioridade, narrando em ordem determinada e coerente

as suas ações. Dessa forma, o tempo do discurso assume uma instância seletiva, por não poder abarcar a totalidade do tempo de todas as personagens da história. Ela pode se passar em anos, meses, dias, horas, tendo sua narração registrada, também, pelos indicadores relativos ao tempo do discurso do narrador.

É claro que as modalidades temporais mencionadas podem também aparecer entrecruzadas. A título de exemplo, pode ser que, no período de uma semana, uma personagem entregue-se a lembranças e conflitos interiores que tenham relação com o momento presente. Tal situação estabelecerá a convivência simultânea de duas dessas modalidades de tempo: o histórico e o psicológico.

O espaço da narrativa é o cenário ou ambiente onde ocorrem as ações narradas. Ele pode ser dividido em espaço social e psicológico. O primeiro, o cenário geográfico onde se passa a história, pode ser uma cidade, um país, uma casa, uma escola; o segundo, é criado pela mente da personagem. O espaço social pode ser entendido também como micro e macros espaço: aquele seria o menor espaço dentro da narrativa, como o quarto do protagonista ou a sala de aula; este é mais abrangente, uma cidade, uma vila, um lugar distante. Já o espaço psicológico é limitado ao cenário de uma mente quase sempre perturbada. É constituído a partir do comportamento interno da personagem, geralmente em crise, que evidencia essa atmosfera através de um monólogo interior ou de um fluxo de consciência (REIS, 1994).

As normas gerais da narrativa até aqui delineadas, servem igualmente para as obras de literatura juvenil, que se submetem às características do gênero. O que as diferencia da literatura em geral é, sem dúvida, a presença de personagens jovens, sobre as quais recai o foco narrativo. As histórias, como organização de mundos possíveis, trazem um elenco de personagens variadas, que vivem situações conflitantes, em tempos e espaços determinados. Esse acervo de textos prevê um destinatário especial, o jovem. Como já foi citado, a maior parte desses livros publicados para jovens são especialmente contos porque, embora dividido em capítulos, como o livro *Rock*

Curupira, há apenas uma unidade dramática, isto é, um grande conflito (MOISÉS, 1982).

Antes de se estabelecer o que se entende por literatura juvenil, nesta dissertação, é preciso antes refletir sobre o que é a juventude. Questões como os limites dessa faixa etária, suas vivências, os modos de os jovens se relacionarem entre si, com a família e com a sociedade, suas expectativas, seus problemas e interesses devem ser levados em conta para se conhecer os consumidores desse tipo de literatura, definida justamente por eles. Portanto, o próximo subcapítulo, será direcionado ao jovem.

1.2 O jovem, esse leitor

O jovem é entendido como um ser imaturo, que não é mais uma criança, nem ainda um adulto. Encontra-se, pois, em um momento existencial que faz a ligação entre a infância e a maturidade. O jovem é o sujeito em fase de formação e maturação intelectual, física, psicológica e sexual.

Do ponto de vista social, a juventude é uma das categorias mais recentes, originando-se a partir do estabelecimento da sociedade moderna, no início do século XIX. Ela passa a existir no momento em que determinadas funções de maturação, educação e aprendizado de valores sociais são reservados a essa faixa etária específica. Logo, muito antes do critério etário que define a juventude, está o papel e a relevância desse grupo para sociedade na qual está inserido (GROPPO, 1996).

Esse momento da vida ganha atenção dos estudiosos, no início do século XX. A obra *Adolescence* (1904), do psicólogo Granville Stanley Hall, é importante para o estudo dessa fase, pois anuncia a descoberta dos adolescentes norte-americanos e imputa-lhes qualidades ao mesmo tempo que indica a necessidade de eliminar as pressões por que passam. Revela, ainda, o perfil psicológico dos adolescentes, em que há predominância de hiperatividade e autocentrismo. Em 1945, Elliot E. Cohen publica um artigo no

jornal *New York Times* usando, pela primeira vez, o termo *teenager* como parte da linguagem corrente. Mas é só na década de 50 do século XX, que o termo passa a ser conhecido e aceito pela sociedade em geral (LEVI E SCHIMITT, 1996).

Adolescência e juventude são termos comumente confundidos. No uso cotidiano, as Ciências Sociais utilizam os termos “adolescência” e “juventude” como fases sucessivas, o primeiro mais próximo da infância e o segundo, da idade adulta. No entanto, eles possuem algumas diferenças:

- A psicologia, a psicanálise e a pedagogia criaram a concepção de adolescência, relativa às mudanças na personalidade, na mente ou no comportamento do indivíduo que se torna adulto.
- A sociologia costuma trabalhar com a concepção de juventude quando trata do período interstício entre as funções sociais da infância e as funções sociais do homem adulto (GROPPO, 2000, p.14).¹

Note-se que os estudos relativos à juventude são sociológicos, ou seja, examina-se a interação entre o sujeito e a sociedade. Já as áreas de estudos relativos à adolescência voltam-se para a psicologia do sujeito e têm como foco a análise de sua mente. O autor cita ainda o termo puberdade:

- As ciências médicas criaram a concepção de puberdade, referente à fase de transformações no corpo do indivíduo que era criança e que está se tornando maduro (GROPPO, 2000, p.13).

Faz-se necessário entender cada um dos termos citados anteriormente por diversos motivos: para que se possa fazer um estudo mais aprofundado da literatura juvenil, para entender mais sobre o destinatário das obras literárias – como pensa esse jovem e como se relaciona com a sociedade –, para ver de que forma os autores de literatura juvenil o retratam em suas obras e, ainda, para que haja a aplicação correta desses termos, na presente dissertação.

¹ Neste trabalho mantém-se a ortografia original das citações diretas.

Sendo assim, a juventude é entendida como um grupo social, de acordo com estas palavras:

Trata-se não apenas de limites etários pretensamente naturais e objetivos, mas também, e principalmente, de representações simbólicas e situações sociais com suas próprias formas e conteúdos que têm importante influência na sociedade moderna (GROPPO, 2000, p.8).

Para o autor, juventude é mais que uma faixa etária objetiva, dos 13 aos 24 anos ou dos 15 aos 25 anos. Há uma pesquisa feita pela Secretaria Municipal da Juventude², da cidade de Porto Alegre, que delimita essa fase da vida entre 15 e 29 anos. Não se descarta que juventude também se situe nesse período, mas há algo para além de uma linha etária pré-definida. Percebe-se que o sujeito pertence a essa fase a partir da forma como ele se relaciona com a sociedade e como ela o recebe, distribuindo-lhe funções próprias de um jovem. Além disso, entende-se que o sujeito é um adolescente pela forma como ele pensa, independente da idade que tenha, embora instituições modernas como o Direito, o Estado, a Escola, entre outras, enquadrem-no em um limite etário (GROPPO, 2000).

Insistindo um pouco sobre o assunto – sobre a juventude ser algo além de uma simples faixa etária –, na sociedade atual, essa classificação se dá pelo fato de que as pessoas buscam aproximar-se cada vez mais da juventude e nela permanecer por mais tempo. O modelo vendido pela indústria cultural e pela comunicação de massa é a figura do jovem. A imagem dele – do sujeito em fase de transformação corporal – é idealizada no mundo todo, como acontece com as moças que desfilam pelas passarelas as novas tendências mundiais da moda, roupas que estão nas lojas do mundo inteiro. Não servem a todas as mulheres (mas estão à sua disposição em vários estabelecimentos) e muitas fazem tudo o que estiver ao alcance para entrar nos modelos destinados a meninas de 15 anos. No cinema, desde a década de 50, há uma

² A pesquisa está à disposição na internet, no endereço:
http://lproweb.procompa.com.br/pmpa/prefpoa/smj/usu_doc/juventude.ppt, acessado em: 31/07/2010, às 10h.

juvenilização das protagonistas. Essas personagens principais servem de modelo aos jovens, sobretudo na forma de agir, falar e vestir, como as do filme *Rebel without a cause*³. Nos desenhos animados, como *X-Men*⁴, percebe-se uma transformação nas personagens. Atualmente, no *X-Men: Evolution*, todas elas são estudantes do *High School* (correspondente ao Ensino Médio no Brasil), com corpos mais frágeis, como o do jovem, ao contrário das personagens originais que eram adultas e musculosas. Na música, mais especificamente, na indústria da música comercial (*pop*), desde a metade do século XX, as novas bandas e os ídolos musicais são jovens, às vezes menores de idade, isto é, menores de 18 anos, conforme o Estatuto da Criança e do Adolescente⁵.

Com essa idealização da juventude, as regras até então impostas pela sociedade tradicional são quebradas: algumas mulheres adultas acabam sendo atraídas por rapazes; alguns pais de família interessam-se por moças de 20 anos. Praticamente, a sociedade atual está funcionando de forma inversa da sociedade tradicional, em que a sabedoria adquirida no passado pelos mais velhos era respeitada. Agora, a juventude é quem detém o conhecimento, pois, com a tecnologia, a sabedoria projeta-se para o futuro, tornando o passado obsoleto. A cada dia, o sujeito tem de estar disposto a ler um novo manual de instrução (CORSO, 1999). Portanto, a tendência é de que a adolescência e a juventude durem cada vez mais, independente da idade dos sujeitos, pois ali está a imagem idealizada pela sociedade moderna. Os estratos sociais adjacentes à juventude buscam dela aproximar-se, como a infância, que deseja alcançá-la, e a idade madura, que espera conservá-la:

O novo modelo é o homem [...] e a mulher que não querem envelhecer, que querem ficar sempre jovens para sempre se

³ Na década de 50, os jovens, por não concordarem com a sociedade tradicional norte-americana, passam a contestá-la. Logo, são chamados de Rebeldes sem causa. O nome é proveniente do filme *Rebel without a cause*, traduzido para o português como *Juventude transviada*, porque representa o sentimento do jovem da época. O filme é protagonizado por James Dean, que passa a ser como um símbolo desses jovens, pois sua personagem desafia a autoridade dos pais e da sociedade em geral.

⁴ É uma história em quadrinhos criada pela Marvel Comics, em 1963, nos Estados Unidos. Posteriormente, em 2000, ele é adaptado para a televisão, pela Warner Brothers Network na versão *X-Men: evolution*.

⁵ Artigo 104, do Estatuto da Criança e do Adolescente.

amarem e sempre desfrutarem do presente. [...] não se preparam para a senescência, pelo contrário, lutam para permanecerem jovens (MORIN, 1997, p. 152).

A pluralidade de sentidos do termo juventude mostra-se mais adequada para caracterizar a categoria social, tendo em vista que dessa camada emergem diversos grupos e subgrupos. Em outras palavras, dependendo do recorte social, há uma juventude específica, essa com características próprias. A forma de o jovem se vestir, falar, se comportar e se relacionar varia de acordo com a classe social, a etnia, a religião, o tipo de ambiente (mundo urbano ou rural), o gênero, entre outros. De acordo com o recorte social, ele terá, também, diferentes símbolos (identificadores dos variados grupos), comportamentos, sentimentos e problemas (GROPPO, 2000).

Um exemplo da pluralidade da juventude são as diferenças de comportamento entre jovens norte-americanos, da década de 50, de diferentes gêneros e classes sociais. As moças têm permissão para trocas afetivas recíprocas (elas se beijam no rosto, dançam juntas, trocam de roupa no mesmo vestiário etc.). Aos homens da mesma época, a maior parte desses gestos é vetada; no entanto, trocar de roupas no mesmo vestiário é permitido aos jovens que praticam esportes. Outra diferença entre os gêneros daquele período é que enquanto os meninos praticam mais esportes e atividades ao ar livre, as garotas são mais sedentárias: assistem TV, leem, ouvem discos e se envolvem em atividades organizativas nas escolas. Além disso, percebe-se que, nas *high schools* das classes operárias, as boas notas são consideradas importantes para elas. Nas escolas das classes burguesas, as jovens se recusam a serem boas alunas, embora inteligentes, porque isso prejudica a sua popularidade e, conseqüentemente, a sua aceitação no grupo (LEVI E SCHIMITT, 1996).

Note-se que, no exemplo anterior, há diferenças entre os jovens e as jovens de mesma classe e de classes diferentes. Se for traçado um paralelo com a realidade atual brasileira, traços ainda mais distintos serão encontrados, devido à diferença de etnia, nacionalidade, época e contexto histórico. O que se constata a partir dos dados da pesquisa elaborada pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, é que as moças de todas as faixas etárias e classes sociais

desse universo se interessam mais pelos estudos que os rapazes, por apresentarem um nível de escolaridade mais elevado.

Por todas as características descritas, o jovem é, ainda, considerado pela sociedade de mercado um consumidor em potencial de bens efêmeros. O curto tempo de duração do produto é propositalmente determinado pela indústria. Dessa maneira, o comércio está continuamente arrecadando e o consumidor, comprando. As disposições e atitudes que contribuem para a reprodução e o funcionamento desse sistema capitalista estão centradas no sujeito com este perfil:

- 1) deve se deixar seduzir pela propaganda de mercadorias; 2) deve possuir identidade pessoal flexível, compatível com as novas relações de trabalho; 3) deve estar convertido à moral das sensações, ou seja, ter pretensões a satisfações em curto prazo, em detrimento de satisfações que exigem projetos de longo alcance (COSTA, 2007, p. 76).

Quando o autor desenha esse quadro, refere-se a todas as camadas sociais, incluindo os jovens. Todavia, o ensaio é importante para se refletir sobre o que a sociedade de mercado espera do jovem moderno, como ela quer que ele se relacione com os objetos que consome, com a sua história pessoal e com o próprio corpo. Só assim é possível entender o comportamento da juventude nessa sociedade de tantos apelos.

Comprar não é uma necessidade biológica, mas um ato econômico com implicações sociais. Adquirir mercadorias através da compra já define um pouco o perfil do sujeito na sociedade. Os jovens que têm dinheiro são diretamente seduzidos pelos meios de comunicação em massa e compram os produtos. Os que não o têm são igualmente estimulados pelas propagandas e acabam vivendo conflitos porque adquirir esses produtos atende às necessidades psicossociais do prazer. Em outras palavras, o anseio por objetos de consumo, deve-se ao fato de que eles representam a marca de sucesso profissional e social. Nesse sentido, a aparência do sujeito é determinada pela maneira como está vestido e pela qualidade dos objetos que está portando. Assim, produtos de consumo dão valores sociais aos seus portadores e como o jovem está começando o processo de saída do lar

materno para enfrentar a sociedade, a família pensa que ele deve estar bem equipado (COSTA, 2007).

O jovem está vivendo um processo de inclusão social, saindo do lar, dos laços familiares, para se relacionar cada vez mais com a sociedade em geral. Com a concorrência do mercado de trabalho, os pais percebem a necessidade de investir na educação dos filhos para que os mesmos estejam capacitados a enfrentar esse mercado da melhor forma possível. Os empregos inseguros transformam as condutas psicológicas e a forma de se portarem perante a sociedade atual. Para garantir um emprego de sucesso, a educação adquirida na escola já não é mais suficiente: é preciso estar bem vestido, participar de reuniões sociais diversas, falar uma segunda língua (preferencialmente o inglês), ser maleável, criativo, afirmativo, superficial nos contatos pessoais e indiferente a projetos de vida duradouros (COSTA, 2007). A família moderna tem noção dessa realidade e investe em cursos diversos, às vezes em dois cursos de graduação, pós-graduação, viagens, intercâmbios, carros, aparelhos eletrônicos, roupas, cinemas, festas, teatros, alicerçando os filhos para que alcancem o sucesso profissional e social. Além do jovem ambicionar tais produtos, a família sabe da importância deles para que ele caminhe rumo à vitória social. Conseqüentemente, o jovem atual é um consumidor em potencial, um dos principais contribuintes para manter os lucros bilionários da indústria. Saliente-se que, no contexto delineado, a juventude configura-se como uma camada altamente consumidora e que pouco produz, pois não está participando plenamente do mercado de trabalho. A porcentagem de jovens inclusos nesta categoria, isto é, exercendo algum tipo de função remunerada, em Porto Alegre, é de 45,9%, o que reflete uma minoria que, inclusive, recebe muito pouco, pois 47,8% deles recebem de um a dois salários mínimos. Isso evidencia que ainda sejam sustentados, mesmo que de forma indireta, pela família.

Atentando novamente para pluralidade do termo juventude, pode-se refletir sobre a relação do jovem com a família na atualidade, ao mesmo tempo em que é possível um paralelo entre o momento presente e a geração anterior. Como salienta Corso, “vivemos uma época de pós-conflito de gerações” (1999,

p. 119). A autora tem em vista os jovens que nasceram nas décadas de 40 e 50, afirmando que eles viveram uma fase de conflito entre gerações. Os jovens atuais também têm conflitos, no entanto esses são mais amenos que os vividos pelos daquela época. A geração de 50 acreditava em ideais que, em relação aos seus pais, são opostos – pois os mesmos tinham uma educação rígida e tradicional. Os jovens daquela época tinham uma visão muito diferente porque o mundo se modernizava e novos valores estavam surgindo em oposição radical àqueles cultuados pela geração anterior.

A família tradicional era baseada na autoridade do pai, cuja figura era soberana e inquestionável por ser o único provedor da casa. Essa imagem se transforma na família moderna, agora mais centrada no casal, provocando naturalmente o enfraquecimento da figura paterna. Para Morin, tal situação deve-se ao fato de que “A emancipação da mulher e a promoção generalizada dos valores femininos destronaram o soberano masculino” (1997, p. 149). A família moderna deixa de ser vertical, com a figura do pai inquestionável, e passa a ser uma família mais democrática. Os novos pais, por não acreditarem na autoridade imposta pela geração anterior e pelos valores cultivados por seus pais como tabus (a virgindade feminina, entre outros) são incapazes de impô-la ao jovem atual. Os pais e os filhos não têm hoje uma visão tão distinta sobre a postura frente ao sexo, por exemplo. Mesmo assim, os filhos tentam ser precoces, e os pais procuram adiar um pouco a iniciação sexual deles. Contudo, não há mais um conflito de princípios como os da geração anterior.

Por vezes, pais e filhos ambicionam as mesmas coisas, disputando, por exemplo, o uso do carro ou do computador. A relação entre eles chega a ser uma relação de amigos da mesma idade, pois não há mais tanta opressão, os pais não encontram mais justificativa social para oprimir os filhos (CORSO, 1999). Há uma propaganda da Claro, empresa de telefonia móvel, sobre o dia dos pais do ano de 2010, que ilustra, em parte, a relação entre pais e filhos pós-modernos. A propaganda começa com o pai chocado com a tecnologia do seu novo celular. Ele diz ao filho que o aparelho manda até e-mails. O menino, por sua vez, responde que mandar e-mails está ultrapassado, o moderno, agora, são as redes sociais. No final da propaganda, o menino conta que está

namorando e o pai argumenta: “- Namorar? Que ultrapassado!” Neste exemplo, ambos se relacionam como amigos e disputam para ver quem é o mais moderno. Bem diferente das gerações anteriores, que levam diversos jovens a sair de casa.

Cabe ressaltar ainda que, segundo Guilherme A. Obiols e Silvia Di Segni de Obiols (2008), há uma importância no conflito entre as gerações e isso seria fundamental no sentido de que traz maturidade e superação para o indivíduo. Essa atitude conflituosa faz crescer a falta de confiança, a tristeza, a raiva, mas também, simultaneamente, a sensação de triunfo e de liberdade no jovem. E por mais doloroso que seja o enfrentamento entre as diferentes gerações, é, segundo os autores, essencial para que ele cresça. Porém, na sociedade atual, esse conflito é amenizado porque o papel do jovem transforma-se: passa de figura passiva e sem espaço no âmbito familiar à posição de destaque. Isso acontece porque “como no mundo capitalista impera a livre iniciativa e a concorrência, é necessário aparelhar os jovens para que se tornem adultos de sucesso. Apostar na educação deles é [...] uma das metas prioritárias” (AGUIAR, 1994, p. 26).

Conforme a autora, a iniciativa privada, pela livre concorrência, possibilita o surgimento de uma nova burguesia. Investir na educação do jovem é, por um lado, assegurar o seu sucesso profissional, por outro, proteger os bens adquiridos pela nova elite. No entanto, ao investir no filho, ao centrar todos os seus esforços para que ele seja bem sucedido, por vezes, os pais acabam cercando-o em um casulo familiar e isso dificulta o amadurecimento do sujeito. Em algumas sociedades mais primitivas existe um rito de passagem ao estado adulto que assegura uma verdadeira morte da infância, como o ritual da tribo Sateré-mawé, na Amazônia. Para que a tribo veja os meninos como homens, esses devem vestir uma luva repleta de formigas tucandeiras. Os que conseguem resistir à dor sem mexer as mãos, por mínimo de quinze minutos, passam a ser aceitos por aquela microssociedade como homens. Com a modernização das relações e laços familiares, o sujeito, cada vez mais, permanece protegido pelos cuidados maternos. Isso dificulta muito o processo de emancipação, pois ele só consegue atingir a independência quando se

relaciona sozinho com a sociedade. Assim, também retarda muito a atitude de constituir uma nova família, pois a tendência é abjurar projetos de vida duradouros.

Os assuntos previamente visitados são delineados com o intuito de entender mais sobre o sujeito em questão e, posteriormente, a literatura dirigida a ele, uma vez que essa se define pelo seu destinatário. Os assuntos pertinentes a esse público aparecem representados nos textos deste gênero. No próximo subcapítulo, assuntos sobre a literatura juvenil brasileira são abordados como personagens e temáticas das histórias, tipo de linguagem explorada pelos escritores, entre outras considerações. Tais aspectos apontam para a complexidade deste tipo de narrativa que é, muitas vezes, considerada como um produto da cultura de massa, sem atingir o estatuto literário.

1.3 A narrativa para o jovem

De acordo com o estudo realizado no subcapítulo anterior, o jovem é um sujeito em processo de maturação diversa. Alguns fenômenos sociais e econômicos são determinantes para que ele passe a ser concebido de forma diferente na sociedade. Desse modo, a sua inserção no mercado de trabalho se faz importante para o seu crescimento. A partir do desenvolvimento industrial, a expansão urbana acontece como consequência natural e surgem diferentes oportunidades de empregos. As pessoas deixam, então, o campo, para habitarem os centros onde se localizam as indústrias em busca de uma vida melhor. Logo, as cidades passam a ser mais populosas. É junto a este período da história que as crianças e jovens têm seus direitos à educação garantidos pela Lei de Diretrizes e Bases – LDB, implantada pelo presidente João Goulart, em 20 de dezembro de 1961⁶, dando maiores garantias e direitos quanto à educação. Mais tarde, em 18 de agosto de 1971⁷, o presidente Emílio Garrastazu Médici implanta uma Lei, assegurando mais ainda o ensino

⁶ Lei n° 4024/61.

⁷ Lei n° 5692/71.

obrigatório e gratuito, no Brasil. É nesse momento que se enfatiza a leitura extraclasse na escola e que a literatura passa a ocupar um lugar privilegiado em relação ao passado.

Nesse contexto, a literatura juvenil surge como um *boom* na década de 1970. Para a escola, uma literatura voltada ao jovem é necessária para suprir a lacuna de material de leitura para o sujeito que não mais se interessa pelas histórias infantis e ainda não se sente capacitado às leituras adultas. Já na época, a formação do leitor é deficiente e daí a importância de uma literatura mais atrativa ao jovem, de modo a formar leitores. As editoras, interessadas nas vendas desse tipo de literatura, passam a encomendar histórias juvenis novas ou adaptações de textos canônicos a autores diversos, consagrados ou não. Para os escritores, a literatura juvenil é uma possibilidade de aparecer no âmbito literário. Alguns chegam a escrever duas, três, até quatro obras por ano. Os números são comprovados por Malu Zoega de Souza (2001), ao citar o depoimento de Stella Carr, em sua biografia. A autora de histórias juvenis confessa que levou dez anos escrevendo um único romance que vendeu três mil exemplares e, mais tarde, num mesmo espaço de tempo criou 32 livros para adolescentes com dois milhões e meio de exemplares vendidos, no Brasil. Os números de vendagem da autora são impressionantes: ela tem livros publicados que estão na 44ª edição.

Os escritores desse gênero literário acabam por planejar obras tendo em vista o destinatário, como se percebe no depoimento de Carr a seguir:

[...] eu resolvi que ia criar meus próprios leitores [...]. Foi em 1975, que comecei a planejar a série juvenil, livros de suspense. Histórias policiais baseadas em coisas nossas, fatos da atualidade, reportagens com várias personagens reais ao lado das imaginárias. Mas tudo bem brasileiro, valorizando a nossa cultura e o nosso jeitinho de ser. (SOUZA, 2001, p. 16)

As palavras da autora revelam seu interesse em atender às expectativas do jovem através de, por exemplo, temas de suspense e da estrutura que prevê desencadeamento rápido das ações. Igualmente em seu projeto literário,

estão presentes temas da atualidade com o objetivo de cativar o leitor para o livro.

Há um mito de que a literatura juvenil é rasa, simples, logo, é um gênero menor que os outros. No filme *Meu nome não é Jonny*, o protagonista está lendo um livro e é abordado por um colega de cela que se impressiona com a concentração dele. Então *Jonny* responde: “você deve iniciar com um livro que acompanhe o seu cérebro, a sua forma de pensar”. É exatamente o que faz a literatura juvenil: busca acompanhar a forma de pensar do jovem. Se o jovem é o sujeito em fase de maturação, ainda em formação intelectual e psicossocial, a literatura deve acompanhá-lo em seu desenvolvimento cognitivo e emocional. Quanto à complexidade do texto, a questão é relativa, porque, por vezes, a literatura juvenil é mais simples que uma dedicada ao público adulto, outras não. Depende das obras destinadas ao adulto e ao jovem que são comparadas. A literatura juvenil pode oferecer técnicas narrativas complexas, como acontece na obra *A cama*, de Lygia Bojunga Nunes. Marina Colasanti, no livro *Entre a espada e a rosa*, apresenta contos de grande poeticidade, através de construções de imagens simbólicas. Note-se o texto que se constrói atrás da frase que abre o conto que intitula a obra de Colasanti: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’?” (1992, p. 23). A autora consegue tocar o leitor de forma profunda, com frases como a citada, causando o verdadeiro sentimento de pausa e reflexão sobre a leitura. Sérgio Faraco cria um texto de ambiguidade bastante ousada para o leitor juvenil, surpreendente até mesmo para o leitor adulto, no conto “Guerras Greco-pérsicas”, da obra *Doce paraíso*. Ele apresenta um texto em que há um equilíbrio entre a sutileza e a clareza da informação que se quer passar, como se ilustra a seguir:

Ao norte da Grécia, entre montes, havia um desfiladeiro que era preciso atravessar para consumir a invasão. Era uma passagem muito estreita, quase inacessível, mas o dedo de um traidor guiou o inimigo por um caminho secreto da montanha. (FARACO, 1996, p.59)

Há vários outros exemplos de livros de literatura juvenis de qualidade estética indiscutível. Porém, mesmo que se interprete a literatura juvenil como um gênero mais simples que a “literatura adulta”, isso não deve ser encarado

como negativo, pois ela está cumprindo a sua função acompanhando o nível cognitivo do jovem, que mais tarde amadurecerá e sentir-se-á apto a ler uma obra mais complexa, de interesse de uma pessoa mais madura. Logo, uma característica da literatura juvenil é a de atender à formação do leitor, uma vez que ela faz com que os interlocutores comecem a conceber a literatura de uma maneira crítica, para além dos exercícios de leitura, escrita e comunicação triviais.

O autor deste tipo de texto, usualmente, escreve a um destinatário jovem e considera o modo como ele se relaciona consigo mesmo e com a sociedade, tentando transpor para dentro da obra fatos e características da realidade do indivíduo pressuposto. É preciso levar em conta que o escritor da literatura juvenil sabe que está atingindo um grande número de leitores em sua maioria circunscrito ao universo escolar: desde os jovens do final do Ensino Fundamental, os do Ensino Médio, alguns da Graduação e até os adultos – pais, professores e pesquisadores. Sabendo disso, muitas vezes, toma alguns cuidados na elaboração da sua obra, selecionando o conteúdo que vai trabalhar no livro e as técnicas narrativas de que vai se utilizar.

Os temas das obras são inspirados na realidade juvenil e nos problemas de relação entre o jovem, a família e a sociedade. Os assuntos são diversos, no entanto, em grande maioria, podem se dividir em cinco eixos principais, que não são excludentes: *“relaciones familiares más o menos conflictivas, descubrimiento del amor y de las relaciones sexuales, problemas com la droga, fracasos escolares, inserción en la vida social...”*⁸ (PADRINO, 2005, p. 63). Resumem-se, mas não se restringem a essas temáticas, pois elas procuram acompanhar a realidade do jovem, adequando-se às novas tendências, aos novos comportamentos, ao surgimento de “novas tribos” e às modas do momento. Na obra de Giselda Laporta Nicolelis, *O amor não escolhe sexo*, por exemplo, a temática abordada é o homossexualismo juvenil, algo impensável há trinta anos e agora um assunto frequentemente mencionado em diversos

⁸ Relações familiares mais ou menos conflitantes; descoberta do amor e das relações sexuais; problemas com as drogas; fracassos escolares e inserção na vida social (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

meios de comunicação, além de ser objeto de estudo de áreas de conhecimento como a psicologia, a psicopedagogia, entre outras.

O temário discutido na obra juvenil está, pois, intimamente relacionado com o destinatário pressuposto. Alguns livros de Toni Brandão podem servir de exemplo: *Cuidado: garoto apaixonado* é um livro dedicado aos meninos; posteriormente, o autor escreve a continuação da obra, trocando o protagonista por uma menina, sob o sugestivo título *Cuidado: garotas apaixonadas – Tina*. O sucesso do livro dedicado às meninas parece maior do que aquele dos meninos, porque o autor ainda publica mais dois títulos, *Cuidado: garotas apaixonadas – Nanda* e *Cuidado: garotas apaixonadas – Gute*, ambos com protagonistas femininas. Não necessariamente os meninos deixariam de ler os livros dedicados a elas, mas, naturalmente, os assuntos nessas obras interessam mais às meninas. Outro exemplo de gênero e época, pode-se ver claramente nas obras de Sérgio Faraco, *Doce paraíso*, e Sérgio Capparelli, *Meg foguete*. Ambas são obras compostas por contos de iniciação, esta pressupondo a jovem leitora, aquela, os meninos. Dessa forma, pode-se traçar um paralelo analítico entre gerações de meninos e meninas comparando os textos dos dois autores da década de 1980 com os atuais de Tony Brandão.

O protagonista desse tipo de narrativa é, quase sempre, jovem. O que variam são as idades dos heróis e também dos narradores. Há alguns títulos em que o narrador é um adulto que conta a história da sua juventude, como, por exemplo, na obra de Faraco (1996). A idade como elemento definidor do indivíduo jovem é um item um pouco frágil, como foi visto na seção anterior desta dissertação. Também, como foi visto, a juventude tem-se prolongado nos últimos anos e a tendência é de que o sujeito a busque mais cedo e permaneça mais tempo agindo como se ainda pertencesse à mesma faixa etária, já que a sociedade das grandes cidades elegeu a imagem do jovem como a ideal. Porém, há casos em que a fragilidade etária se dá pelas experiências de vida do sujeito. Lygia Bojunga Nunes, na obra *Corda bamba*, apresenta Maria, uma personagem com dez anos de idade. Ela, após perder os seus pais equilibristas em um acidente no circo, passa a viver com a avó, uma mulher muito rica que se encarrega de educá-la, mas é incapaz de amá-la. Nessa história, a personagem aprende a lidar com os seus sentimentos e, acima de

tudo, amadurece precocemente. É, então, Maria menos madura que alguém com dois ou três anos a mais que ela e que não tenha passado pelas mesmas experiências da protagonista de Lygia? De fato, a idade é irrelevante em situações como essa. Nesse caso, o amadurecimento precoce vai além da vontade do indivíduo, que acaba sendo obrigado pela vida a encarar o mundo e a sociedade de forma mais séria devido aos obstáculos enfrentados em sua trajetória.

A linguagem utilizada nesse tipo de literatura é a coloquial. Gírias e marcas de oralidade estão presentes nas páginas dos livros juvenis e esses procedimentos são considerados bons, porque torna mais fácil a comunicação entre texto e leitor, pois buscam aproximar-se da linguagem falada pelos jovens. Note-se, na obra de Wagner Costa, *Quando meu pai perdeu o emprego*, a oralidade presente na escrita quando o herói comenta um pouco da rotina de sua mãe:

Mamãe saía quase todas as manhãs para jogar tênis no clube e chegou a disputar um campeonato interno. Fui dar uma força na torcida, mas cá entre nós, ela jogava mal pra burro. Mas mãe é mãe, né? (COSTA, 2003, p. 11)

O escritor está representando um jovem de classe média alta, com uma família estruturada. De fato, o autor deve conseguir se travestir de jovem; porque o leitor não é ingênuo e não irá até o final do livro se não perceber uma personagem verossímil. Wagner Costa faz isso de uma forma até bem-humorada, empregando a expressão “mal pra burro”, “dar uma força” e “mãe é mãe, né?”, conseguindo expressar o tom e o humor do adolescente. Todo escritor deve adequar a linguagem à voz ativa da personagem que se dispõe a representar. Veja-se como fala o herói usuário de drogas, ao relatar como foi a sua vida e a de seus amigos, em um fragmento de sua autobiografia:

Pois é, apesar de tanta deprê, quem continuou vivo continuou nas drogas, eu também, e não me pergunte por quê. Só sei que até aos enterros a gente ia doidão, e a única novidade foi que as tristezas aumentaram o arsenal das drogas, e a gente começou a cheirar e a biritar direto e reto. (CARNEIRO, 2009, p. 70)

A autora reproduz a fala do sujeito de um determinado perfil, transpondo-a para a escrita. Neste fragmento, aparecem expressões como “deprê”, “doidão”, “biritar”, “direto e reto”, que configuram a linguagem de um sujeito que se enquadra nas características pressupostas para a personagem. Além disso, as expressões “a gente” e “Pois é” aproximam ainda mais o texto da língua falada. Igualmente, em *Cuidado: garotas apaixonadas* – Nanda, tem-se, na voz de uma jovem, outro exemplo dessa relação entre texto e linguagem cotidiana da juventude: “*Helloouu? Gute? Será que daria pra você me deixar um pouco de lado e dizer para a sua querida Nanda o que você acha desse absurdo... quer dizer, dessa ideia?*” (BRANDÃO, 2006, p. 9). Tony Brandão emprega o tom adolescente, através da palavra “*Helloouu*”, na voz da personagem Tina. Ela é uma menina de classe média alta, de um colégio particular da zona urbana, e essa expressão é bem presente nesse espaço, sobretudo, na fala recorrente das meninas. Não seria tão adequado usá-la na voz de um menino de uma escola da zona rural, por exemplo.

Outro dado relevante é o fato de a literatura juvenil conviver facilmente com outras manifestações culturais, como o cinema, a música, os programas de televisão, que traduzem os assuntos presentes na cultura do jovem. Basta abrir o livro de Toni Brandão, *Nanda Cuidado: garotas apaixonadas*, para encontrar o nome de Pitty (roqueira bahiana), nas primeiras linhas. Analisando a carreira da cantora e o ano de publicação da obra, percebe-se que Pitty, em 2006, está fazendo um sucesso enorme em meio ao público juvenil, emplacando, ao menos, quatro músicas como primeiro lugar do *Top 10 MTV*: “Equalize”, “Teto de vidro”, “Admirável chip novo” e “Máscara”. Logo em seguida, o nome de Avril Lavigne também é citado. A roqueira canadense, do mesmo estilo de Pitty, também está com a carreira consolidada em 2006 e influencia uma legião de jovens. Lady Gaga ou Justin Bieber, ídolos atuais, não aparecem nessa obra, por exemplo, porque a carreira deles começou após o ano de lançamento da obra de Toni Brandão. Provavelmente, os escritores já estejam trabalhando algum livro com personagem que seja ligada de alguma forma a esses cantores. Logo, grande parte dos textos de literatura juvenil

busca também os ídolos da atualidade, porque eles são os assuntos da atualidade.

Os escritores valem-se, às vezes, de outros suportes como técnica de escrita para a elaboração de diálogos como o computador e o celular. Em algumas obras, há diálogos das personagens através do *Messenger*, *chats*, *e-mails* e mensagens *SMS*. Esses indícios de modernidade são constantes na literatura para esse público, pois também estão presentes na realidade juvenil, uma vez que o jovem projeta o conhecimento para o futuro e está sempre disposto a conhecer as novidades tecnológicas como, *MP3-players*, *Blogs*, *Twitter*, *I-phone*. Antes de surgir a internet, os suportes eram outros. Ao criar novos aparatos aceitos pelos jovens, os ficcionistas passaram a empregá-los nos livros demonstrando o alto grau de observação da realidade dos indivíduos pressupostos.

Algumas produções juvenis brasileiras têm ultrapassado os limites do livro como material físico. Toni Brandão lança *O garoto verde*, em seu *site* na internet. Outra ferramenta muito utilizada pelos jovens, sobretudo nas obras juvenis norte-americanas, como a saga *Crepúsculo* e *Peter Jackson*, é o *audiobook*. Por vezes, eles preferem ouvir as histórias, em seus *MP3-players*, a lerem-nas.

Essas produções literárias podem ser consideradas em dois aspectos: pedagógico e humanizador. Por ser lida por jovens, os pais e os professores acreditam que a literatura juvenil deva ensinar algo. Ensinar aqui tem um sentido pedagógico: por exemplo, na obra de Marcelo Carneiro da Cunha, *Antes que o mundo acabe*, o autor dedica um parágrafo utilizando a voz do protagonista para falar sobre os malefícios das drogas lícitas e ilícitas e o conclui lembrando que o álcool também é uma droga, mas ninguém lembra disso:

Drogas. Sempre tem a ver com drogas. Mas nessa família? Difícil, nem a minha avó ia encenar com isso, a não ser que eu tivesse mandando ver em, sei lá, heroína, mas pensem bem, só muito Mané pra um troço desses. E eu nem uso nada mesmo, nem cerveja, que é droga mas ninguém fala. (CUNHA, 2000, p. 12).

Na obra de Toni Brandão, o pedagogismo é expresso através de um diálogo entre as personagens:

- Meus pêsames, Nandinha.
- Obrigada, Rita.
- Ele estava doente?
- Não, foi 'infarte'.
Gute corrige Nanda...
- Infarto.
...depois fica um pouco sem graça.
- Desculpa, Nanda. Esta não é uma boa hora pra corrigir erros de português.
- Não foi nada.
Camila pensa em ser mais detalhista do que Gute e dizer às duas que, se Nanda tivesse dito 'enfarte', com e e não com *i*, não teria cometido erro nenhum; mas, como disse Gute, essa não é uma boa hora para corrigir erros de português.
(BRANDÃO, 2006, p. 16)

No exemplo, o autor faz o mesmo que Marcelo Carneiro da Cunha, utilizando as personagens principais para ensinar algo ao leitor. Nanda propõe o erro e é corrigida pela amiga. Camila, em pensamento, ensina o leitor como uma legítima professora, citando, inclusive, exemplos. Isso é negativo, porque Camila não fala como uma jovem, mas como uma professora de português. O autor deve cuidar para não transparecer o ponto de vista adulto nas falas juvenis. Em outras palavras, as falas dos jovens devem estar adequadas aos seus modos de ver o mundo. Nessa mesma obra, no início do capítulo cinco, os paratextos representam a voz de um adulto policiando o uso do celular dos jovens:

Um minuto de conversa no telefone da operadora de celular da Nanda custa R\$ 0,83. Já na operadora do celular de Camila, o preço é R\$ 0,78. Isso se as duas estiverem em São Paulo, capital. Se uma das duas estiver em outra cidade, na praia, por exemplo, as duas pagam mais caro: Nanda paga, para ligar, R\$ 0,98; Camila, para receber, R\$ 0,92, e vice-versa. Se uma pessoa fizer as contas, comparando os descontos que algumas operadoras dão, vai perceber que o custo é praticamente o mesmo... ...e que esse custo é caro, muito caro! É por isso que Nanda e companhia limitada mandam torpedos (cada uma tem, em média, direito a cinqüenta torpedos por mês, grátis, quer dizer, incluídos na conta do celular) marcando encontros

virtuais para bater papo quando estão longe, se bem que bate-papo na Internet também custa, mas de algum jeito as meninas têm que se falar, principalmente quando o assunto é “Urgente. Urgentíssimo!”. (BRANDÃO, 2006, p. 51 e 52)

Esse tipo de educação através de artifícios literários diversos é muito comum, sobretudo na literatura juvenil. Os personagens servem de exemplo sobre como utilizar de forma econômica o celular. No entanto, sendo a literatura uma arte, ela não tem a função de educar, em sentido pedagógico. Até pode fazer isso, mas como a vida, em sentido amplo. Esse é o papel humanizador da arte literária. Os contos de Sérgio Faraco, da obra *Doce Paraíso*, são exemplos dessa função. Em cada texto, a personagem assimila algo. Em “Idolatria”, o protagonista aprende a ver o pai como um amigo e, ao mesmo tempo, a se ver como um homem, reprimindo um impulso infantil:

A cara dele era tão boa e tão amiga que eu tinha uma vontade enorme de me atirar nos seus braços, dar-lhe um beijo. Mas receava que dissesse: como é, Moleza, tá ficando dengoso? Então agüentei firme ali no barro, com as abas da japona me batendo nas pernas, até que ele me chamou outra vez. (FARACO, 1996, p. 28)

Esse educar em *latu sensu* é a função humanizadora da literatura, ou seja, o herói vive um rito de passagem, transforma-se durante a história e essa transformação é uma aprendizagem, uma superação de traumas, um amadurecimento intelectual e/ou emocional. No conto “Outro brinde para Alice”, também desse mesmo escritor, o protagonista tem uma irmã que é um caso clínico sem solução. Ela é levada às pressas para a capital para ser tratada, mas o menino, ao olhar para avó, conforma-se com a perda da irmã: “Eu sabia, e ela mais ainda, que aquele sangue no Coração tinha gosto de outra coisa, e que a nossa Alice, com certeza, nunca mais ia voltar” (FARACO, 1996, p 44). O texto nesse sentido, exerce as funções psicológica, formadora e de conhecimento do mundo (Candido, 1972), ao colocar o jovem leitor diante de uma situação humana extrema.

O livro juvenil deve propor uma janela direta para o mundo dos jovens e deve ajudá-los a se entenderem melhor e a compreenderem melhor a

sociedade que os rodeia. Mas, isso pode ser conseguido sem que haja um “ensino pedagógico”, pode ser sugerido como uma vivência pura. A leitura de um livro, inevitavelmente, fará com que os jovens adquiram gosto pelas histórias, aprendam a apreciar técnicas de escrita e sejam mais críticos, isto é, sejam mais sensíveis à arte literária.

2 MÚSICA NO PALCO

2.1 Os caminhos do *rock*

A interface entre a música e literatura, com base na teoria da Melopoética (campo que se dedica a estudar a relação entre a música e a literatura), pode se dar através de estudos culturais e formais. Para uma análise do *rock*, do ponto de vista temático (cultural), na literatura juvenil é importante fazer um panorama sobre as características do ritmo, desde sua gênese até a atualidade, uma vez que, conforme Solange Ribeiro de Oliveira (2002), a Melopoética Cultural entende que a história e a cultura contribuem de alguma forma para a construção da obra de arte. Dessa forma, evidenciam-se elementos referentes à história do *rock*, que devam, por meio de um contraponto, contribuir para uma interpretação mais completa das narrativas a serem analisadas.

No final da década de 40 e início da década de 50, o mundo vive um período pós-guerra mundial e, ao mesmo tempo, está afundado em uma guerra fria que espalha o constante medo de um possível novo conflito, com a experiência da bomba atômica. Nessa época, a televisão e o sistema de transmissão em cores surgem e são bem recebidos na maioria dos lares dos Estados Unidos. É o período de ouro do cinema e de importantes descobertas científicas, como o DNA, por exemplo. Nesse cenário, em meio a tantos avanços e mudanças sociais, econômicas e científicas, o jovem norte-americano, imerso em um sistema capitalista, vê nascer um novo ritmo musical com sua indústria fonográfica bilionária, que afeta o comportamento de seus executores (músicos, produtores musicais e empresários), de seus

consumidores (ouvintes) e da sociedade em geral (as famílias tradicionais e todos os segmentos).

O *rock* nasce das influências dos seguintes gêneros musicais: *blues*, *pop*, *country* e *western*. O *blues* é a música melancólica cantada pelos escravos nas fazendas. Ele deu origem ao *rhythm and blues* (é o mesmo *blues* rural com influências urbanas, ou seja, com acompanhamento de guitarras elétricas e executado por negros no subúrbio das grandes cidades norte-americanas), que é a vertente negra do ritmo, expondo a forma singular de dançar e cantar, como ilustra Paulo Chacon:

É ali que vamos buscar, quase que exclusivamente (e só digo quase por espírito científico), as origens corpóreas do rock. Reprimidos pela sociedade *wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*), a mão-de-obra negra, desde os tempos da escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam. (CHACON, 1992, p. 90)

Segundo Chacon, o *rock and roll* tem sua origem, quase exclusiva, no *blues*. Entretanto, outros ritmos como a música *pop* – música dos anos 40 executada por brancos, da classe conservadora e adulta também contribuíram para sua formação. Alguns músicos desse gênero são Andy Williams e Frank Sinatra. Por último, a música *country and western*, são ritmos oriundos da zona rural dos Estados Unidos. O *country* é a música do branco pobre norte-americano e o *Western* o ritmo executado pelos *cowboys* do Oeste. Bob Dylan é um roqueiro fortemente influenciado pela música *country*. Esses gêneros musicais de raízes folclóricas combinados deram origem a um estilo próprio: o *rock and roll*. Embora o ritmo tenha muitas influências, a maior é, sem dúvida, da música negra (CHACON, 1992).

Não apenas a fusão dos gêneros, mas também a aplicação da tecnologia da época é determinante para a criação do *rock* como um gênero distinto dos outros. Em primeira instância, o termo tecnologia está empregado no sentido de instrumentos musicais modernos (guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, amplificadores, sintetizadores) e formas novas de captura de áudio (os estúdios de gravação). Além da tecnologia específica da música, outros meios

modernos também são utilizados pela indústria fonográfica para disseminar o produto: as mídias⁹ (LP, CD, DVD), o rádio, a televisão e, mais tarde, a internet.

A denominação do gênero dá-se quando Alan Freed, um *Disc-Jóquei* (DJ) de Ohio, percebe grande potencial no *rhythm and blues*, um produto consumido pela juventude. Em seu programa, na rádio, Freed transmite diversas dessas músicas e percebe que o *rock* é muito bem aceito pela sociedade branca. Com o tempo, o DJ sente necessidade de trocar o nome do ritmo por um que não faça alusão àquele executado por negros, por um nome “mais branco”, o *rock and roll* (CHACON, 1992).

Desde o seu surgimento, a polêmica se estabelece sonoramente, pela simplicidade de suas estruturas musicais, e socialmente, pela atitude rebelde de seus executores e de seus fãs. Analisando o *rock* apenas por seus elementos estruturais clássicos, como melodia, harmonia e ritmo, verifica-se que trata-se de uma cadência muito simples. O grande mérito dos roqueiros é conseguir introduzir uma infinidade de nuances em um espaço bastante limitado e essa é a riqueza do *rock*. Os jovens são os que mais se identificam com o novo gênero, uma vez que percebem nele uma válvula de escape para dizer à sociedade o que pensam. As ideias contestatórias dos indivíduos da época são expressadas nas letras (geralmente apresentam temáticas juvenis), na forma de cantar (gritado), dançar (sensual para o momento), se vestir (roupas mais justas e curtas) e se relacionar entre si (dançar e amar, e não mais necessariamente casar). Ao perceber o potencial de alcance do *rock*, que se espalha pelo mundo e atinge a sociedade tradicional, o jovem prefere valer-se de guitarras em vez de metralhadoras, para expor o que pensa.

Com o passar do tempo, o *rock and roll* vai se modificando conforme é exercitado por diferentes músicos, esses influenciados por gêneros distintos, até ficar conhecido apenas por *rock*. Essas distintas intervenções misturadas à fórmula inicial do *rock*, logo dão origem aos subgêneros: o *folk*, o *rock progressivo*, o *grunge*, o *punkrock*, o *hard rock*, o *heavy metal*, entre outros.

⁹ O termo mídia é utilizado para designar os meios de comunicação de massa, como a televisão e a rádio, e para se referir aos meios de armazenamento de sinais magnéticos, como fitas e CDs.

Mesmo com toda a evolução do ritmo existem, ainda, em sua essência, as marcas que o acompanham desde sua gênese: a rebeldia, a comunicação dos músicos com a plateia, a atitude enérgica e às vezes agressiva dos artistas nas apresentações, a transgressão e a antissociabilidade.

Na década de 50, muitos são os pretendentes a pioneiros do ritmo: Jackie Creston, com “Rocket’88” (1951), Bill Halley, com “Crazy, man, crazy” (1953), Crew-Cuts, com “Sh, boom” (1954). Porém, Halley sobressai-se pelo maior número de músicas de sucesso, como “See you later alligator”, “Shake, rattle and roll” e “Rock around the clock” e, além disso, por ter formado a primeira *rock band*: Bill Halley and his comets.

Apesar de todo o sucesso que Bill Halley conquista na indústria fonográfica, surge a necessidade de alguém que faça tudo o que ele faz, mas que seja mais jovem, para agradar às novas exigências. Em outras palavras, a indústria da música procura um jovem branco que dance e cante como um negro. Elvis Presley, *the Pelvis*, desponta como um símbolo sexual do *rock*, pois, além de ter talento, é jovem, bonito, trabalha com os melhores compositores e se enquadra no perfil almejado. E para completar, Elvis busca, como uma estratégia de *marketing*, atender às exigências da sociedade tradicional norte-americana, alistando-se no Exército. Dessa maneira, o ídolo é criado e, quando as pessoas pensam que o *rock* é apenas um modismo com tempo contado, acontece a consolidação do ritmo. O cantor é um dos símbolos máximos do *rock and roll*, e Chacon resume alguns episódios da sua carreira:

[...] embalada nos quadris alucinados do cantor de *Blue suede shoes* e *Hound dog*, assim como nos desmaios coletivos e suspiros orgásticos das *teenagers* que ouviam *Love me tender*. Proibido de ser mostrado abaixo da cintura no *Ed Sullivan Show*, Elvis logo representou, mesmo sem querer, a vanguarda de um movimento do qual ele próprio não percebia o alcance. (CHACON, 1992, p. 92)

Note-se a rigidez da sociedade da época, que não permite que Elvis seja filmado da cintura para baixo, no programa de televisão apresentado por Ed Sullivan. A atitude do artista é tão criticada pelos conservadores quanto o ritmo que ele cultivava. Aliás, na década de 1950, além dele, outros cantores marcam o

gênero com músicas contempladas até hoje: Little Richard, com “Tutti frutti”, Chuck Berry, com “Jonny B. Goode”, Buddy Holly, com “True love ways” e Jerry Lee Lewis, com “Great balls of fire”.

Com o olhar voltado para a década anterior, os ídolos de 1960 trazem grande contribuição para o *rock* mundial. A voz “rasgada” de Little Richard inspira a forma de cantar de roqueiros como John Lennon, McCartney e Mick Jagger, por exemplo. É nessa época que há uma descentralização do *rock*, que até então é norte-americano, dando origem ao *rock* britânico. Os quatro jovens de Liverpool, em 1962, explodem nas paradas da Europa e da América, com a música “Love me do”. A carreira dos Beatles é ascendente, não em canções apenas de cunho comercial, mas no sentido de que, a cada novo álbum, há crescimento em técnica musical no que diz respeito à composição instrumental e lírica. Os cantores ingleses entendem como o *rock* funciona e trabalham muito para aperfeiçoá-lo. Eles estabelecem de vez a cultura *pop* (*pop* no sentido de grande vendagem) e fazem da música uma verdadeira revolução: além de bons músicos, todos os integrantes são jovens e bonitos, logo atendem ao gosto das mocinhas.

Ainda na década de 60, outra banda estabelece novos padrões para o *rock* com uma atitude mais rebelde e agressiva e com um som mais pesado, com raízes no *blues*: os Rolling Stones. Em uma jogada de *marketing*, a banda liderada por Mick Jagger é o oposto do que os Beatles estão fazendo: nada de terninhos e sorrisos para a plateia, os Stones são jovens transgressores e encarnam a rebeldia de uma banda de *rock*.

Outros grupos e músicos solo que surgem nessa época e fazem sucesso são: Jimmy Hendrix, The Mamas & The Papas, Janis Joplin, The Who, Jefferson Airplane, Santana, Pink Floyd, Queen e The Doors.

No final desta década, ocorre o *Festival de Woodstock*. Sob o lema “paz e amor”, uma multidão de jovens comparece nos três dias de shows, em que há a presença de diversas bandas, como The Who, Santana, Jimmy Hendrix e Janis Joplin. O festival transforma-se no símbolo deste tempo, significando uma

contestação à sociedade tradicional norte-americana e um protesto contra o preconceito racial e a guerra do Vietnã.

A década de 70 é marcada pelo surgimento de novas bandas, término de outras e aprimoramento de algumas das antigas. Os Beatles separam-se e os integrantes iniciam suas carreiras solo. Jimmy Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison morrem de *overdose* pelo consumo excessivo de drogas. Bandas criadas no final da década de 60, como Queen e Pink Floyd, amadurecem musicalmente e apresentam aos jovens álbuns marcantes.

Nesse período, esses roqueiros britânicos (Queen e Pink Floyd) buscam inspirações em outro gênero, a música erudita, apropriam-se de alta tecnologia instrumental (sintetizadores e baterias eletrônicas), e tatuam na pele da história do *rock* músicas e álbuns revolucionários, que ampliam a concepção do ritmo, uma vez que o gênero é apresentado de uma maneira mais trabalhada do que até então: os vocais são aprimorados e a composição dos instrumentos está mais ousada, com alternância e mescla de estilos diversos (*rock* e música clássica, *rock* e *gospel*, *rock* e *blues*, *rock* e *jazz* etc.). É o que acontece, por exemplo, em 1973, quando Pink Floyd lança o lendário álbum *The dark side of the moon* e, em 1975, quando Queen lança o álbum *Night at the opera*, incluindo a música “Bohemian Rhapsody”.

A partir das obras das bandas Pink Floyd, Genesis e Yes, cria-se um subgênero, o *rock* progressivo. São bandas que se destacam pelos grandiosos e elaborados shows, além dos videoclipes. O *rock* ganha então uma expressão mais popular. Com a massificação da música e o surgimento do videoclipe, a mensagem tem um alcance muito maior, pois ela passa a ser divulgada por um importante veículo de comunicação, a televisão. O videoclipe, também, proporciona a união da música e da imagem. Através dessa união, os músicos podem expressar, pela imagem do vídeo, as mensagens que a música não diz.

Nessa década, nascem ainda duas vertentes do gênero: a primeira mais pesada, o *heavy metal*, e a segunda, mais dançante, a *dance music*. No primeiro estilo, as músicas são mais agitadas e os músicos utilizam guitarras com distorções mais fortes, como as bandas Black Sabbath, Led Zepelin, e

Deep Purple. No segundo, o *rock* é apresentado com uma marcação das linhas de bateria com propósitos dançantes, são as trilhas das discotecas. Estes são alguns grupos do estilo: Elton John, Bee Gees e Abba.

Nos anos 80, aparecem alguns subgêneros do *rock*, como o *hard rock*, uma evolução do *heavy metal* e, conseqüentemente, novas bandas: AC/DC, Guns and Roses, Aerosmith, Kiss, Van Halen e Bon Jovi. Além do rei do *pop*, que traz muitas contribuições ao *rock*, Michael Jackson. Ocorre, ainda, a inauguração de uma emissora de televisão dedicada à música, em New York, a *Music Television* – MTV que tem a finalidade de divulgar videocliques de bandas e cantores. Isso impulsiona ainda mais o *rock* e a indústria fonográfica. Os meios modernos de comunicação, como a televisão e a internet, são de grande importância para a música, pois colocam à disposição de milhões de ouvintes um repertório musical que, até há pouco tempo, era reservado a limitadas ocasiões e elitizado. Com a chegada dessas tecnologias, televisão, rádio e internet, a música pôde ser democratizada permitindo atingir um público mais abrangente.

Outro dado relevante para essa década é a criação do *Festival Rock in Rio*. Esse evento foi e ainda é fundamental para o Brasil, considerando a história do *rock*, porque atrai aproximadamente 500 mil pessoas e, assim, coloca o país no circuito das turnês de grandes grupos internacionais, por comprovar que, no território nacional, há público para esse tipo de música, isto é, tem um grande número de consumidores.

Para a indústria fonográfica, o ritmo transforma-se em um produto extremamente lucrativo como demonstram, por exemplo, os conjuntos e os cantores solos seguintes: Elvis, The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, Kiss, e outros grandes nomes do gênero. Desde o princípio do *rock*, os milionários fomentadores das gravadoras percebem o potencial desse filão. Como essa música traz lucros astronômicos, investir em tecnologia para a sua melhoria é imprescindível. Além de amplificadores, são utilizadas caixas de som mais potentes para concertos em estádios de futebol ou *outdoor*. São criados também teclados sintetizadores, instrumentos de melhor qualidade e computadores. Como aliada, a informática contribui muito com a música, mas,

como concorrência, tira muitos lucros da indústria fonográfica (no caso da pirataria). Enquanto os Beatles possuem dez canais para gravação, atualmente, qualquer estúdio caseiro tem infinitos canais para o mesmo fim em um computador portátil. Existem também os *Virtual Instruments* – VSTs: são *softwares* que simulam os sons dos instrumentos musicais. Não é necessário saber tocar violino para gravá-lo, basta que o músico saiba executar um instrumento como o teclado, por exemplo, comprar o VST de um violino e gravá-lo. Isso facilita as produções musicais. Por vezes, o som desses instrumentos virtuais é melhor que os reais. Entretanto, há um lado negativo quanto ao uso do computador: a pirataria. Nas décadas de 1980 e 1990, a maioria dos músicos vendeu milhões de álbuns. Atualmente, esse número se reduz a quatro ou cinco zeros.

Na década de 90, há destaque para dois subgêneros do *rock*, o *grunge* e o *hardcore*. Em relação ao primeiro, inicia um movimento, em Seattle, de bandas com pouca qualidade musical, formadas, geralmente, por trios (guitarra, baixo e bateria) que fazem uma música de poucos cuidados estéticos, ou seja, enquanto muitos grupos escondem a “sujeira” (microfonia e interferência) do som das guitarras, no *grunge* ela aparece e é bem-vinda. Os grandes líderes desse estilo são os meninos do Grupo Nirvana. O *hardcore* é um *punk* moderno (aquele proveniente do cenário *underground* do final da década de 70). Sonoramente, ambos os estilos têm muitas características em comum, como as que são exemplificadas no início do presente parágrafo, sobre o *grunge*. No entanto, há algumas diferenças entre esses estilos: no palco, os músicos têm uma atitude um pouco menos rebelde que os de antigamente; e na aparência, eles não utilizam mais necessariamente os moicanos enormes e roupas de couro; usam roupas quaisquer. Bandas desse estilo são: Green Day, Blink-182 e Offspring.

Além desses subgêneros do *rock*, nessa década, há outros como o *Indie-Rock* e *New Metal*, que utilizam o ritmo com algumas variações e o *Funk Metal* que faz a fusão entre o *Funk* com as estrofes das letras faladas e o som pesado do *Metal* com refrões cantados de forma mais melódica e guitarras com forte distorção. É uma fórmula de sucesso como se percebe pelas carreiras das seguintes bandas: Rage Against the Machine e Red Hot Chilly Peppers.

Atualmente, o *pop* domina as paradas de sucesso, mas novas vertentes ainda aparecem no cenário do *rock*. Um dos últimos subgêneros que surge é o *Emo* ou *Emocore*. A palavra é uma abreviação do inglês que significa *emotional*. Musicalmente, as características são similares as do *Hardcore*, entretanto as letras, em grande maioria, são melancólicas e cantadas de forma lamuriante. Nos vocais, predominam os duetos em terça maior, por exemplo, muito similares aos duetos feitos pelas duplas sertanejas. Sobre a aparência e a forma de vestir, as roupas utilizadas pelos integrantes das bandas desse estilo e pelos seus fãs são, usualmente, unissex: calças e camisetas justas e coloridas, tênis *Allstar* ou *Nike*, embora alguns vistam outras marcas. Bandas desse estilo são Fall Out Boys, 30 Seconds to Mars, Simple Plan e Paramore.

O *rock* brasileiro acompanha e copia o que vem de outros países como os Estados Unidos e a Inglaterra, no decorrer de todas as décadas. O mercado fonográfico brasileiro, até a metade da década de 60, dá atenção quase que exclusivamente à música popular (MPB). O *rock* era um estilo marginal e de pouco investimento nessa época. Traçando um paralelo entre a música nacional e a internacional, verifica-se que, nos Estados Unidos, no final da década de 1980, o gênero era seriamente encarado como um produto de grande lucro, enquanto que, no Brasil, ainda estava longe de ter a mesma consideração. O cantor popular Ney Matogrosso precisou gravar a música “Pro dia nascer feliz”, da banda de *rock* Barão Vermelho, para que as gravadoras brasileiras percebessem que ela podia dar lucro, em outras palavras, que o *rock* podia ser *pop* (no sentido de que podia vender tanto quanto o *pop*). Nos anos 90, Lulu Santos tentou fazer um *rock* brasileiro, misturando influências de bandas clássicas, como The Beatles e The Rolling Stones, com ritmos brasileiros, mas não foi bem sucedido. No âmbito nacional, a música multiplicava-se em gêneros brasileiros como samba, baião, sertanejo, choro, pagode, forró e axé. Atualmente, o *rock* está voltado ao *Emocore*; as composições de *rock* quase sempre são de bandas desse gênero, como Fresno, Restart, Strike, NX-Zero, Cine e Fiuk. E, agora, o principal meio de veiculação e divulgação das bandas e das músicas é a internet, por *sites* próprios ou redes sociais (Myspace, Fotolog, Orkut, Twitter, Youtube, Facebook, entre outros).

2.2 O *rock* para o jovem

Neste subcapítulo, estuda-se a relação do jovem com o gênero musical *rock*. Através da busca das suas origens, da história dos músicos, de livros juvenis e das letras das músicas, procura-se compreender o motivo de ele se fazer tão presente na realidade juvenil atual, assim como na produção literária destinada ao jovem. Dessa forma, reúnem-se elementos que contribuem para uma análise das temáticas das obras, a vertente cultural da Melopoética.

O *rock*, como foi visto no item anterior, tem início na mistura de alguns gêneros como o *pop*, o *blues*, o *country* e o *western*, no começo da década de 1950. Desde então, desperta o interesse de uma fatia social que se mostra facilmente influenciável: a juventude. A música, além de ser uma arte, é um produto para ser aproveitado como qualquer outro de um supermercado, pois perpassa todas as etapas de um item consumível: “o *rock* (ou o disco) é uma mercadoria, está inscrito no modo de produção capitalista, setor de produção, comercialização, propaganda, lucros, royalties, etc.” (CHACON, 1992, p. 88).

O gênero é criado pela indústria de entretenimento (como o cinema, por exemplo) e as mercadorias (discos) são confeccionadas em larga escala. As gravadoras se utilizam das inovações tecnológicas para apresentarem a música, a imagem do ídolo e os produtos mercadológicos como as mídias (LP, CD, DVD), instrumentos musicais, roupas, ingressos de shows, aparelhos de som portáteis e videocliques. Conforme salienta Chacon, no fragmento a seguir, os jovens são os principais consumidores dessa música:

Sim, mas quem é esse consumidor? Majoritariamente, ele é representado pelos jovens do início da adolescência até o momento crítico da entrada nos tortuosos caminhos da linha de produção. Isto é, o nosso público é aquele que vai da primeira mesada ao primeiro salário. (1992, p. 86)

O autor, no exemplo citado, retrata os limites sociais do consumidor do gênero a partir da saída da infância até se tornar um adulto. Os jovens das classes média e alta sustentam o mercado, pois são estimulados ao consumo

por artifícios publicitários e pela imagem de seus ídolos, os quais, ao desfilarem as últimas tendências, aparentam um mundo perfeito. Groppo atenta para o fato de os jovens, além de consumidores, serem também a fonte criadora do gênero desde a década de 50:

[...] as faixas de idade adolescente e juvenil são a própria definição do mercado consumidor do jovem (e fonte criadora) do *rock*. [...] O principal mercado de consumo de produtos fonográficos pelo menos desde os anos 60 – e nos Estados Unidos desde os anos 50 – são adolescentes e jovens. (1996, p. 4)

Eles são os principais fomentadores desse ritmo em quase todas as áreas da indústria fonográfica, uma vez que muitos criam as músicas, empresariam as estrelas, delineiam as características do gênero, fazem a produção musical (gravação, mixagem e masterização) nos estúdios e organizam os shows. Contudo, se por um lado o jovem já encabeça o mercado fonográfico, por outro, faz parte do grupo consumidor. Sabe-se que o *rock* também forma públicos não juvenis (infantis, adultos e idosos), mas a sua vocação como música juvenil e de expressão das aspirações dessa faixa etária é notória.

Os efeitos sociais do *rock and roll* são profundos e disseminam-se pelo mundo. É mais que um estilo musical; pois influencia os estilos de vida, a moda, as atitudes e a linguagem dos jovens, como aparece representado na obra *Hoje é dia de rock*, no fragmento a seguir:

Pita já havia anunciado a família que:
1) ia deixar o cabelo crescer;
2) queria um par de botas de cano longo;
3) ia aprender a tocar guitarra;
4) ia se amarrar numa “mina”;
5) ia chocar com o som de sua banda de *rock*. (ALMEIDA, 1986, p. 11)

Pita está muito decidido a mudar a sua vida e se tornar um roqueiro. Quer um par de botas de cano longo para finalizar o seu novo visual, esse descrito em uma carta que a personagem envia à prima Celina: “Contava de sua roupa jeans apertada e importada, de um blusão vermelho e dos cabelos

que já estavam crescendo, 'pra ficar igual aos Beatles' [...]" (ALMEIDA, 1986, p. 15).

Além da aparência e da linguagem, o *rock* serve de hino a muitos jovens, é estímulo para que possam tomar atitudes e lutar pelos seus ideais, do que é exemplo a música "Street fighting man", da banda Rolling Stones, fortemente inspirada nos acontecimentos políticos do final da década de 60. Essa música, com o refrão "*Everywhere I hear the sound of marching, charging feet, boy. / Comes summer here and the time is right for fighting in the street, boy.*"¹⁰, é adotada pelos radicais, *yippies* (*hippies* engajados), que vão a Chicago em massa, a fim de tumultuar a Convenção do Partido Democrata, em 1968. O gênero, aparentemente irrelevante para um estudo sociológico, consegue atrair 500 mil jovens para um festival ao ar livre, o *Woodstock*. Mike Lang, o principal organizador do evento, quando questionado sobre o motivo de um acontecimento dessa natureza conseguir atrair tantas pessoas, responde que o sucesso está na música. Em contra-argumento, o repórter diz que sempre existiu música e nunca se reuniram tantas pessoas. Lang responde que sempre existiu, no entanto nunca com o envolvimento social, como o da época (MUGGIATI, 1981).

O fato é que o *rock* consegue fazer com que os jovens de então repensem o que a família lhes ensina. Até o começo do século, ela transmite quase os mesmos valores que lhes são passados pelas gerações anteriores. Com os novos meios de comunicação de massa despejando propositalmente informações direcionadas para o seu benefício, a maioria dos jovens é constantemente influenciada e o que a família prega já não é mais, necessariamente, o ideal. A modificação desses valores da família é representada na obra *O flautista de Hamelin*, de Paula Mastroberti, quando o prefeito diz a seu assessor:

imagina tu, se a nossa juventude começa a achar bonito, isso de sair por aí, tocando flauta, corneta ou guitarra elétrica!...
Guitarra elétrica, meu caro Assessor, já pensou o teu filho

¹⁰ Por toda a parte eu ouço pés marchando, atacando, garoto. / O verão chegou e a hora é de lutar nas ruas, garoto (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

virado num guitarrista de *rock*? Um rapaz que poderia ser... um engenheiro? Um médico? Enfim, um cidadão útil à sociedade?! (MASTROBERTI, 2000, p. 9 e 10)

O que a família deseja é diferente do que os jovens almejam. Nesse caso, só de pensar na possibilidade de os jovens quererem ser músicos, sonharem com a possibilidade de ser como os seus ídolos, causa pavor na personagem. O sonho de profissão do jovem é, então, encarado como algo inútil à sociedade. O próprio John Lennon, por exemplo, é constantemente desaconselhado a tocar guitarra pela tia Mimi, com a justificativa de que ele dificilmente ganharia alguma coisa com a música. Segundo Muggiati, “John Lennon e os Beatles fecharam os ouvidos para a voz da razão e provaram que a experiência dos mais velhos não servia de nada para os jovens” (1981, p. 71). Eles, mais ou menos na segunda metade da década de 1950, numa primeira instância, rejeitam o conformismo e se recusam a assumir o papel pré-estipulado pela família. Num segundo momento, após a recusa inicial, fogem de casa e descobrem novas formas de vida e atuação na sociedade, geralmente buscando sustento em subempregos (MUGGIATI, 1981).

A rebeldia do jovem perante sua família não se dá somente por causa do *rock*, mas também devido à divergência de ideias e valores entre pais e filhos. O ritmo é incentivador, pois traz uma mensagem enviada pelo principal meio de comunicação, o rádio, que ajuda a disseminar novos propósitos não condizentes com os pregados pelos genitores. A atitude rebelde dos músicos, por ser aceita pelos consumidores do gênero, uma vez que esses estão em casa, passa a ser o *marketing* do *rock*, e a indústria começa a explorar esse aspecto nos artistas. Mesmo sem o saber, eles dizem para os jovens se libertarem, ao passo que a família insiste na manutenção da disciplina. Mas os jovens querem mesmo a liberdade, logo, os músicos estão alimentando a quem tem fome. Por isso também, a mensagem é tão bem aceita por esse público. Os primeiros roqueiros, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard, obtêm sucesso justamente por causa das características específicas de se portar do *rock*, que os fazem amados pelos filhos e odiados pelos pais conservadores. Os músicos podem, a princípio, não saber como o *rock and roll* incita os mais novos contra

a família, no entanto, essas gerações buscam em suas atitudes (bem como naquelas dos atores de cinema, como James Dean) e nas letras das canções, coragem para lutar pelos seus ideais e para enfrentar a sociedade inteira.

Os jovens pensam, agem e se relacionam de forma oposta ao puritanismo da época. Um exemplo do modelo de sociedade que os aspirantes a adultos, do final da década de 60, querem implantar aparece em documento contra a Universidade de Berkeley distribuído por estudantes a favor da construção de um parque dentro do Campus:

Item 2 – Criaremos nossa revolução cultural por toda a parte.

Todo mundo devia poder se expressar e desenvolver através da arte, do artesanato, trabalho, dança, escultura, jardinagem e todos os meios abertos à imaginação. O material será colocado à disposição de todas as pessoas. Desafiaremos todas as restrições puritanas contrárias a cultura e ao sexo. Contaremos com meios de comunicação – jornais, cartazes e panfletos, rádio, TV, filmes e anúncios de fumaça no céu – para divulgar nossa comunidade revolucionária. Cessaremos com a poluição da Terra, nossa relação com a natureza será guiada pela razão e pela beleza muito mais do que pelo lucro. A civilização de concreto e plástico será derrubada e as coisas naturais respeitadas. Fundaremos comunas urbanas e rurais onde as pessoas possam encontrar expressão e comunicação [...]. (MUGGIATI, 1981, p. 28 e 29)

O exemplo citado ilustra o movimento jovem de contracultura, que tenta reverter os ideais impostos por uma sociedade consumista e capitalista. Os estudantes lutam pela natureza, isto é, por tudo o que aproxima o humano de uma vida mais primitiva, e são contra todo e qualquer tipo de restrição à liberdade de expressão. Por isso, também o sexo é encarado de forma mais liberal.

Mas, ao mesmo tempo em que as relações entre jovens, aparentemente, estão mais abertas, o machismo permanece na sociedade. Inicialmente, no cenário do *rock*, verifica-se que há quase que exclusivamente homens atuando no mercado fonográfico; as mulheres são minoria incontestável. A energia sexual, que parece ser a essência do ritmo, atinge a mulher encarando-a como objeto e dando origem, indiretamente, a atitudes como trapaça e zombaria. Em

alguns grupos, as que não se deixam seduzir correm o risco de serem menosprezadas. Na música, “Stray cat blue”, de Rolling Stone, essa referência agressiva às garotas é exemplificada: “*you are a strange stray cat / I bet, bet your mama don’t know you scream like that / You say you got a girlfriend, that she’s wilder than you / Why don’t you bring her upstairs*”¹¹. Nesse cenário, a figura das *groupies*, as fãs obcecadas, surge no esquema das superestrelas do *rock*. Elas, segundo Muggiati, são “uma redução ao absurdo da mulher-objeto, uma caricatura da condição de todas as mulheres” (1981, p.74). As *grupies* são as que não se satisfazem com um autógrafo, querem sexo com o ídolo. Quanto mais famoso for o roqueiro, mais alto estarão na hierarquia das *grupies*.

Algumas dessas meninas querem estar ao lado dos roqueiros não apenas pelo sexo, mas pelo glamour, pela vida farta, pelo assédio da imprensa, para despertar a inveja das amigas ou da família, tendo em vista que agem motivadas pela ideia de serem valorizadas pelo grupo no qual estão inseridas. Segundo, Bucher e Hinton “Socially, many have a preoccupation with friends and peers¹²” (2006, p. 2). O jovem busca essa socialização bem-sucedida, porque a instabilidade o afeta também psicologicamente baixando sua auto-estima, por exemplo. Quando a menina está acompanhada de alguém famoso, ela, indiretamente, é importante também, pois desperta um sentimento no seu ídolo que a maioria das fãs não consegue. Logo, busca nessas atitudes a admiração dos que a rodeiam e a consequente aceitação.

Se o ritmo afeta muitas meninas desse modo, é preciso levar em conta que o sonho do jovem músico, fã do *rock*, é outro: se tornar um *rockstar* como o seu ídolo. A música e a identificação com os ídolos incentivam o aspirante a sonhar e a trilhar o seu caminho no *rock*. Isso aparece representado, em uma obra de literatura juvenil brasileira, quando Pita escreve uma carta à prima Celina: “Ele queria, Pita escreveu na carta, fazer um conjunto, tocar como McCartney, compor como Lennon, explodir no ritmo de Ringo e ter todo o apoio instrumental-vocal de George” (ALMEIDA, 1986, p. 15). A ambição do charme

¹¹ Você é uma estranha gata desgarrada/ Aposto que sua mãe não sabe que você geme assim/ Você me diz que tem uma amiga, ela é mais selvagem que você?/ Por que não a traz lá pra cima? (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

¹² Socialmente, muitas (jovens) têm a preocupação com os amigos e os pares (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

da vida de um roqueiro (dinheiro e facilidades) é a principal motivação das aspirações juvenis. Há um mito em torno do enriquecimento de todo *superstar* de *rock*, porém poucos são escolhidos e muito do que ganham é utilizado para alimentar o próprio mito. O que realmente acontece é uma divisão desigual dos lucros entre o compositor, o intérprete, o empresário, o editor, a gravadora e a loja revendedora. Os maiores lucros não ficam com o músico. Se ele recebe milhões em *royalties* em um ano, provavelmente a indústria lucra muito mais.

No mundo do *rock*, a relação dos jovens com as drogas é outro assunto que se destaca na sociedade e deve ser aqui abordado, pois aparece nas obras produzidas ao destinatário em questão. A utilização de entorpecentes pode ser entendida de diversas formas, como se pode observar no exemplo a seguir. Segundo Luiz Eduardo, uma personagem do livro *Palavras de fumaça*, de Angela Carneiro, o *rock* é “legal” porque foi feito por pessoas drogadas:

O *rock* foi feito pelos doidões e eu me amarro em *rock and roll*.
[...] Muitas vezes, o grupo de artistas doidões é tão interessante, entra em contato com um visual, uma sonoridade [...] que careta ninguém sacaria. (2009, p. 29)

Claro que Luiz Eduardo exagera um pouco, ao generalizar suas opiniões em relação aos músicos. No entanto, no *rock*, cabe ressaltar que muitos jovens usam esses produtos como uma forma de buscar novos sons, como uma alternativa para expressar os seus anseios e também como um modo de estimular a inspiração. Paralelamente aos benefícios da música (no sentido de aumento da criatividade, maior facilidade de relacionar fatos diversos, maior sensibilidade e, conseqüentemente, ótimas contribuições compositivas), a droga destrói a vida dos gênios e dos fãs usuários, uma vez que muitos deles se espelham nos seus ídolos. Como exemplo, em 1965, surge, na Califórnia, o The Doors, liderado pelo alucinado Jim Morrison, que influencia toda uma geração. Nessa época, as drogas são comuns no *rock* e Morrison é um voraz consumidor que acaba morrendo de *overdose* aos 27 anos, em Paris. Outro norte-americano que também é usuário de drogas e falece pelo mesmo motivo, coincidentemente, aos 27 anos, como Morrison, é o gênio da guitarra, Jimmy Hendrix.

Outros *superstars* também vêm a óbito com essa idade, e isso deu origem ao *27 Club*, conhecido também como *Forever 27 Club*. Esse é um nome criado pela cultura popular juvenil para um grupo de músicos influentes que morreram aos 27 anos de idade, às vezes sob circunstâncias misteriosas. Originariamente, a designação é usada para quatro músicos (Jim Morrison, Janis Joplin, Brian Jones e Jimmy Hendrix). Mais tarde, Curt Cobain é incluído no grupo.

As drogas são constantes no mundo do *rock* e são usadas tanto por alguns músicos como por alguns fãs inspirando temas de músicas como, por exemplo, “Cocain”, de Eric Clapton: “*If you wanna go hang out you’ve got to take her out / Cocaine / If you wanna get down, down on the ground / Cocaine / She don’t lie / Cocaine*”¹³. As drogas exercem seus efeitos sobre o comportamento do jovem Clapton, que se torna quase intolerável para seus companheiros por atitudes agressivas como arremessar uma torta no rosto de Shirley MacLaine numa festa elegante, jogar Peter Townshend dentro de um gigantesco bolo depois de um show, ou lançar suas malas pela escada no aeroporto de Tulsa, Oklahoma, o que resulta em prisão (MUGGIATI, 1984).

Mesmo quando não chega a situações extremas como as descritas, o *rock* faz parte do mundo jovem pela energia que o ritmo transmite atendendo às necessidades existenciais voltadas para o dinamismo e ânsia de viver novas experiências. Assim como a literatura juvenil, o *rock* também se define pelo seu público, que, segundo Chacon (1992), por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do ritmo a mesma polimorfia para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão com a cultura local, a tecnologia e as mudanças que os anos provocam nas gerações de fãs e músicos. As ideias expressas aqui são fundamentais para que se compreenda a possível aproximação do *rock* com a literatura juvenil, uma vez que o jovem constitui o elo de ligação entre as duas artes como destinatário pressuposto de ambas.

¹³ Se você quer matar o tempo, tem de arranjá-la / Cocaína / Se você quer ficar deprimido, arrasado no chão / Cocaína / Ela não mente / Cocaína (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

2.3 A música e a literatura em sintonia

Este subcapítulo ocupa-se de um campo da Literatura Comparada¹⁴ chamado Melopoética, aqui aplicada à estrutura narrativa, que estuda a relação entre a literatura e a música. O termo é de autoria de Steven Paul Scher: *melos*, no grego, significa canto, e *poética*, criação. O estudo dessa área é importante para o presente trabalho porque aproxima o *rock* da literatura juvenil. Logo, faz-se necessário tomar os modelos da referida teoria para uma análise do gênero musical nas obras juvenis.

As relações entre artes são objetos de crescente interesse, demonstradas pela quantidade de estudos destinados à comparação entre a literatura e as artes plásticas. Diversos críticos têm publicado artigos sobre literatura comparada, mas poucos são dedicados à aproximação da literatura e da música. Aparentemente, parecem ser pesquisas recentes devido à falta de divulgação, sobretudo em território nacional. Das poucas existentes, a maior parte é voltada às análises da música presente na poesia. Os mesmos artifícios linguísticos apresentados nos poemas, como a onomatopéia e a aliteração, entre outros, podem aparecer além desse âmbito. Com respeito à gênese da ligação entre as duas artes, literatura e música, o crítico Calvin S. Brown, manifesta-se no fragmento a seguir:

It is practically certain that music and literature, usually combined with dance, arose as a single activity long before the concept of an art existed. In later stages of history, the connections between the musical and literary arts have varied from nation to nation and period to period. The relationship was close in Elizabethan England and remote in Augustan England. It has always been close in the folk epic. [...] As soon as the arts of music and literature began to draw apart, the possibility of one's influencing the other arose. (BROWN, 1970, p. 97)¹⁵

¹⁴ Este campo de estudos relaciona obras literárias não apenas com a arte referida, mas também com outras formas de linguagem como a pintura, a escultura e a dança.

¹⁵ É praticamente certo que a música e a literatura, usualmente combinada com a dança, surgiram como uma única atividade por longo tempo antes do conceito de arte existir. Em períodos subsequentes da história, as conexões entre as artes musical e literária foram variando de nação para nação e de período para período. A relação era próxima na Inglaterra Elisabetana e remota na Inglaterra de Augustus. Essa relação sempre esteve próxima na epopeia popular. [...] Assim que as artes da música e da literatura

O autor revive um passado em que não há distinção entre as artes; são todas consideradas uma única atividade e, ao se separarem, inevitavelmente, mantêm ligações que variam em diferentes lugares e épocas, as mesmas que hoje são estudadas em literatura comparada. O professor Luiz Piva, ainda no mesmo viés de Brown, atenta para a relação entre a música e a literatura, na cultura grega:

Entre os gregos, a música unia verso, dança, ritual e liturgia [...] Sua gama expressiva incluía tanto o recitativo apolíneo da poesia lírica, quanto a emoção dionisíaca dos coros nas peças dos grandes trágicos. A música era considerada como algo que servia ao texto, transformando-se os esquemas rítmicos da poesia nos modelos dos esquemas rítmicos da música (PIVA, 1990, p. 17).

A música servia de base para a declamação poética, assim como até hoje se faz em algumas culturas, como os pajadores¹⁶, por exemplo. Conforme o fragmento, já desde a época dos gregos, as artes são unidas, o que confirma uma possível conexão entre elas. A maior parte dos artigos que visam estudar a veiculação entre a música e a literatura estão concentrados na Inglaterra e na França, onde o campo recebe mais atenção. Os trabalhos são antigos, dignos de serem retomados para uma contextualização.

Observations on the Art of English Poetry, de Thomas Campion, escrito em 1602, limita-se à análise do uso da métrica e das pausas na literatura e nas suas correspondentes musicais. *Musica poetica*, de Jochim Burmeister, escrita em 1606, expande bastante o campo de estudo: define e classifica, em termos literários, figuras musicais da retórica, empreendendo uma análise simultaneamente técnica e retórica de uma composição de Orlando di Lasso. No século XVIII, as relações entre as artes tornam-se um campo de estudos reconhecido. As várias investigações sobre as ligações entre a música e a

começam a se separar, surge a possibilidade de algumas influências (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

¹⁶ Pajador é o repentista que canta seus versos de improviso com o acompanhamento de milonga, feito por guitarra. Disponível em: <http://www.paginadogaicho.com.br/poes/pajador.htm>, acessado em: 4/10/2010, às 10h.

literatura tendem, inicialmente, a concentrar-se em autores ingleses: Dryden, Abade du Bos, Hildebrand Jacob, Charles Avison, Daniel Web, John Brown e Joshua Steele. Na França, em 1766, François Jean Chastellux escreve *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. Em 1894, Jules Combarieu publica o que, segundo Calvin Brown, é o primeiro estudo que contribui de forma expressiva para o campo, *Les rapports de la musique et de la poésie, considérées au point de vue de l'expression*. A partir de então, intensificam-se as pesquisas sobre as inter-relações nessas duas artes, resultando num considerável volume de textos. É inegável, segundo Oliveira, sua proliferação, sobretudo a partir da década de 1980. Em 1970, Brown afirma que a bibliografia publicada pela *Modern Language Association*, apesar de incompleta, lista de noventa a cem estudos anuais sobre literatura e música, particularmente em inglês e francês, mas sem excluir outras línguas europeias, como o sueco e o holandês (OLIVEIRA, 2001)¹⁷.

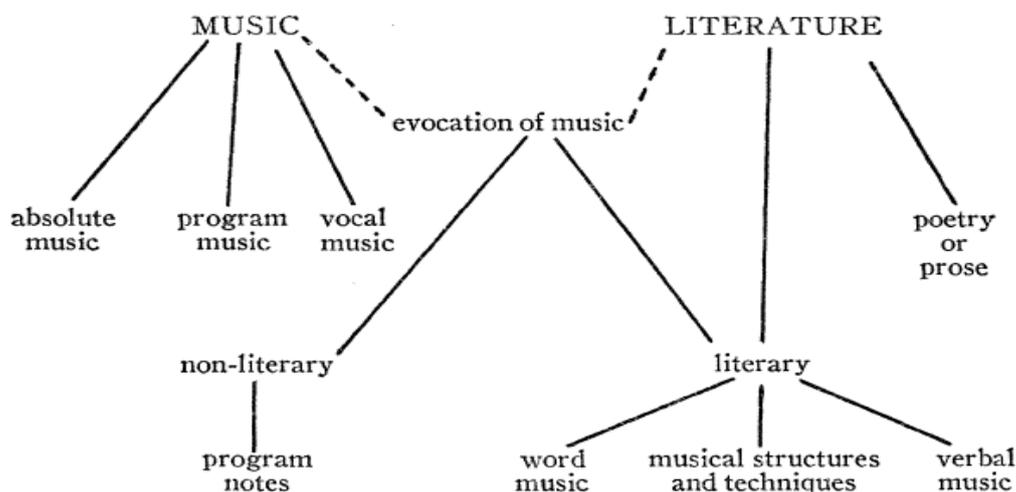
Os cruzamentos no terreno fronteiro entre a literatura e a música, ambas filhas do som e do tempo virtual, possibilitam a troca de teorias e críticas cedidas de uma à outra arte. A musicologia tanto pode buscar metodologias provenientes dos estudos literários, quanto esses optarem pelos instrumentos inspirados na análise musical. Os teóricos que consideram a música uma linguagem semelhante à verbal não veem obstáculos na adoção de um modelo linguístico ou literário. No entanto, inversamente, esse modelo pouco tem a oferecer aos que acreditam que a música se basta, isto é, que nada significa além de si própria (OLIVEIRA, 2002).

Seguindo essa linha, da troca mútua de teorias e críticas de ambas as manifestações, Calvin Brown sugere uma possível classificação do campo de estudos dedicado a aproximar as artes. Essa alternativa é exposta pelo autor da seguinte maneira: música na literatura, literatura na música e literatura e música. A primeira, abrange várias obras e o *Antigo testamento* e *Point counter*

¹⁷ Levantamento de dados e obras neste parágrafo foi elaborado pela autora e está disponível na internet. OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Leituras intersemióticas: a contribuição da Melopoética para os estudos culturais. In: *Cadernos de tradução* / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. – n. 7. Florianópolis, 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/430>, acessado em: 31/07/2010, às 10h.

point, de Aldous Huxley, estão incluídas. Entre os possíveis estudos, Brown menciona a figura do músico na literatura, como o Mozart representado por Shaeffer, na obra *Amadeus*, e qualquer elemento que seja originalmente musical que contribua para a construção do texto literário. A segunda, literatura na música, funciona de maneira oposta. Detém-se a temas que, inicialmente, pertencem aos estudos literários e são projetados para a música. Por exemplo, o narrador onisciente na ópera de Wagner e o solista como protagonista. A terceira modalidade dedica-se ao estudo de composições que combinam a literatura e a música, como a ópera e o *lied*¹⁸, por exemplo (OLIVEIRA, 2002).

Outra possível divisão do referido campo de estudos é sugerida por Steven Paul Scher da seguinte forma:



(SCHER, 1970, p. 151)

O autor busca abarcar todos os possíveis estudos da Melopoética. Analisando os elementos que constituem o quadro, primeiramente, no grande grupo *MUSIC*, depara-se com a *absolute music* (música absoluta). Essa, segundo Robert Fux, é completa e apreciada por si própria, sem nenhuma referência particular ao mundo exterior à própria música, isto é, sem exprimir ideias provenientes da filosofia, da poesia ou da pintura (1957). A *program music* (música programática, música de programa ou música descritiva), tem por objetivo evocar pensamentos ou imagens extramusicais na mente do

¹⁸ É um termo usado para classificar arranjos musicais para piano e voz, com letras curtas, de características semelhantes a um poema. Na Alemanha, o gênero musical é chamado de *Kunstlied*.

ouvinte, representando musicalmente um ruído, fenômeno climático ou estado de ânimo (1957). A *vocal music* (música vocal) é feita para ser cantata por um coro ou por cantor solista. Antes do desenvolvimento da tecnologia para construção de instrumentos musicais, toda a música era vocal. Uma forma de recordação da música *non-literary* (não-literária) é a *program notes* (nota do programa), um instrumento comum de um concerto, uma espécie de panfleto, folder ou libreto onde há dados históricos e/ou sobre o compositor, com o intuito de informar a audiência presente no evento.

Com respeito aos gêneros literários, Scher enfatiza a evocação musical na prosa e na poesia, dividida em três aspectos: *word music* (música de palavras), *musical structures and techniques* (estruturas e técnicas musicais) e *verbal music* (música verbal). A *word music* é a prática literária de representar, através do texto, a qualidade acústica da música por meio de recursos linguísticos diversos, como onomatopeia, aliteração, assonância, entre outros. Isso aparece na obra *On the road*, de Jack Kerouac, onde o autor busca, através do ritmo frasal, representar um ritmo musical, ou mesmo simular um instrumento musical. Veja-se o fragmento, retirado do prefácio da obra em questão, escrito por Eduardo Bueno, diz que Kerouac é “ligado ao som das palavras e, desde o primeiro manuscrito de *On the Road*, tenta fazer com que suas frases soem com um solo de sax de Charlie Parker, ao som do qual escreve a versão original do livro” (BUENO, 2010, p.17). O *jazz*, de instrumentos com fraseados rápidos e sincopados e solos intermináveis, na maior parte improvisados, é lembrado por Kerouac através dos recursos linguísticos. Partindo do raciocínio geral do roteiro do livro, o autor desvia o leitor para um fio de ideia aparentemente ilógico, como o improvisado do solo de *jazz*, e retorna aos acontecimentos da narrativa ou a conduz para outro fato a ser contado.

Por sua vez, as *musical structures and techniques* são recursos originalmente musicais que são empregados na literatura como, por exemplo, o contraponto. A técnica nasce na teoria da música e significa o momento em que mais de uma linha melódica é executada de forma simulatânea, uma levando em conta as características e os intervalos da outra e, por fim, a harmonia gerada pela sobreposição delas. Na música, a linha melódica é

constituída de uma sucessão de sons e/ou motivos e formadora do tema musical. Várias dessas linhas executadas simultaneamente formam a harmonia musical, logo, a harmonia pode ser também o tema, porque é formada a partir de linhas melódicas. Na literatura, o contraponto é empregado de forma semelhante à música, como acontece na obra *Manhã transfigurada*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Cada capítulo desse livro é narrado em primeira pessoa por uma personagem distinta (narrador múltiplo) de um ponto de vista singular. De fato, na literatura não há uma simultaneidade de vozes como na música, mas há, através da temática, uma simulação dessa simultaneidade. O autor salienta o perfil linguístico de cada uma das vozes e respeita a veracidade dos fatos contados. Dessa forma, cada personagem funciona como uma linha melódica, criando uma harmonia de vozes, na totalidade da obra.

O contraponto pode ainda ser aplicado à literatura comparando gêneros musicais de natureza contrapontística com obras literárias. Solange Oliveira (2002) afirma que obras musicais com essas estruturas, como a rapsódia, podem ter equivalentes literários, como o romance de *Clarissa*, de Érico Verissimo, por apresentarem características homólogas.

A *verbal music* consiste, segundo Scher (2004), “na apresentação literária (em poesia ou prosa) de composições musicais, reais ou fictícias: qualquer textura poética que tenha como tema uma composição musical” (p. 149). Além disso, partituras, cifras, tablaturas ou letras de músicas reais ou imaginárias. Os textos constituídos pela música verbal podem sugerir uma execução musical ou uma reação subjetiva por ela despertada:

[...] Então retirou sua preciosa flauta do estojo e começou a tocar.
Tinha um sopro mágico que fazia com que o sol aparecesse, e o som aveludado do seu instrumento mexia com o vento e o transformava em brisa. Podia encantar serpentes [...] Por mais que buscasse, não conseguia tirar outros sons da flauta, que não remetessem à solidão e a ressentimentos.
(MASTROBERTI, 2000, p. 10 - 14)

O narrador descreve o flautista executando o seu instrumento e eleva a sua qualidade musical, ao dizer que o som dele permite uma espécie de poder sobrenatural como fazer o sol aparecer, transformar o vento em brisa e

encantar serpentes. Tem-se então música verbal no exemplo citado, transposta em terceira pessoa, do ponto de vista de quem está executando a música. O enfoque pode ser sugerido também por quem está apreciando a música como se percebe no fragmento da obra *Contraponto* a seguir:

Entrementes a música continuava – a Suíte de Bach em si bemol, para flauta e cordas. Era o jovem Tolley que dirigia a orquestra. Com a sua graça inimitável e habitual, curvando o busto em ondulações de cisne, e traçando no ar, com seus braços ondulantes, arabescos brilhantes, como si dançasse ao som da música. Uma dúzia de violinistas anônimos e de violoncelistas arranhavam os instrumentos, ao seu comando. E o grande Pongileoni beijava a sua flauta. Soprava através da embocadura, e uma coluna cilíndrica de ar se punha a vibrar; as meditações de Bach enchiam o quadrilátero romano (HUXLEY, 1971, p. 39 e 40).

Nesse caso, assim como no fragmento de Mastroberti, há uma textura diferente que, segundo Scher, “consiste nas palavras artisticamente organizadas, relatando a música enquanto ela está dentro do âmbito literário, por meio do esforço dos artistas para sugerir as experiências ou os efeitos da música” (2004, p. 149). A descrição referida pelo autor distancia-se muito da simples crítica musical; é um fenômeno no qual o artista está tentando, arduamente, descrever a música através de palavras, pelas figuras de linguagem. As construções imagéticas como “Soprava através da embocadura, e uma coluna cilíndrica de ar se punha a vibrar” e “curvando o busto em ondulações de cisne, e traçando no ar, com seus braços ondulantes, arabescos brilhantes, como si dançasse ao som da música” dão beleza ao texto, tornando-o singular em termos descritivos. O escritor menciona, ainda, a transformação do espaço físico, exercido pelo movimento do corpo do regente, similar ao efeito sugerido pela dança. No trecho a seguir, promove, em fluxo de consciência, um embate entre os instrumentos que disputam a atenção da audiência:

Eu sou eu – afirma o violino; o mundo gira em torno de mim. – Em torno de mim – reclama o violoncelo. – Em torno de mim – insiste a flauta. E todos igualmente têm razão e igualmente se enganam; e nenhum deles quer escutar os outros (HUXLEY, 1971, p. 40).

A descrição, apresentada no fragmento é considerada uma espécie de sinestesia, muito próxima da música descritiva previamente citada por Steven Paul Scher, que evoca ideias ou imagens extra-musicais na mente do ouvinte. Contudo, o arranjo verbal do texto transcrito, por vezes, é utilizado como uma técnica para desacelerar o ritmo da narrativa, podendo até estagnar no tempo do discurso, que se detém a descrever a música.

As aproximações entre música e literatura dão margem a uma leitura mais abrangente das obras juvenis, seja do ponto de vista temático, (melopoética cultural), ou do ponto de vista formal (melopoética estrutural). Assim, a presença da música nas narrativas juvenis será considerada nesta dissertação enquanto representação da realidade dos jovens, bem como elemento interveniente na linguagem literária.

3 ESTANTE E PALCO: DIÁLOGO

3.1 O repertório do rock

Na literatura, a música pode, como já foi demonstrado, fazer-se presente de diversas maneiras, tanto do ponto de vista temático e cultural, isto é, dos acontecimentos históricos e sociais que envolvem o sujeito representado na obra (jovem, músico, artista), como do ponto de vista formal e estrutural, manifestado pela própria linguagem verbal e/ou pelas técnicas musicais adequadas à arte literária. Esses dois aspectos (temático-cultural e formal-estrutural) configuram-se como os eixos de análise das obras juvenis em foco.

O primeiro visa buscar na história do ritmo e no contexto cultural em que ele se dá, informações relevantes que contribuam para a composição do texto juvenil. Desse modo, os subcapítulos “Os caminhos do *rock*” e “O *rock* para o jovem” são elucidativos para as análises das temáticas do *rock*, pois enfocam a cultura do ritmo. Assuntos referentes à construção narrativa, como o papel do narrador e da personagem, os lugares ocupados pelos jovens, os problemas que enfrentam e o papel da música na vida deles, também são analisados nas três obras, além de outros aspectos que se mostrarem importantes como a relação da personagem com a família, com o sexo e com as drogas.

Pelo viés estrutural, estudado no subcapítulo “A música e a literatura em sintonia”, objetiva-se encontrar as relações entre as linguagens literária e musical, verificando em que medida a última contribui para a estrutura narrativa e como o texto é organizado a fim de simular a música, mesmo que artificialmente (porque a música evocada é muda). Tais tópicos são tratados

em termos de pequenos segmentos (enunciados e parágrafos), com base nos princípios da teoria da Melopoética, de Steven Paul Scher (2004), a música verbal. A partir das descobertas então realizadas, chega-se aos grandes segmentos da macroestrutura textual, em que se comparam as obras literárias a gêneros musicais de princípio contrapontístico, por exemplo a fuga, o *jazz* e a rapsódia.

Para a seleção do *corpus* do trabalho, pesquisaram-se as obras de literatura juvenil brasileira que ofereciam maior número de elementos a serem analisados, tanto do ponto de vista temático, quanto estrutural. Buscou-se, também, abarcar espaços de tempo diferenciados, elegendo obras de décadas distintas. Assim, foram escolhidas: *O anjo do rock* (1985), de Carlos Magno Potyguar, *A garota e o roqueiro* (1995), de Luiz Antonio Aguiar e *Angústia de Fausto* (2004), de Paula Mastroberti. Os três são livros que apresentam as características adequadas para a análise, uma vez que se constroem a partir de motivos oferecidos pela cultura e pela estrutura musical do *rock*.

Há muitos livros com a temática em questão, mesmo que tangencialmente. Durante a pesquisa, diversas obras foram encontradas, sendo que as principais foram as seguintes: *Hoje é dia de rock* (1986), de Márcio Almeida, *Rock Curupira* (2007), de Tiago Melo de Andrade, *Antes que o mundo acabe* (2000), Marcelo Carneiro da Cunha, *Quando meu pai perdeu o emprego* (2003), de Wagner Costa, *a Múmia que dançava rock'n'roll e outras histórias* (1997), de Luiz Antonio Aguiar, *O garoto verde* (2003), de Toni Brandão, *Eu detetive: o caso do sumiço* (2003), de Stella Carr e *Palavras de fumaça* (2009), de Angela Carneiro. Obviamente, os livros citados não são os únicos, na literatura juvenil brasileira, mas servem de sugestões a trabalhos ainda a serem realizados na área.

Nas produções *Palavras de fumaça* e *Quando meu pai perdeu o emprego*, o *rock* serve para caracterizar as personagens, tornando fieis as atitudes transgressoras dos jovens, porque, em ambos os casos, os filhos são exemplos de rebeldia, são roqueiros e têm banda. O *rock*, como temática, nesses casos são usados com o intuito de delinear as características compositivas do perfil da personagem e para sinalizar que as atitudes dessas

personagens não devem ser aderidas pelos leitores. Nos livros *Eu detetive* e *Rock Curupira*, os autores apresentam bandas que buscam alcançar objetivos: na primeira obra, desvendar o mistério de um sequestro; na segunda, salvar o mundo. Nesses casos, as bandas representam a formação de um clã, um grupo que, além de se unir para executar a música, constitui uma microssociedade (uma vez que cada um tem uma função e deve agir dentro de regras pré-estipuladas para que a união se mantenha).

A análise dos livros segue um roteiro norteador, que pretende dar conta de referências sobre autor e obra, do resumo da história e da análise dos seguintes tópicos direcionados para cultura do *rock*: narrador, caracterização do jovem, problemas por ele enfrentados e a importância desse ritmo na sua vida. Além disso, cabe verificar, em nível de pequenos segmentos, os fenômenos de música verbal presentes na linguagem literária, e, em nível de grandes segmentos, como é organizada a estrutura textual, buscando o seu equivalente musical de princípio contrapontístico. Tais procedimentos são aplicados obra a obra, tendo em conta as especificidades do livro em análise.

3.2 O anjo do rock

Carlos Magno Potyguar é natural do Rio de Janeiro e, além de escritor, é também compositor e desenhista. Suas principais obras publicadas são juvenis: *O anjo do rock* e *Os mistérios de Clara Vênus*.

A obra *O anjo do rock* tem duas edições publicadas sendo a primeira, em 1983, e a segunda, em 1985. Ambas são lançadas pela editora gaúcha Mercado Aberto, na coleção “Novelas”.

A história começa com Patucho indo se alistar no Exército, na primeira hora do dia. No local, ele sofre muitos gracejos devido ao seu cabelo comprido de roqueiro. Salvo por um atestado médico, o músico e líder da banda Os Girinos volta para casa ainda assustado com a recente experiência. À noite, saindo do ensaio do grupo, os integrantes vão ao bar *Let it be* para conversar e Patucho conta a sua aventura matinal. Nesse momento, entra no bar, com um

chapéu tipo *Gangster*, Kao, um grande poeta simbolista e autor deste livro (*O anjo do rock*), como ele mesmo revela, na página 47. Mirna, uma amiga de Pancho, o baterista do grupo, convida Kao a sentar-se com eles. Todos se apresentam e Kao conta que sempre quis ser cantor de *rock*, mas prefere criar letras de músicas. Fred, o baixista, confessa que o grupo não tem letrista e convida o escritor para conhecer o trabalho da banda. Patucho pergunta se uma banda de *rock* daria um bom livro e, nesse instante, todos vão embora com a certeza do laço de amizade que se forma entre eles.

Ao chegar em casa, Patucho encontra a mãe embriagada, passa direto para o quarto, mas ela o segue e grita pela porta que seu pai vai sair da cadeia e quer que o jovem vá recebê-lo na porta do presídio. A personagem fica irritada e diz que não irá, uma vez que o pai o abandonou quando criança. A mulher grita que ele deve ir, pois é sustentado por ela, portanto, deve respeitá-la e obedecê-la. O músico, sem paciência, decide sair de casa.

Na rua, Patucho tenta telefonar para alguns amigos em vão, mas acaba encontrando Kao e Mirna bebendo em um bar. Eles convidam o roqueiro para dormir na casa de Mirna, uma estratégia do casal para realizar um *ménage a trois*. Chegando no local, quem abre a porta é a professora de inglês Sandra Walker, com a qual Patucho se encanta, e os quatro acabam por dormir juntos. Na manhã seguinte, ele acorda atrasado para o trabalho, o que resulta em demissão.

Sem dinheiro e sem casa, Patucho busca novas oportunidades. Está morando temporariamente na casa de Mirna e de Sandra Walker. Pelo jornal, fica sabendo de uma audição para ser guitarrista de apoio de um roqueiro chamado Shogun, mas um porto-riquenho fica com a vaga. Logo, Patucho decide que deve investir em uma carreira solo, mudar o nome da banda, gravar uma fita com músicas inéditas e mandar para a rádio *Trip*. Em uma conversa com Sandra, ele resolve ir embora porque imagina estar explorando a amiga. Decide levar as suas coisas para a pensão Osíris, no Catete. Enquanto isso, Pancho recebe a notícia de que não passou no vestibular e isso faz com que a relação com sua família fique tensa. Então, decide se afastar da música para

se dedicar exclusivamente aos estudos. Kim, um sueco, acaba substituindo Pancho na bateria.

Uma noite, após sair do bar *Let it be*, Patucho resolve passar na casa de sua mãe para saber como ela está e na porta encontra o seu pai biológico. O encontro resulta em briga e dá a ele a certeza de que sozinho está melhor. Na noite de despedida da banda Os Girinos, Patucho e seus companheiros fazem uma apresentação maravilhosa, conseguindo divertir a todos os presentes no baile. Após o show, no camarim, o vocalista conhece Sabrina, filha de um Almirante da Marinha. Ela tem um caso com Patucho e, quando sabe dos planos dele, de gravar uma fita para mandar à rádio, cede-lhe o seu anel de ouro e safira para que ele pague as despesas da gravação.

O guitarrista grava duas músicas muito bem recebidas pelo produtor da rádio, que propõe uma nova formação de banda, a Frente Mística Imperial – FMI. O sucesso e a carreira são ascendentes. Logo são convidados para gravar um disco com mais quatro bandas de *rock*, depois, a participar de um show contra o uso indevido de energia nuclear. O músico está começando a ficar conhecido nas ruas.

Após uma apresentação da FMI no teatro da cidade, o guitarrista é esfaqueado por um *punk*, mas se recupera. Sabrina cuida dele e diz estar grávida. No dia seguinte, ela desmente a história e, por causa disso, nunca mais se veem. Dias depois, Patucho, ao atravessar a rua, é atropelado por um ônibus e não resiste aos ferimentos. Tempos depois, quando Kao morre reencontra o líder da Frente Mística Imperial no céu e fica feliz por isso. Entrega-lhe um exemplar do livro que escreve inspirado na história do amigo e filósofo: “[...] enquanto houver homens, existirão vícios [...]” (POTYGUAR, 1983, p. 64). O roqueiro assente, enquanto ensina um diabo a tocar guitarra em pleno paraíso celeste.

Kao é um escritor, uma figura bastante introspectiva e intelectual. Ele é o autor e o narrador (em terceira pessoa) da obra em questão, focando a vida de Patucho, o Anjo do *rock*. É também mais velho que o restante das personagens apresentadas, que se aproximam dos dezoito anos. Ele é conhecido por seus

dotes intelectuais e se vangloria de ter publicado a obra *Os dragões do Éden*, um romance paranormal, sucesso de crítica e de leitores. Há alguns trechos da narrativa em que o narrador passa a não ser mais Kao, para se tornar um narrador, à primeira vista, onisciente e neutro:

De noite, Patucho passou no “Let it be” pra saber as novidades. Como sempre Kao estava lá debruçado no balcão saboreando o seu torpedão japonês. Seus glóbulos vermelhos pareciam mais roupas desbotadas no varal da falsa saúde. Kao era um teórico de primeira linha mas ganharia muito se aprendesse a tocar guitarra ou qualquer instrumento. Suas conversas parecem palestras esquizofrênicas sobre o bem, o mal e o abismo aparente que se coloca entre estas duas potências. (Op. cit., p. 28)

Pelo enunciado, identifica-se que o narrador pode ser o próprio Patucho, ao afirmar que o amigo ganharia muito se aprendesse a tocar guitarra, coincidentemente o primeiro instrumento de Patucho. É como se a primeira sentença fosse ainda narrada por Kao e as posteriores, desse parágrafo, fossem tomadas pelo guitarrista, em um entrecruzamento de discursos. Segundo o roqueiro, o escritor usualmente se veste de preto, fala pouco, mas quando toma o seu coquetel, feito de suco de laranja, tequila e rum, fala muito sobre filosofia. Seu corte de cabelo lembra o de uma estátua grega e, aparentemente, injeta heroína todas as manhãs, devido às veias dilatadas e roxas.

Após essa descrição, possivelmente de Patucho, como se afirma no parágrafo anterior, há a presença de um narrador distanciado, onisciente, na citação subsequente:

Patucho apertou a mão de Kao com a devoção de um discípulo oriental. Os dois ficaram conversando enquanto a lua arrulhava estufando o seu peito de pomba combatida. [...] Kao contou as suas histórias universais. Contou como na Holanda trabalhou em um restaurante vegetariano e acabou casando com a dona do estabelecimento. Na Áustria foi coveiro e em Londres declamava poemas de sua autoria em casas abandonadas,

transformadas em teatros por um bando de hippies do terceiro milênio. (Op. cit., p. 29)

O trecho confirma a diferença de idade entre Kao e as demais personagens, o que se nota pelo discurso explícito que evidencia o fato e pela experiência de vida: é uma pessoa viajada com muitas histórias para contar. Histórias que compõem mais a personalidade da personagem, inclinada a tendências byronianas, porque vive como os poetas da segunda geração do Romantismo brasileiro, como Álvares de Azevedo, por exemplo.

Kao, no dia do último show da banda Os Girinos, tem a ideia de fazer um livro inspirado nas histórias dos integrantes do grupo, intitulado *O anjo do rock*. Nesse instante, tem-se a linguagem falando da própria linguagem, ou seja, a obra real remetendo à história ficcional. A partir desse dia, Kao começa a escrita do livro e, depois que a banda se desfaz, segue a vida de Patucho. Além disso, Kao torna-se letrista de Patucho, como é mostrado no final da narrativa, quando ele leva duas letras “Tic tac trim” e “Romance na noite” ao guitarrista. No final da narrativa, ele encontra o músico no céu e lhe entrega o livro, que admite ter escrito em sua homenagem.

Patucho é o protagonista da história. Ele é músico guitarrista, gaitista e vocalista da banda Os Girinos e, no final da história, tem as mesmas funções em um novo grupo nomeado FMI. Sonha ser como Bob Dylan ou James Dean. Esteticamente, é descrito como um jovem de 18 anos, magro e com cabelos compridos. Além de líder da banda, Patucho trabalha em uma loja de discos e é um musicista exemplar, estudando música três horas por dia. É o destaque da banda:

Na verdade, Patucho sempre foi um caso a parte no grupo “Os Girinos”. Sua presença era marcante nos acordes dissonantes do conjunto. Afinal, ele era o cantor da boca de seda, se vestia como um rei rebelde no dia da sua máxima coroação. As meninas se derretiam ao ver a sua garganta reverberar 420 vibrações por segundo. Patucho, sem dúvida era um diapasão humano. E era bonito. Seu cabelo era uma grinalda morena que batia até o seu omoplata. (Op. cit., p. 25)

Ele tem o perfil para alcançar o sucesso, o equilíbrio entre música e beleza, atributos considerados importantes pelos empresários. Mora com a mãe, uma alcoólatra abandonada pelo marido que fugiu com uma ex-prostituta, quando Patucho tinha doze anos de idade. Mais tarde, decide morar sozinho, na pensão Osíris.

Fred é o contrabaixista do grupo, uma personagem secundária na narrativa. Trabalha com eletrônica, mas sonha com a carreira na música para abandonar o trabalho e a casa de seus pais. Sua família é decadente; teve, no passado, estabilidade financeira, entretanto a falta de dinheiro afeta as relações familiares. Ele é um louco imerso no submundo das drogas, consome todas as que conhece, carregando-as em uma maleta similar a uma de espião, como descreve o narrador.

Pancho é o baterista da banda Os Girinos. Na casa dele, o grupo se reúne para ensaiar até o horário de silêncio entrar em vigor. É uma personagem secundária. De todos os componentes da banda, ele é o único que tem uma família livre de pressões financeiras, porque seu pai é um advogado respeitado e o jovem, inclusive, ganha uma ótima mesada.

Mirna é uma personagem secundária de muita importância na narrativa. Embora não seja muito desenvolvida pelo narrador, é ela quem apresenta o Kao à banda: representa o elo que liga o narrador ao protagonista. Mirna conhece Patucho por intermédio de Pancho. Ela é descrita por Pancho como uma modelo bonita e inteligente, detentora de ideias estranhas, que não são reveladas no texto.

Durante a narrativa, essas personagens enfrentam alguns conflitos. No caso de Kao, o único problema que enfrenta é o fato de ser formado em Letras e não conseguir exercer a profissão por não haver uma boa remuneração. Então, ele trabalha em uma empresa para se manter e, nas horas vagas, escreve. Gostaria muito de poder se dedicar exclusivamente à escrita, mas tem ciência de que morreria de fome.

Patucho, ao contrário de Kao, enfrenta problemas mais específicos, o principal deles é a necessidade de sair de casa. Esse é resolvido logo no início

da história. Ele não aguenta as pressões familiares, por divergência de ideias, como demonstra o fragmento a seguir: “Patucho começa a caminhar pelo quarto quente com o coração espetado por três lanças que fazem toda a hemorragia dentro do seu organismo rebelde: tradição, família e propriedade” (POTYGUAR, 1985, p. 7).

Esse trecho, analisado a partir dos elementos estudados nos subcapítulos dedicados a Melopoética Cultural, representa bem uma característica do jovem do início do surgimento do *rock*: a vontade de sair de casa, por não concordar com as regras impostas. Isso remete mais especificamente ao subcapítulo deste trabalho “O *rock* para o jovem”: em que o jovem, em uma primeira instância, nega a família e, em segunda, sai de casa e passa a viver na sociedade em subempregos. O mesmo acontece com Patucho que passa a viver em uma pensão muito simples, trabalhando onde o aceitam. Há um exílio familiar porque ele nega as condições impostas pela mãe alcoólatra, que lhe exige obediência por ainda ser sustentado por ela. Resolve então enfrentar o mundo e a sociedade como um sujeito autônomo, para viver de acordo com as regras que determinar:

De súbito, voltou ao seu quarto, pegou o seu instrumento e gritou na porta da casa:

– Graças a Deus chegou a minha hora. Pegue o seu dinheiro e dê aos porcos porque eu não preciso mais.

E foi embora com o coração batendo estacas e o corpo suando mais que um beduíno em pleno calor do deserto. Sozinho no meio da noite [...] (Op. cit., p. 14)

A personagem sai de casa e leva consigo o seu bem de mais valia, a sua guitarra. A guitarra elétrica é o símbolo do *rock*, o instrumento que representa o ritmo. Enquanto caminha pelas ruas, pensa que ainda precisa do sustento da mãe e chega a conclusão de que não existe vida inteligente dentro da dependência. Essa é a filosofia que, a princípio, o roqueiro utiliza para deixar sua casa, a mesma na qual, posteriormente, se apóia para não usar mais drogas. Ao se atrasar para o trabalho, Patucho é demitido e fica sem dinheiro. Dessa forma, os problemas financeiros se estabelecem, é o momento em que percebe que está sem família, tradição e propriedade.

Outro conflito que enfrenta é a dificuldade de ascensão ao sucesso como músico de *rock*. Patucho, desde o momento que deixou sua casa, busca formas de alcançar o sucesso. Ele é um instrumentista com grande potencial, no entanto, com a música, ganha muito pouco e precisa de trabalhos alternativos para conseguir se sustentar. Busca então fazer uma audição para acompanhar o Shogun, um cantor famoso de *rock punk*, como músico de apoio. Porém, não consegue ser selecionado e isso faz com que se sinta injustiçado, tendo em vista que acredita ser um bom músico e ter uma boa imagem. Sem muito dinheiro, ganha o suficiente para sobreviver na sociedade. Revela os seus planos aos companheiros de banda e propõe a eles compor canções e começar a investir na carreira musical como um trabalho:

– Quero fazer uma nova banda. Quero fazer uma fita e mandar para a rádio Trip, que tá produzindo novos grupos de *rock*. O *rock* está voltando. Não precisamos mais cantar em inglês. Enfim, seremos nós mesmos. Poderemos achar um caminho amplo para a nossa criatividade. Podemos tocar uma música que não seja exatamente importada. Podemos pedir letras a Kao e fazer um trabalho original e criativo. Espero fazer o último baile com o grupo neste fim de semana. (Op. cit, p. 20)

Com medo de fracassar, os amigos não acompanham Patucho nessa nova caminhada. Após a última apresentação da banda Os Girinos, ele conhece uma menina que lhe oferece o seu anel para que possa gravar um material próprio para mandar à rádio. Só assim Patucho consegue fazer-se notável, despertando o interesse de um empresário e formando o grupo FMI. Apesar da dificuldade e dos empecilhos que o impedem de alcançar a fama, a sorte cruza o seu destino e ele conquista o seu maior sonho. Mas o músico ainda sente-se insatisfeito por saber do preço do sucesso. Em uma loja de discos, pergunta ao vendedor se há um compacto da banda FMI. Ao comparar o músico com a foto do disco, o atendente diz: “– Patucho, o melhor guitarrista do Brasil!” (Op. cit., p. 58). Logo que ouve o elogio, lembra uma frase de Kao: “– A fama traz a solidão. Tê-la é um purgatório, perdê-la é um inferno” (Op. cit., p. 59).

Quanto a Fred, em um primeiro momento, seu problema parece ser o mesmo de Patucho: sair de casa para poder viver de acordo com suas próprias regras. Entretanto, com o decorrer da narrativa, constata-se que o verdadeiro problema de Fred são as drogas. Devido aos conflitos familiares, usa todos os tipos de entorpecentes. Quando convidado por Patucho para formar outra banda, recusa e, no final da narrativa, ao ver o amigo fazendo sucesso, tardiamente, arrepende-se. Fred é uma personagem decadente, chega ao final da história imerso nas drogas, o que é evidente para os amigos que percebem isso em suas reações.

No caso de Pancho, o maior obstáculo é o fracasso no vestibular, uma vez que sua família tradicional e exemplar exige do jovem essa vitória. Ao não alcançar o objetivo almejado, passa a ser visto com maus olhos por seus parentes, principalmente porque um primo da mesma idade conquista uma excelente posição no concurso:

Numa terça-feira quente de janeiro, Pancho chorava na varanda da sua casa monumental. Tinha acabado de fracassar no vestibular. A família o olhava como se ele fosse um dos deuses da peste. O seu primo Astolfo tinha tirado o segundo lugar na disputa que envolvia a classificação para a Escola Naval de Engenharia. De um lado da sua família, tudo era luz e do outro, tudo chovia gotas negras de fracasso e ilusão. (Op. cit., p.26 e 27)

Pancho encara o fato como uma derrota. A família contribui para que a personagem se culpe ainda mais, pois o menosprezam através dos olhares. Isso se reflete em sua aparência, como descreve o narrador: “A barriga de Pancho lembrava mais Sancho do que Villa. Seu olhar abrigava uma espécie de sentimento próprio dos infelizes profissionais” (Op. cit., p. 27). Patucho recomenda ao amigo que saia de casa para não ter mais que aturar tudo aquilo, argumenta que, às vezes, a família é a maior inimiga do homem; que passe a lutar por algo que queira e não por algo que os outros queiram para ele. Mas o amigo decide manter sua vida como está, pois acredita que sozinho na sociedade morreria de fome, sofreria muito. Alega que sabe apenas tocar bateria e nada mais. Pancho termina a história sem passar no vestibular.

As descrições dos problemas e conflitos por que passam as personagens são determinantes para definir o modo como cada uma encara o *rock*. Para Fred, em um primeiro momento da história, o *rock* parece ser uma forma de diversão. Posteriormente, ele almeja fazer um trabalho autoral, com o intuito de tornar a música sua profissão. Mais tarde, desiste dela para casar e para ficar com o seu emprego. Já Pancho encara o *rock* como *hobby*, deixa bem claro que o seu objetivo central é passar no vestibular enquanto Patucho decide viver da música e trabalha em outros empregos para manter-se e sustentá-la. É o único que a encara como uma arte e a vê como uma forma de ganhar o seu sustento no futuro.

Por conta da relação das personagens com o ritmo e do modo como o *rock* está representado na obra, retoma-se a Melopoética. Na teoria aplicada à estrutura dos pequenos segmentos da narrativa, encontra-se música verbal, descrevendo reações subjetivas nos ouvintes e músicas ficcionais. A primeira, segundo Steven Paul Scher, significa a capacidade de simulação da canção através da organização das palavras, isto é, da descrição do narrador que executa ou escuta uma música. A segunda, refere-se a músicas compostas para a ficção, ou seja, não reais.

Quando Patucho chega à pensão, no corredor, ouve a voz de Janis Joplin cantando uma música de que gosta muito. O narrador passa a descrever o que sente Patucho, nesse momento: “A sua música favorita! Como ele gostaria de ouvir também aquela voz tão maviosa como um diapasão de fogo desfazendo-se e multiplicando-se em mil labaredas tonais!” (Op. cit., p. 31).

Como uma sinestesia, a voz da cantora da década de 1960 é comparada a labaredas. O vocabulário proveniente da música, como diapasão e tonais, é empregado para tornar mais rica a descrição, bem como para aproximar o texto verbal à qualidade sonora da própria música. No hospital, Patucho encontra um roqueiro conhecido que está abandonado; a família o visita muito pouco e, quando o faz, não leva o que, segundo ele é o mais importante para um músico, um instrumento musical. Ele compra um violão usado para presentear Gil:

Logo Mirna sarou e ele ainda ia ao hospital para trocar umas frases bem inspiradas com Gil. Os dois tocavam na enfermaria músicas do arco-da-velha, solando memoráveis rififis no meio da tristeza purgatória de um nefando hospital. (Op. cit., p. 32)

Nesse trecho, o narrador se detém a descrever a música. As frases soladas pelos violonistas são descritas com o intuito de provocar no leitor o senso de sonoridade. Acredita-se que há um equívoco na edição, quando se menciona rififis: a princípio, o que há no *rock* são *riffs*, que significam passagens melódicas temáticas, geralmente sucessões de sons que definem uma música. Um exemplo de um *riff* de guitarra é a introdução da música “Here comes the sun”, da banda The Beatles. Esse *riff* é um solo de guitarra dedilhado, que configura o tema da música, por ser o seu ponto de partida, acompanhando o seu perfil melódico do início ao fim. Outra passagem significativa é a forma como o narrador compara o som da guitarra elétrica ao rosnar de um animal e ao ronco de um carro por ser usada, no *rock*, de forma sonoramente distorcida:

- Vamos ensaiar, então.

- Vamos.

A guitarra rosna pela vigésima vez. A voz de Patucho parece um ronco de um jipe enferrujado. (Op. cit., p. 33 e 34)

Na noite da última apresentação da banda Os Girinos, o narrador descreve a qualidade musical e o entrosamento do grupo no palco. Em meio à simulação sonora, o narrador dá ênfase à atitude do saxofonista mirim, Tukley:

Cantou músicas de rockbilly dos anos 50 e contou com a grata participação de Tukley, o notável saxofonista mirim. Ele tem doze anos e já toca peças inteiras no seu pesado instrumento. Tukley parece que está sendo enroscado por uma cobra de ferro ao tocar uma balada de vinte anos atrás, em ritmo forte e de marcação sedutora. O arrepio palmilhou cada costela juvenil daquela noite. Kim explodia de swings suecos na bateria sexual. Fred, resolveu participar pela última vez de um palco em festa, e marcava o ritmo com seu baixo vibratom. Ao final Patucho jogou seus beijos para a platéia e saiu de lá vivamente consagrado por cada pessoa que tinha assistido a sua exuberante apresentação daquele dia. (Op. cit., p. 35)

A descrição oportuniza ao leitor imaginar o som que um espectador ouve. O saxofonista é descrito sendo enroscado por uma cobra de ferro, aproximando o seu instrumento musical da figura animalesca. A audiência, por sua vez, aprova a qualidade da apresentação, quando o narrador se obriga a descrever a atitude dos espectadores.

As letras de músicas ficcionais são relevantes para a narrativa, pois contribuem para a construção de significados. Nessa história, duas letras de músicas compostas para a ficção são mencionadas. Em um show, Patucho está cantando para uma multidão de ecologistas e humanistas:

“que nem um raio lazer
Passando na sua janela
Eu sou a vida
O rastro de um cometa” (Op. cit., p. 46)

A letra representa o maior sucesso da banda de Patucho, no momento. O narrador menciona que os simples versos têm uma força muito grande na vida das pessoas presentes no show. Isso mostra o poder de comunicação do *rock*, que, por atingir um público muito grande, pode movimentar multidões para lutar pelos seus ideais¹⁹.

Há outro momento da narrativa em que é apresentado um fragmento de letra de música ficcional. No instante em que Patucho é atropelado pelo ônibus, uma música está tocando em uma loja de discos das proximidades. É uma das canções favoritas do guitarrista. Ouvindo-a, o músico se despede da vida:

“Eu sei que sou um cometa
Passando na sua janela
Sou do tamanho da minha consciência
E do meu amor...”
[...]
O sol espumava na boca do cantor Patucho. Agora tinha
chegado a sua vez. (Op. cit., p. 59)

¹⁹ Nos dias atuais acontece o mesmo: em outubro de 2010, o Festival *Starts With You* – SWU, no interior de São Paulo, visa conscientizar as pessoas para o equilíbrio ambiental, fazendo diversas ações, reciclando ao máximo o lixo produzido pelo evento, por exemplo.

Com respeito aos aspectos culturais do *rock*, esta obra faz diversas alusões a ídolos, constantemente mencionados pelas personagens, como Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Bob Dylan, John Lennon e Paul McCartney. Além disso, citam a música, a capacidade de criação e a habilidade dos artistas referidos.

O claro registro de aspectos da cultura roqueira, se passa no bar *Let it be*, uma vez que o próprio nome do bar é o título de uma famosa canção dos Beatles, composta por Paul McCartney. O interessante de intitular o bar com o nome da música do ex-Beatle é que a letra dela contribui muito para a significação do que as personagens estão vivendo, pois o leitor contextualizado não lê apenas o nome do bar, mas o que quer dizer a letra da música referida:

When I find myself in times of trouble
Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom, let it be.
And in my hour of darkness
She is standing right in front of me
Speaking words of wisdom, let it be.²⁰

Trata-se de uma juventude que passa por diversos problemas, vive em constante ansiedade para resolvê-los e, talvez, alcançar os seus objetivos. O bar *Let it be* poderia funcionar como uma personagem na história, pois é o espaço em que os jovens buscam o conforto das palavras sábias: *Let it be*. Mas não só o nome do bar os orienta, já que ali eles encontram músicas que os confortam, sobretudo, através das letras carregadas de sentidos subjetivos. Uma noite, enquanto Kao filosofa com Patucho, Sandra Walker entra no bar para dar a notícia de que Mirna está no hospital. Os amigos prontificam-se a ir para lá imediatamente, mas Sandra avisa que o horário de visitas é só no dia seguinte. Nesse instante de silêncio, a música de fundo do bar é exatamente *Let it be*.

²⁰ Quando eu me encontro em tempos difíceis / Madre Maria chega para mim / Dizendo palavras de sabedoria: deixe ser. / E nas minhas horas de escuridão / Ela está em pé bem na minha frente / Dizendo palavras de sabedoria: deixe ser (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

Lá, as personagens se encontram para desabafar os problemas e fazer projeções a longo prazo. Cabe lembrar que é nesse local que o guitarrista conhece Kao, escritor do livro. Em uma cena nesse espaço, as personagens estão discutindo sobre o futuro da banda, pois estão insatisfeitas com a atual realidade. Em um momento de silêncio e reflexão, “a voz de John Lennon suplica: ‘Stand by me!’” (Op. cit., p. 12). “Stand by me” é uma música dos Beatles, que diz:

When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only light we'll see
No I won't be afraid, no I won't be afraid
Just as long as you stand, stand by me
So darling, darling, stand by me²¹

A música começa a tocar no exato momento que Fred, o baixista da banda, pergunta aos amigos se eles concordam de começar a investir em músicas próprias. Há, pois, uma construção de sentidos que une os significados da música de *rock* real ao texto literário; a primeira contribuindo para ampliar o campo de sentidos do segundo, isto é, elementos do imaginário cultural do *rock* contribuindo com a literatura.

Segundo Solange Oliveira (2002), obras literárias como um todo, podem ter um equivalente musical de princípio contrapontístico. A produção composta por Potyguar, em grandes segmentos, tem um equivalente musical muito peculiar, a fuga²². Embora o ritmo tenha características diversas, há uma forma de fuga que apresenta traços semelhantes, que se aproximam muito da estrutura textual do livro *O anjo do rock*. Conforme Robert Fux (1957), a fuga pode ser binária (AB), como as que se encontram no “Cravo bem temperado”,

²¹ Quando a noite chegar / E a terra ficar escura / E o luar for a única luz que se vê / Não, não vou ter medo. Não, não vou ter medo / Enquanto você ficar, ficar comigo / Então, querida, querida fique comigo (Tradução feita pelo autor desta dissertação).

²² Fuga é um gênero musical erudito, aplicado primordialmente pelos compositores Froberger e Reinken. A fuga tem por princípio a imitação do tema musical, segundo Robert Fux (1957). De acordo com Valéria Mourales Cavalheiro, “uma imagem pictórica da fuga é a de um rio que começa (na *exposição*), com uma nascente e vai ganhando volume com afluentes. A primeira entrada é o *sujeito* (a *dominante*), a *linha* seguinte (voz seguinte) é a *resposta* (transposto à dominante, primeira voz/*linha*), acompanhada em *contraponto* pela *contra-resposta*, duas ou mais *linhas* melódicas que soam simultaneamente. As demais *linhas*, se as houver, têm entradas similares e o resto da fuga é completamente livre” (2005, p. 35).

de Johann Sebastian Bach, e ternária (ABA), que é caracterizada pela seguinte estrutura: exposição, desenvolvimento e conclusão. A divisão de assuntos da composição de Potyguar recorta a obra em três capítulos cujos temas se enquadram na estrutura ternária da fuga referida.

Para Fux (1957), a exposição consiste em apresentar o tema musical, linha melódica dominante que norteará o restante da música. Na obra em análise, a exposição corresponde a apresentação de Patucho. Seguindo o raciocínio de Fux, o desenvolvimento é reapresentar o tema com variantes, mas sempre respeitando o perfil harmônico. Isso acontece nessa obra literária, quando a narrativa reapresenta Patucho, desenvolvendo-o em conflitos. Mais vozes podem ser acrescentadas simultaneamente à dominante, interagindo com ela através de diversas formas (dialogando, imitando, variando, acrescentando), que representam as personagens secundárias. Esse desenvolvimento é direcionado para um final que anuncia a conclusão da obra literária. Segundo Fux, a conclusão das fugas ternárias geralmente são curtas, realmente curtas em comparação com a exposição e o desenvolvimento da obra. Isso sucede na literatura juvenil em questão, no último capítulo, o conclusivo, que é o menor e objetiva encerrar a obra.

3.3 A garota e o roqueiro

Luiz Antonio Aguiar é Mestre em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e autor de aproximadamente 120 títulos de literatura infantil e juvenil, tradutor da obra *Os corvos de Pearblossom*, de Adouls Huxley, e autor de artigos sobre Machado de Assis, além de criador de roteiros para histórias em quadrinhos. Recebeu menções de Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ com as obras: *Confidências de um pai pedindo arrego*, *Eles são sete*, *O fantasma do Barão de Munchausen*, *Contos de Copacabana*, *Alqueluz*, *Assim tudo começou*, *Que haja a escrita*, *O mundo é dos canários*, *O que é qualidade em literatura infantil?*, *O cavaleiro das palavras*, *Sonhos em Amarelo*, *Brincos de ouro e sentimentos pingentes* e *Almanaque Machado de Assis*.

O autor ganhou o prêmio Jabuti, em 1994, com a obra juvenil *Confidências de um pai pedindo arrego*; o White Ravens, em 2008, com o livro *Sonhos em amarelo* e o Malba Tahan, pela FNLIJ, em 2009, com *O almanaque Machado de Assis*. Em 1995, o escritor publica a obra *A garota e o roqueiro*, pela Coleção Jabuti Vida, da Editora Saraiva. O livro é ilustrado por Cris e Jean e está classificado como literatura infanto-juvenil.

A obra conta a história do relacionamento entre a Tuca e o *rockstar* Lúbi. A menina relembra vários momentos importantes desde o momento em que se encontram pela primeira vez, até a morte do músico. Ambos se conhecem quando Tuca, na saída de um show, tenta conseguir um autógrafo de Lúbi, em meio a um aglomerado de pessoas. Repentinamente, o segurança puxa a jovem para o espaço isolado onde estão os músicos e, nesse instante, ela conversa com o roqueiro e, além de um autógrafo, ganha um beijo. A garota lhe dá o número do telefone, mas não acredita que ele fosse realmente ligar. Passam-se dois dias, e a mãe da menina vai ao quarto dela, com o telefone, e diz que um tal de Luis Bento está na linha.

Os dois começam a namorar, e Tuca conta para Narinha, sua melhor amiga e, logo, a escola inteira fica sabendo. Repórteres vão à escola para entrevistar a namorada do roqueiro, para saber como é namorar um *rockstar*. Tempos depois, ela perde a virgindade com o Lúbi, o que ocasiona uma briga com os seus pais quando descobrem. A menina passa a se envolver seriamente com ele, a frequentar a rotina da banda, bem como o apartamento dele. Mas um dia, pela televisão, ela o vê beijar outra fã, na saída de um show, exatamente como aconteceu com ela.

Tuca decide acabar com tudo, não quer mais seguir com o relacionamento, jura que nunca mais terá nada com ele. Mas o músico desculpa-se, dá a ela o seu brinco dourado, em forma de uma guitarra, e os dois acabam se acertando. O que culmina para o término do relacionamento é o fato de que, na ocasião do lançamento do CD da banda, Lúbi age de forma arrogante com a garota. Ela fica impressionada com a quantidade de pessoas famosas presentes no evento e admite ter vontade de pedir autógrafos a todos. Nesse instante, o roqueiro a reprime, alegando que fazer isso é coisa de

deslumbrados; entretanto, ele não se recorda que ela pedira um autógrafo a ele, no momento em que se conheceram.

Tempos depois de terminado o namoro, ao chegar em casa, Tuca é recebida pela mãe com lágrimas nos olhos, trazendo a notícia de que Lúbi havia morrido em um acidente de moto. O livro termina com a menina indo ao cemitério para visitar o túmulo do músico, levando consigo a certeza de que nunca mais verá o roqueiro.

A história é narrada em primeira pessoa, a partir do foco da protagonista Pituca (a Tuca). Em fluxo de consciência, ela recorda desde o momento em que conhece Lúbi, até aquele em que vai visitá-lo no cemitério. A obra segue, desse modo, um tempo psicológico, não linear. A ordem dos acontecimentos é ditada pela importância que a protagonista concebe aos fatos, isto é, ela liga um acontecimento do início de seu relacionamento a outro do final, porque, na sua mente, eles têm uma relação e resultam em um sentido significativo e subjetivo. Dessa forma, o texto não segue uma cronologia objetiva. A adolescente-narradora, através da memória, busca entender um pouco mais sobre o término do seu intenso relacionamento e revivê-lo através dos momentos que marcaram essa fase da sua vida.

Tuca, Pituca ou Capituca são os apelidos de Tânia, carinhosamente dados por seus pais. Ela é uma jovem de idade não explicitada pela narrativa, que ainda cursa o Ensino Médio. Na escola, logo sabem do seu namoro com o roqueiro. Para ela, isso é estranho, porque deseja segredo, mas confessa que é melhor que os colegas saibam:

Não agüentei... Fico com uma raiva de mim! Primeiro contei pra Narinha, depois pra Duda. E, no que vi, a escola inteira já sabia que eu e o Lúbi estávamos namorando.
Eu e o Lúbi... Era pra ser segredo!
(Mas... Pô! Não ia ter a menor graça não contar!) (AGUIAR, 1995, p. 12)

Constata-se que Tuca gosta do que a fama do músico lhe proporciona e se importa com o que pensam as pessoas que constituem a comunidade que a rodeia. Esse dado é relevante, pois torna a protagonista condizente com

relação aos traços psicossociais de um jovem do mundo real. O autor apresenta, na narrativa, a atitude da menina que aprecia o assédio e a inveja dos colegas, sobretudo de Narinha, sua melhor amiga: “Não falei brincando, não. Achei que a Narinha tava com inveja. Adorei a inveja dela!” (Op. cit., p. 13). Essa atitude retrata uma jovem inconscientemente implorando para ser aceita e admirada por seu grupo social, pois se condiciona a uma situação a que, em outras proporções, jamais se sujeitaria; no entanto, faz isso para chamar a atenção de seus pares, como se vê no subcapítulo desta dissertação “O jovem, esse leitor”, onde se registra que os jovens pensam e agem pressupondo seus pares. Nesse sentido, a garota admite as traições e a vida devassa do músico, por causa do assédio e da atenção recebida na escola. Age assim, mesmo que, para manter essa postura, tenha de brigar com a família.

Ela é apresentada como uma jovem solitária: a melhor amiga referida no texto é Narinha. Há ainda Duda, mas trata-se de um colega de escola mais distanciado. Após começar o namoro com o roqueiro e ter afirmado que a amiga sentia ciúmes, Tuca fica ainda mais só, admitindo que sua amizade mudou:

Daí ela mudou. Nunca mais fomos tão amigas. Depois, quando o pessoal soube que eu havia sido presa junto com o Lúbi, e que tinha acontecido aquele escândalo todo no bar, na delegacia, me disseram que ela andou falando mal de mim. (Op. cit., p. 12 e 13)

Esse isolamento da personagem permite que sua mente seja completamente ocupada com o relacionamento que vive com Lúbi. O que se mostra relevante é que o roqueiro aparece sempre referido por Tuca, portanto o que se tem na história é a visão que a moça tem dele, a imagem que chega ao leitor é filtrada pela narradora e não ele em si. Em alguns momentos, o rapaz tem voz ativa, mas até que ponto é ele mesmo quem está falando, se tudo o que diz passa pelo filtro da narradora? Portanto, a imagem captada pelo leitor é aquela que a protagonista tem do músico.

Ele é um jovem, maior de idade, que está passando por uma mudança muito brusca em sua vida ao alcançar o sucesso. Como todo roqueiro recém famoso, desfruta do que a vida farta pode lhe oferecer. Segundo Tuca, ele tem algumas manias:

O Lúbi, ele tinha mania de comer banana-*split* em vez do café da manhã. E pagava a uma cara do apart-hotel para gravar os desenhos animados e filmes que ele queria ver – não gostava de assistir na hora, só gravados. [...] ele não gostava de comida caseira – tipo almoço, janta –, nunca quis me contar quando era o aniversário dele, detestava bicho de pêlo, adorava tudo que tivesse botão, eletricidade, não me falava de amigos dele, nem de parentes, detestava cerveja em garrafa, cebola na pizza, política, jornais, noticiários... às vezes, até gente ele detestava... (Op. cit., p. 33)

É descrito como uma pessoa solitária, sem muitos amigos. Aparentemente, a família não está perto e o músico também não gosta de falar sobre ela. Prefere conversar apenas sobre o pós-sucesso, momento em que começa a gravar e a fazer diversos shows: “Lúbi não falava comigo sobre seu tempo de escola, nem da família. Só falava dele o que tinha a ver com música. Ele era só música. Nada no mundo que não fosse música!” (Op. cit., p. 32).

A passagem mencionada anteriormente é peculiar, porque parece que o jovem não tem vida pré-sucesso, ou que a que teve não é digna de ser memorada. Isso fica claro no processo em que se desfaz de si mesmo, antes de subir no palco. O roqueiro tem um ritual. Chaveado no camarim, vive um momento só seu: remove a roupagem de Luis Bento para se transformar em Lúbi. Nesse instante, ninguém sabe o que se passa com ele, e Tuca tenta imaginar o que acontece nessa passagem, o que pensa quando está se olhando no espelho, se reza antes de subir no palco. Ela o define como estranho, pelo fato de ser introspectivo e enigmático.

Um dos problemas que a menina enfrenta é o de não ter a garantia de que Lúbi a ama. Ela tem certeza de que o roqueiro ama a música, porque ele sempre fala da sua vida pós-sucesso, por conversar somente sobre assuntos relacionados à música e nada muito pessoal. Então, a protagonista acha uma

solução para acreditar que é amada, mesmo que ele nunca tenha lhe dito isso diretamente. Conclui que ele a ama como a uma música:

Será que o Lúbi pensava em mim como se eu fosse uma música? Um *rock*, uma balada. Uma música. Música era a única coisa de que ele gostava. A música dele. Egoísta! Mas, se ele amava a música, e pensava em mim como se eu fosse música, do jeito dele... Ele me amava! (Op. cit., p. 34)

Tuca praticamente cria uma relação entre o amor do roqueiro pela música e por ela, na suposição de que ele, quando pensa nela, o faça como se ela fosse uma música; tudo isso com o intuito de satisfazer o seu desejo, de ter a certeza do amor do roqueiro.

Outro conflito retratado é o do relacionamento problemático que ela tem com a família. Pituca é filha de um funcionário de uma empresa estatal e de uma professora do Estado. Seus pais não gostam quando sabem que ela está namorando o roqueiro, pois não veem algo saudável naquilo, acreditando que o músico está se aproveitando dela. Os pais são pegos de surpresa quando ela anuncia a perda da virgindade, com Lúbi. Segundo o texto, os adultos são retratados como indignados com a situação, uma vez que o pai grita com a jovem e passa a noite inteira acordado, sentado em uma poltrona, de frente para a janela. A mãe também reage de forma agressiva, conforme explica a protagonista:

E teve um dia em que a minha mãe disse que sabia que ia acontecer, que eu tava mesmo morrendo de vontade de perder a virgindade. Que eu queria fazer as coisas depressa, logo, de uma vez. Que podia ter sido com qualquer um... e que o pior é que eu não tinha sabido escolher, que eu logo ia me arrepender. (Op. cit., p. 8)

Verifica-se um conflito de ideais entre as gerações na família de Tuca, como as referidas no subcapítulo do presente trabalho “O jovem, esse leitor”, que culmina em brigas por diversos assuntos, tanto da parte dos pais com a filha, como da filha com os pais. Em algumas situações, a protagonista rebela-

se e age de forma grosseira, quando a mãe vai ao quarto para convidá-la para assistir televisão:

- A gente está lá na sala, assistindo tevê!
(Não me interessa! Não quero saber!)
- Acabaram de falar no Lúbi...
Odiei ouvir mamãe dizendo o nome dele. Lúbi... Na sua boca, é outra pessoa. Mas não respondi nada. Ela ainda ficou mais um pouco me olhando. Depois, saiu e encostou a porta.
(Eu não estou arrependida de nada, ouviu?!)(Op. cit., p. 8)

Pituca não responde à mãe, que fala sozinha, como se fosse um monólogo. Os parênteses apresentam a menina respondendo às perguntas da mãe em pensamento, o que reflete a mágoa que sente pela repreensão que sofreu, quando contou aos pais que perdeu a virgindade. Logo, a personagem tem sérios problemas psicológicos e familiares.

No caso de Lúbi, o obstáculo que enfrenta é o medo de perder o sucesso. O músico, misteriosamente, não gosta de falar sobre a sua vida antes da fama. Na narrativa, não é revelado o motivo pelo qual ele reluta em falar sobre sua vida pessoal, sua família ou da época da escola. Contudo, admite que teme perder o que já conquistou, porque sabe que na mesma velocidade que tudo surge, tudo pode ir embora. O roqueiro surpreende-se com o sucesso repentino:

- E, quando eu vi, tava ganhando dinheiro, saindo na tevê. Faz só um ano, dá pra acreditar? Um ano atrás, ninguém conhecia a gente. Teve cara da banda que desistiu, não agüentou de tanto fazer *show* em clube em troca de refrigerante e salgadinho. Dá pra acreditar? De repente, a gente é sucesso!
(Op. cit., p. 29)

O medo da perda é agravado quando recebe da crítica comentários negativos sobre o seu segundo CD. O álbum, segundo a crítica, não é tão marginal como o primeiro. Para solucionar o problema, quer assegurar a fama. O músico almeja poder ter a certeza de que o seu sucesso não corre risco algum, algo que possa trazer segurança e estabilidade ao império que está

construindo. Por isso, aproveita todas as oportunidades que aparecem para a banda, sempre pensando que tudo pode desaparecer a qualquer hora:

Eu sei que o Lúbi às vezes não acreditava. Que as coisas iam acontecendo rápido demais em torno dele. Que tinha gente demais marcando *show*, entrevista, gravação... Daí, chegavam pra ele e mandavam “venha pra cá, esteja lá, a tal hora isso, amanhã aquilo”.

- E a gente faz tudo! Faz porque... e se tudo desaparecer num abracadabra, e mais nada?! Que nem aconteceu, desacontecer...? De repente, a gente já envelheceu! Acontece! Nesse negócio, acontece! Eu queria ter uma coisa que eu soubesse que não corria o risco de desaparecer, pra levar comigo dessa confusão toda. Você não vai desaparecer, vai? (Op. cit., p. 29 e 30)

A narrativa mostra que o músico sempre aspira a algo mais, o que, em princípio, é um sentimento próprio da natureza humana, levando o homem ao desenvolvimento individual e social. No caso, antes da fama, o roqueiro quer apenas alcançá-la, depois, sustentá-la e a seguir, almeja mais, em sentido ascendente.

Outro fato relevante, do ponto de vista da Melopoética Cultural é o episódio da briga no bar. Em uma noite, depois de um show, Tuca e Lúbi vão a um bar, mas o dono do estabelecimento começa a implicar com eles, porque ninguém quer comer nada, só tomar chope e diz algo grosseiro para um dos amigos de Lúbi. Nesse momento, o roqueiro agride o sujeito com uma cadeira e vai preso. Esse tipo de atitude é muito comum entre os artistas de *rock*, sobretudo, quando estão sob o efeito de toxinas, como se vê no subcapítulo desta dissertação “O *rock* para o jovem”, em que são descritas algumas das façanhas de Eric Clapton, que, coincidentemente, terminam em prisão, assim como a de Lúbi. Não apenas Clapton, outros roqueiros passam por situações parecidas, por falta de controle. No início, Tuca acha graça nas atitudes de Lúbi, porque imagina que isso é coisa de artista, como ela mesmo diz, mas, com o tempo, ela e os companheiros da banda de Lúbi sentem medo. Não fica claro se o roqueiro está ou não drogado, embora o delegado, sem provas, afirme que para o roqueiro ter um ataque desses só pode estar sob o efeito de toxinas.

O *rock* para Lúbi é a sua vida e seu trabalho, uma vez que só fala sobre música e agarra todas as oportunidades que surgem. Para Tuca é uma forma de entretenimento e de buscar respostas para dúvidas internas, como se verá nos pequenos segmentos da estrutura do texto, mais especificamente nas letras compostas para a narrativa. Dentro desses segmentos estruturais, alguns fenômenos relativos à Melopoética são encontrados. São parágrafos que sugerem a música verbal, passagens que apresentam reações subjetivas despertadas por uma música da narrativa e trechos das letras compostas pelo roqueiro, músicas ficcionais.

A música verbal, no caso a seguir, define-se pela qualidade das palavras em simular a música; em outras palavras, é a forma como narrador encontra para descrever o que ouve e/ou executa. O fenômeno contribui para a qualidade estética do texto, pois detém o ritmo da narrativa e leva o foco para outra dimensão, aquela que promove o efeito sonoro, mesmo que mudo. Nesse sentido, a protagonista, em meio à massa de pessoas, está assistindo ao show de Lúbi, quando inicia a descrição da canção que está ouvindo, bem como do espaço que a envolve:

Quando o *show* começava, o pessoal já estava rouco de tanto gritar, suado de tanto pular e dançar. Aí as luzes se apagavam. Lá do fundo daquela coisa toda escura, vinha a guitarra dele chamando a gente. Eram uns acordes sempre sozinhos, que chegavam voando, ainda no escuro, e que tocavam a pele da gente. O pessoal fazia silêncio. A guitarra estava dizendo pra gente acordar. (Op. cit., p. 18)

O sentimento desperta significados subjetivos, como o que ela sente quando o som da guitarra toca a sua pele. Pela descrição feita, percebe-se que a interação do público, em um show de *rock*, é muito relevante, uma vez que não há a descrição da música pura (só ela), mas uma exposição que a relaciona com a atitude da audiência. Em um momento, a jovem detém a narrativa para descrever apenas as pessoas para quem Lúbi está tocando:

O Lúbi estava cantando pro cara de casaco de franjas do meu lado, que prendia a respiração, quando o som da guitarra chegava nele. Pra menina tipo patricinha mais ali no canto, que levou a mão à boca no instante em que o som do Lúbi pegou ela – direto no coração. (Op. cit., p. 18 - 19)

A reação das pessoas em um concerto de *rock* é o reflexo do quão bem sucedido é o show. Note-se que Lúbi está cumprindo muito bem a sua parte do contrato, entretendo as pessoas que vão para vê-lo. Tuca dá seguimento ao que está sentindo ao ouvir o som da guitarra:

Acendia um holofote – só um – sobre o Lúbi. E o som da guitarra desenhava uma nuvem no ar. E a nuvem carregava o Lúbi. A guitarra dele continuava nos chamando, lembrando que tinha uma vida da gente pra viver, um mundo da gente pra querer. Eu tentava alcançar a nuvem, e ela escapava. (Op. cit., p. 18)

No fragmento, a narradora sugere a sonoridade da guitarra, essa que incita uma sinestesia, quando diz que o som do instrumento musical desenha uma nuvem no ar. O som indica também outra ideia, a de que há uma vida para se viver. Outro fato significativo sobre a música verbal é o momento em que a narradora salienta que a voz do cantor se junta ao instrumental da música. Nesse trecho, ela dá voz ativa à letra que canta o roqueiro, isto é, a letra da música ficcional indicada, durante a narrativa, pelas aspas:

A voz do Lúbi encostou no som da guitarra:
“Quem aí vai querer viver?
Mais viver do que tudo!
Quem aí vai se perder?
Se perder pra não perder o mundo!” (Op. cit., p.19)

Essas letras de músicas são compostas por Lúbi e são relevantes porque contribuem com o sentido do texto literário. Dentro da narrativa, assumem diversas funções; entretanto a principal é a seguinte: a protagonista busca, através das letras, entender mais sobre o roqueiro. A música é uma forma de conectar o indivíduo à alma; por vezes, ele só consegue expressar o que sente de forma verdadeira, através da arte. Segundo Valéria Mourales Cavaleiro (2005), a melodia da música na poesia é tema de uma regressão até as aspirações mais primitivas da psique, pois ela, enraizada no emocional, leva o indivíduo a suas profundezas. Isso também é representado na obra de Wagner Costa, *Quando meu pai perdeu o emprego*. Nela, a personagem músico é rebelado, dentro de casa. Ele tem problemas de comunicação, em

decorrência da má relação com a família, entretanto consegue expressar-se através das canções e das letras que compõe. Nesse sentido, a música é uma capacidade de comunicação.

Na obra de Luiz Antonio Aguiar, as letras do roqueiro estão presentes do início ao fim, e a narradora constantemente relaciona-as aos momentos do namoro. Ela busca através das letras compreender mais o lado obscuro de Lúbi (obscuro no sentido de que ela não pode ver com clareza), e as possibilidades de identificação com a expressão musical:

Como é que dizia aquela música dele?
“O profeta do *rock* nasceu
Há dez mil anos atrás
Tudo que tinha no mundo
Ele já sabia demais
O profeta bem que avisou
Que iam beber o sangue da gente
Que só iam amar a gente
Se tivesse sangue e *rock*
Rock e sangue quente.” (Op. cit., p. 11)

A menina relembra essa canção quando está no seu quarto, sozinha, em um momento depois da morte de Lúbi. Ela está sofrendo conflitos internos, diz que ama e ao mesmo tempo odeia o roqueiro. Então, recorda a música que remete a um profeta que nasce há muito tempo e sabe tudo sobre tudo, como se ela buscasse na letra conforto para o momento que está vivendo. Outro aspecto relevante é a semelhança com a música de Raul Seixas “Eu nasci há dez mil anos atrás”, o que revela a apropriação de melodias que já fazem parte do imaginário musical brasileiro.

Em outro momento, logo após a briga, quando Tuca se ofende com o que Lúbi diz sobre as pessoas que pedem autógrafos para eles, ela lembra outra música dele:

Como era aquela outra música dele?
“Encontro você no meio da rua
O amor da gente em carne viva
A chacina do dia nua e crua
Encontro você e a luz das estrelas
Na beira do abismo
Entre um tiro e um risco
Não sei fazer a gente rimar

Em você é que a gente existe
Eu é que sou o medo de amar.” (Op. cit., p. 17)

Ao pensar nessa música, a menina relaciona a letra ao fato de ter voltado para o Lúbi diversas vezes. Questiona-se sobre o motivo pelo qual reata tantas vezes com o rapaz, mesmo tendo a convicção de que tudo sempre culmina em brigas e traições. Ela sempre compara as letras com situações da vida real.

Outra letra da música de Lúbi é trazida por Pituca, quando lembra de diversas ocasiões extremas, como a briga do roqueiro no bar, a delegacia e as traições.

Como é que era aquela música dele?
“Vida, louca vida,
Vida linda, imensa vida
Superclipe de amor e *rock*
Deus, o diabo e a tevê dando toque
Vida breve, vida intensa
O que vale na vida, a gente inventa
Saudade com sabor de fruta mordida
De quem cantava todo amor dessa vida
Pra não se esconder do amor
Pra ter tudo da vida.” (Op. cit., p. 39)

Essa, em especial, representa bem a intensidade da relação do casal. Cabe enfatizar que a música tem uma forte intertextualidade com as letras de Cazuzza, sobretudo nas passagens “vida, louca vida”, “vida breve”, “sabor de fruta mordida”, “todo amor dessa vida”. Cazuzza é um roqueiro brasileiro que vive de forma desregrada e intensa; logo, trazer as marcas do estilo de Cazuzza na canção do roqueiro-personagem é abrir um leque amplo de sentidos, no qual o leitor atual se sente presenteado, por entender o que está por trás desse texto em versos. Isso acontece porque, como no caso de Raul Seixas, Cazuzza faz parte do imaginário cultural do *rock* brasileiro.

Dois dias após o término do namoro com Lúbi, Pituca está assistindo à televisão, quando anunciam uma apresentação dele. Ele olha para a câmera e diz “eu fiz essa música para você”. A narradora acredita que a música é feita para ela, e dá voz ativa à ele:

E você começou a cantar do jeito que cantava só pra mim.
“Lua nova
Lua desaparecida
Lua do dia-a-dia
Lua cheia de vida
Que eu não vou ter
Mas é assim
É assim que eu posso amar você
Tem tanto céu, tanto céu pra você estar
Sem você, não tem mais céu em lugar nenhum
Onde você não está é lugar nenhum
Mas é assim
É só assim que consigo te amar
Vou ver onde você não está
Lua ferida
Última lua perdida
É só assim
É só assim que eu posso te amar.” (Op. cit., p. 55 e 56)

O leitor, ao se deparar com essa letra, mesmo que ficcional, inevitavelmente tenta construir, na sua mente, uma melodia viável à ordem das palavras, já que a letra é apresentada como uma música. A canção traz à narradora algumas informações relevantes, respostas para os seus questionamentos. Finalmente, Lúbi indica como consegue amar, embora a resposta venha tardiamente. Em outro momento, Tuca vai ao cemitério para comprovar que o roqueiro está morto e lembra de outra música dele:

Tinha uma música dele que era assim:
“Um *rock* tocando no escuro
Um dia querendo correr
Um silêncio dizendo tudo
Um sonho virando outra vez.” (Op. cit., p. 57)

A obra literária, em grandes segmentos, aproxima-se muito do *jazz*. Esse, conforme Robert Fux (1957): é a música americana improvisada de forte característica contrapontística. A voz, nesse ritmo, não deve ser nítida e clara, mas difusa. Na narrativa, em questão, parece que o fluxo de consciência torna as ideias da protagonista dispersas, pouco objetivas, assim como acontece com a voz no *jazz*. A prolixidade da narração é semelhante à entonação vocal jazzística, na qual os cantores buscam se aproximar do som desejado antes de chegar até ele. Dessa maneira, eles brincam com as notas de terça, quinta e oitava acima ou abaixo do grau tônico, antes de chegar até o mesmo.

Os instrumentos musicais utilizados no *jazz*, para Robert Fux (1957), podem ser divididos em dois grupos principais: os de ritmo e os de melodia. Assim como no gênero musical, isso procede na obra analisada: ela apresenta duas personagens de grande importância. Tuca detém o ritmo da narrativa, uma vez que ela assume a posição de narradora. Lúbi tem outra função, a de tornar a narrativa melódica. Melodia para Fux (1957) é uma sucessão de sons que obedecem a uma ordem e a um padrão que, nessa narrativa, são impostos pela narradora. Logo, o papel de Lúbi aparece se adequando ao ritmo que ela impõe, ou seja, ela define o quanto e como ele deve aparecer na história. Exatamente como no *jazz*, os instrumentos de melodia têm liberdade de solar no tempo permitido pelos instrumentos de ritmo. E essa semelhança estrutural aproxima ainda mais a narrativa de seu equivalente musical, como se verifica.

3.4 Angústia de Fausto

Paula Mastroberti é artista plástica, escritora e ilustradora gaúcha. Natural de Porto Alegre, a autora é Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e cursa o Doutorado na mesma área e instituição. Ilustrou diversas obras juvenis, como *Rock Curupira*, por exemplo, bem como suas próprias criações literárias. Ela costuma recriar as histórias a partir de clássicos literários, como *Heroísmo de Quixote*, inspirado na obra de Cervantes, *Retorno de Ulisses*, em Homero, *O Flautista de Hamelin* e *Cinderela*, a partir das histórias de fadas.

A escritora, em 2004, lança uma recriação da história de Fausto, o homem que vende a alma ao Diabo em troca de benefício próprio, pela editora carioca Rocco. O livro é uma edição de grande cuidado estético, com boas ilustrações, que interagem com o texto, contribuindo para a expansão dos sentidos. Pelo selo, há a confirmação de que a autora pressupõe os interlocutores da obra, com a indicação “Rocco – jovens leitores”. Dessa maneira, o livro é escrito com a preocupação da artista em apresentar um texto a um grupo ideal, o que confirma o que se defende neste trabalho: o autor de

obras juvenis pressupõe o seu destinatário; em outras palavras, escreve para um jovem.

Nessa história, da qual a capa diz ser uma recriação a partir da obra de Johan Wolfgang Von Goethe, o protagonista não é, como na original, um velho desgostoso da vida por crer que não há mais nada para aprender. No reconto juvenil, Fausto é um *rockstar* em decadência, viciado em heroína que, em meio a uma alucinação provocada pela droga, é salvo pelo Diabo que se aproveita de seu estado deplorável para propor o trato de recuperar seu sucesso musical em troca de sua alma. Após o pacto, o músico acorda numa cama de hospital sem saber o que lhe aconteceu. Sente que o seu corpo parece limpo, como se nunca houvesse usado drogas. Ao despertar, conversa com o seu produtor, Tom, que fica abismado com a mudança física do protagonista, aparentando ser mais jovem, magro e forte.

O Diabo dá ao músico uma guitarra, com sonoridades surreais. Dessa maneira, Fausto consegue reconstruir sua credibilidade junto ao público e aos críticos e volta ao topo das paradas de sucesso. Em uma apresentação, ele se surpreende pela atitude de uma menina na plateia, porque ela parece não estar interessada no desempenho do músico, enquanto os outros ouvintes estão extaseados. Nesse instante, Margarida desperta em Fausto um desejo de conquista que faz com que sua alma se fragilize, uma vez que ele passa a se descontrolar emocionalmente. O Diabo tenta alertá-lo de que a paixão é como a heroína que o músico consumia, mas em vão, pois ele já está apaixonado.

Guida, como também é conhecida a moça, vai ao show por convite de Marta, sua melhor amiga e fã de Fausto. Valentim, irmão da menina, é jornalista e apreciador do *fusionrock*, estilo musical criado pelo guitarrista. Marta sabe que ele pode conseguir uma entrevista exclusiva, então, quando isso acontece, convence Margarida a levá-la junto. Na entrada do camarim, Tom não quer deixar as meninas entrarem. Entretanto, Fausto vê Guida e pede ao empresário que libere a passagem para todos do grupo. Na ocasião, o músico confirma que a moça não gosta de sua música e isso o excita mais, porque percebe que a conquista será ainda mais difícil. Ele passa a enviar presentes para ela todos os dias da semana. No sábado, pede ajuda aos

“anjos negros” para que ela fique sozinha e aparece na casa da menina. Lá, ele propõe um jantar, que logo é aceito por ela, quando fica sabendo que ele passará para buscá-la de limusine. Nesse momento, Fausto crê que ela já está conquistada, mas o Diabo pergunta se não é o contrário.

Margarida está muito feliz com a nova vida que se abre para ela; se afasta dos amigos antigos porque o músico lhe apresenta uma nova realidade, de fartura e glamour. Eles começam a se encontrar com mais frequência; o próprio músico está tão hipnotizado pela moça que muda a agenda de shows para ficar mais tempo na cidade onde ela mora. O Diabo novamente tenta alertá-lo para que não caia em tentações, mas em vão.

Valentim e os pais de Guida ainda não acreditam que ela e Fausto estejam juntos. A confirmação vem na noite da apresentação, quando a moça começa a atrair os repórteres para divulgar que é a namorada de Fausto. Um tumulto é criado, e Tom aparece e resolve o problema trancando a garota no camarim do roqueiro onde está o Diabo, que a dispensa de uma forma grosseira. Margarida vai embora sem relutar. Valentim, ao ver que o artista está com sua irmã, indignado, discute com o músico segundos antes de Fausto subir no palco. O músico pede aos “anjos negros” que tirem o jornalista dali, e eles o obedecem. A história termina com o músico fazendo a sua apresentação, sem esclarecer se Valentim morreu ou não, o que dá ao desfecho um tom ambíguo. Seguramente, o sucesso final do *superstar* tem o preço da perda de Margarida, cumprindo-se o pacto com o Diabo, que não admite dividir a alma do rapaz com quem quer que seja.

Nessa história, o narrador é múltiplo, em cada capítulo uma personagem toma a palavra e se expressa em primeira pessoa. A maior parte dos capítulos é narrada por Fausto, outros por Guida, poucos por Valentim e apenas um por Marta, a melhor amiga de Margarida. Cada capítulo traz, no título, o nome da personagem narradora, que se coloca diante dos fatos de modo subjetivo. O interessante é que essa técnica se aproxima do contraponto musical, quando várias vozes melódicas são harmonizadas em uma música, uma se adequando à escala, ao tempo e ao perfil da outra. Na obra de Paula Mastroberti, um fato é narrado por diversos pontos de vista, entretanto, a veracidade dos

acontecimentos descritos varia segundo aquele que está narrando. Nas cenas da entrada de Guida na Limusine até o jantar, a narrativa apresenta o que sente o músico e o que sente a menina, alternando capítulos de uma ou duas páginas, como se tentasse buscar a aproximação da execução simultânea dos instrumentos/vozes. Isso se mostra significativo, pois parecem dois instrumentos dialogando. Ambos têm que contar algo, mas cada um executa o seu instrumento de maneira singular, a partir de como vê e sente o fato que deve relatar. Tal como na composição musical, a harmonia constrói-se quando um aceita o outro, como vozes juntas e simultâneas, cada um com a sua forma de pensar e lidar com os seus sentimentos. Quando as personagens se referem à troca de olhares, eis o que cada uma pensa sobre o olhar da outra:

Fausto

O jeito como ela segura a taça. Como se fosse um copo de refri. Bebe como se fosse refri, também. Bobinha. [...] Ela me encarou, de novo. Meu, quando essa menina me encara... ela me perturba de verdade. [...] A voz dela já está um pouco alterada. O que vou fazer com essa garota se ela passar do ponto?

Guida

Ele me deixa tonta. Não, acho que é o champanhe. Mas ele não é de se jogar fora. Eu não consigo pensar quando ele me olha, e ele me olha o tempo todo. O que é que eu senti quando ele me beijou hoje pela manhã? Não lembro. Mas queria que ele me beijasse de novo, eu queria. Só pra ver o que sinto. (MASTROBERTI, 2004, p. 89 - 91)

Nesses trechos, como cada voz valoriza o fato a ser contado, a narrativa funciona como uma orquestra que respeita a postura dos músicos / narradores / personagens e suas regras. Embora elas estejam descrevendo a mesma situação, fazem-no de maneira diferente, porque são seres distintos, com características próprias, interagindo no mesmo texto e contexto.

Em um primeiro momento, a figura de Fausto aparece retratada como a de um indivíduo adulto, já com vinte anos de carreira musical. Física e esteticamente não há descrições textuais específicas sobre o músico antes do pacto, embora a ilustração enfatize a aparência de um músico decadente, devido ao excessivo uso de drogas. Após o pacto, o Diabo lhe confere uma

nova imagem, rejuvenescida. Agora, ele está forte e vivo, com músculos rígidos definindo sua estrutura física:

Descobri-me dos lençóis. É, alguma coisa tinha mudado. Primeiro eu pensei que fosse o cabelo. Também, mas não era só isso. A pele, os olhos... Tudo – não sei como explicar –, tudo tinha muita vida, se é que dá pra entender. Tirei a camisola do hospital, fiquei nu. Onde foram parar todos aqueles hematomas? Eu estava muito magro, é verdade, mas – a cor. O desenho dos músculos, as formas. Minhas mãos! Fiquei como bobo olhando para elas. Belas mãos, firmes como há muito não eram as minhas! Os dedos longos, ágeis, como devem ser os dedos de um bom guitarrista. (Op. cit., p. 16 e 17)

A transformação de Fausto resulta no surgimento de um jovem saudável, de corpo magro e forte, correspondendo à imagem idealizada pela maioria das pessoas, almejada e vendida em quase todas as áreas da comunicação. Ao olhar para as próprias mãos, ele conclui que foi presenteado com um corpo ideal para um guitarrista e astro do *rock*, porque, além das mãos ágeis, é bonito e atende às exigências do mercado. Aliás, esses padrões estéticos são presentes desde de 1950, quando se procura um músico jovem, bonito e que dançe e cante como um negro. Assim se lança Elvis Presley, um fenômeno da música, que une uma bela imagem a um ótimo desempenho musical, equilibrando duas qualidades que, no universo da música *pop*, devem caminhar juntas. Portanto, ocorre uma juvenilização da figura do músico, o que é relevante, pois encaixa-se no perfil descrito no subcapítulo deste trabalho “A narrativa para o jovem”: a literatura juvenil, geralmente, apresenta um protagonista com essas características. Dessa maneira, para se encaixar nesses padrões, Fausto muda de aparência, como revela uma jornalista e crítica musical, em um artigo, no diário local: “...Entretanto, este músico veterano – eu disse veterano? parece inacreditavelmente mais jovem do que quando começou, há vinte anos...” (Op. cit., p. 47).

Após a nova aparência física, o Diabo ainda o presenteia com um instrumento de poderes sobrenaturais: “Uma guitarra de qualidades sonoras inimagináveis” (Op. cit., p. 19). Agora, de posse de todos os aparatos

necessários, Fausto está pronto para reerguer sua carreira e se tornar alguém poderoso. No entanto, eis que, em um show, apaixona-se por Guida.

Guida é uma jovem fútil e superficial, uma “patricinha” interessada apenas em sua aparência, o extremo oposto do introspectivo Fausto. Não gosta da música dele, vai ao concerto por insistência de Marta, sua melhor amiga. Margarida não entende nada de música: enquanto todos vibram pela complexidade musical que lhes é oferecida, ela vê naquilo somente barulho.

Do palco, Fausto percebe sua presença e fica irritado ao ver que ela, visivelmente entediada com o show, forma uma espécie de vazio no meio da multidão entusiasmada. Nesse instante, o Diabo afirma que Guida perturba o músico, ao que o jovem responde:

Não. Bobagem. É só uma garota que não gostou da minha música. Uma babaca, uma dondoca. Eu vi o jeito dela. Olhos de nenê. Inocente e estúpida. Tão estúpida que deve ter comprado ingresso pro show errado... (Op. cit., p. 41)

O fato é que Guida encanta o artista e aí começa conflito, pois a paixão dele incomoda os planos do Diabo. Ao se mostrar alheia à música de Fausto, a moça afeta a vaidade do músico, conforme afirma Mefistófeles, logo, ela toca Fausto de uma maneira diferente. E, quando ela percebe que o conquista, se realiza e se aproveita da situação, uma vez que se encanta pela farta vida do astro.

Ele passa a enviar, diariamente, presentes para a casa de Guida: são flores, caixa de doces de Viena, colar do Oriente, roupas de grife e perfumes. Isso desperta a curiosidade da família, que custa a acreditar que os presentes vêm de Fausto e que Guida está tendo um caso com ele. Todos acham que é tudo fruto da sua imaginação, mas a situação acaba se confirmando, quando uma limusine para na frente da casa para buscá-la.

Com essas atitudes, o roqueiro acredita que Guida é propriedade sua. No entanto, o Diabo sabe que a realidade é outra: o astro é que foi conquistado e está diante de alguns problemas. Além de ter feito um pacto com o anjo do mau, o jovem enfrenta um outro conflito, que é o de estar apaixonado pela

menina. Em outras proporções, é voltar a viciar-se em drogas, desfocar-se dos seus objetivos e dos objetivos de Mefistófeles, que é o senhor de sua alma e de seu sucesso. Também, em estúdio, Fausto é obrigado a gravar um disco mesmo sem estar inspirado, o que retrata a dicotomia sobre a música artística e a industrial, em que a música é um produto como qualquer outro, mencionado no subcapítulo 2.2 deste trabalho. No caso, o rapaz afirma que as músicas estão sendo gravadas a partir de fórmulas do que já deu certo, tudo isso devido ao prazo pré-determinado de entrega do álbum, para que os empresários não percam o investimento de toda a publicidade já feita. Ele está passando por uma forte crise de inspiração, mas, segundo Tom, o empresário, a música é a parte menos importante do negócio, como ilustra o trecho: “Esse povo aí curte qualquer bosta que você sair tocando...” (Op. cit., p. 108).

A menina, ao contrário do namorado, passa por outro tipo de problema: buscar a aceitação do grupo social com o qual convive. Ela é desacreditada pela família e ignorada pelo irmão, jornalista. Ao começar a namorar Fausto, propõe a Valentim uma entrevista exclusiva, em que ele poderá anunciar o relacionamento em primeira mão, mas o irmão a ignora. Mesmo assim, a jovem Guida, no último show de Fausto, faz questão de anunciar a todos os jornalistas que está namorando com o *rockstar*, atitude que é uma forma de, ao mesmo tempo, chamar a atenção do irmão e de aparecer na mídia:

Alô, gente! Sou eu, a Margarida, que tal? Namorada do Fausto! Mordam-se de inveja.

Faço questão que me vejam bem, principalmente os que me conhecem. Olha a cara do Val! Vai ter que entrevistar a própria irmã, vai ter sim... Estas fotos vão sair todas? Eu queria tirar umas ao lado dele, do Fausto, pra não deixar dúvidas. Cadê ele, que não vem? (Op. cit., p. 119)

Além disso, ela fica muito realizada quando percebe em Marta uma ponta de inveja. Logo, o interesse de Guida por Fausto deve-se à fama dele e não a ele mesmo; a menina almeja somente viver um pouco do que é a vida de alguém famoso. Dessa forma, o *rock* na vida dela é uma forma de alcançar a luz dos *flashes*; age de modo semelhante a uma *groupie*, ao contrário de Fausto, que valoriza o trabalho e a arte.

Valentim, o irmão de Margarida, é jornalista e aprecia a música do guitarrista. As características compositivas da personagem, dentro da narrativa, são de um intelectual. Essas podem ser comprovadas no plano do enunciado, pelo rico vocabulário de que a personagem dispõe, e no plano da Melopoética Cultural, através de seu gosto musical. Conforme Valéria Mourales Cavalheiro (2005), música e cultura estão interligadas. Sendo assim, a música pode ter como função, dentro da narrativa, caracterizar as personagens de acordo com o seu gosto musical e também com o seu nível de cultura. Pelo fato de o jornalista apreciar música instrumental, o estilo de Fausto, nota-se nele uma sensibilidade musical característica de pessoas que entendem a linguagem dessa arte. Quando o *rockstar* lança o CD composto sem inspiração, Valentim logo capta os problemas relativos às faixas:

Não gostei do cd. É uma merda ter que criticar um músico que se admira. Da primeira à última faixa, o disco todo me parece uma repetição de fórmulas, claro que criadas por ele, mas ainda assim, fórmulas. Nada de novo. Qualidade tem, sem dúvida. Ainda é bem melhor que muita coisa que se escuta por aí. (Op. cit., p. 116)

A crítica de Valentim sobre as novas músicas é semelhante àquelas do próprio artista. A descrição feita comprova que ele conhece música instrumental, sendo capaz de perceber especificidades musicais que satisfazem o gosto de uma elite, tal como a daqueles que preferem a música erudita. As pessoas que não compreendem aquele estilo acabam por achá-lo repetitivo, porque não identificam as pequenas nuances de cada retomada melódica. Isso revela um gosto peculiar, geralmente reservado a pessoas especializadas na área. O texto de Valentim descreve a composição de Fausto em um plano crítico, revelando aspectos positivos e negativos da produção da música.

Além desse tipo de descrição, há outra: aquela que se refere à execução, que sugere a sonoridade musical através das palavras, um fenômeno narrativo que Steven Paul Scher (2004) chama de música verbal, segundo a Melopoética aplicada à estrutura do texto:

Só a música me interessa. Vou tocando, a banda me acompanha. Entrelaço harmonias, contraponho as frases, notas e notas em fuga lenta ou desesperada, depende. O improvisado é divertido, desde que se tenha em mente a linha básica. Como um avião que decola, faz algumas piruetas, uma hora parece que a pista está lá em cima, outra que está embaixo, mas está sempre lá, e o avião sempre volta a pousar na pista de onde saiu. E o pessoal vibra, meu, preso às cordas da guitarra. (MASTROBERTI, 2004, p. 39)

Nesse fragmento, o roqueiro Fausto mostra o que está sentindo ao executar um solo de guitarra. As descrições feitas por ele revelam uma reação subjetiva despertada pela música e são alusivas, ou seja, o próprio músico utiliza a figura de linguagem do avião que levanta voo e depois volta à pista de onde saiu, assim como um solista que, ao executar o instrumento, voa, improvisa uma rota melódica alternativa e, ao terminar o solo, volta à base harmônica da banda, à pista. Fausto dá continuidade à descrição da música que está tocando, além de mostrar ao leitor a reação do público: “Engatei uma nova música. Minha guitarra solta um grito rouco, feito de três acordes poderosos. A platéia inteira grita em resposta, é um dos meus maiores sucessos” (Op. cit., p. 41). A interação entre o músico e a plateia é relevante, pois o sucesso de um show de *rock* está nessa troca, ao contrário das apresentações clássicas em que o silêncio se faz obrigatório. Em ambos os casos, transcritos da obra em estudo, a linguagem musical como acordes, harmonias, notas, se faz necessária para esclarecer o leitor sobre o que está sendo feito com o instrumento, uma espécie de apelo ao vocabulário musical para que a mensagem seja enviada com sucesso. Também há música verbal descrita do ponto de vista de quem ouve a canção:

Cruzes, mas ninguém pode agüentar uma música dessas um show inteiro! Quando a gente pensa que vai num ritmo, muda pra outro! Quando pensa que vai repetir o estribilho, o cara me vem com um solo de guitarra nada a ver com nada... E todo mundo grita e uiva como se estivesse louco! (Op. cit., p. 37)

A menina descreve o que sente ao ouvir a música, a forma como o artista executa o instrumento e a reação da audiência, mesmo que o faça de forma negativa.

Assim como a microestrutura resulta de uma composição multifacetada, no grande segmento encontram-se operações estruturais semelhantes. Por isso, pode-se afirmar que a estrutura geral do livro corresponde à estrutura contrapontística rapsódica, confirmando as palavras de Solange Ribeiro de Oliveira, para a qual a forma musical possui um equivalente literário (2002). Para Valéria Mourales Cavalheiro, a rapsódia

[...] é uma composição de forma livre, muitas vezes baseada em melodias populares, constando de diversos *temas*, tratados em forma de fantasia. Esta proporciona liberdade para o compositor quanto ao desenvolvimento musical dos temas sem a necessidade de obedecer a regras que prescrevem determinados procedimentos conforme o gênero da composição. A fantasia arranja melodias extraídas de óperas, canções populares, à maneira de um *pot-pourri*. Tais características podem ser encontradas na literatura. (2005, p. 33 e 34)

A obra de Mastroberti, como grande segmento, é o equivalente literário da rapsódia primeiro, pela inspiração na história de Fausto, inicialmente, de origem nebulosa e popular, adaptadas posteriormente por diversos autores, como Marlowe e Goethe, por exemplo; segundo, pela liberdade de mudar a estrutura textual original de Goethe, as peripécias da trama, o tempo em que se passa a história e as características das personagens, pois estão adequadas ao seu tempo e obedecem às regras da sociedade moderna; terceiro, por agregar passagens de outras obras que abordam a história de Fausto, como os fragmentos da obra de Goethe e Marlowe e a passagem bíblica, na abertura do livro. Todas são ligadas pelo mesmo tema, dessa maneira constituindo algo semelhante a um *pot-pourri*, forma que une diversas músicas que seguem tonalidades e temas semelhantes; e, por último, pela estrutura heteróclita do livro, que devido à narração múltipla apresenta um composto de partes (capítulos intitulados com o nome das personagens) que apresentam estilos diferentes de escrita, adequando-se ao perfil das vozes de cada narrador. Todas as semelhanças descritas aproximam a narrativa do gênero musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta seção, reúnem-se e comparam-se os tópicos analisados nas três obras de literatura juvenil brasileira: *O anjo do rock* (1985), *A garota e o roqueiro* (1995) e *Angústia de Fausto* (2004). É possível, neste momento, retomar o objetivo da pesquisa – investigar a presença e a função da música em obras juvenis –, atentando para as relações entre os textos literários e musicais (especificamente o *rock*) dentro da produção narrativa dirigida ao jovem. Essas considerações são divididas, assim como nas análises, em duas partes: a primeira, visa aos aspectos culturais, à representação do *rock* no literário; e a segunda, aos aspectos estruturais, à configuração das relações entre a música e a literatura.

Na primeira parte, também se recuperam questões referentes às características da literatura juvenil, essas incluídas no panorama cultural. Considerações sobre a juventude, como as que foram realizadas no subcapítulo “O jovem, esse leitor”, são incluídas nesta fase porque, como se sabe, a cultura do *rock* e a cultura juvenil têm uma ligação muito forte.

Os três autores escrevem para jovens, mas apenas um deles é muito próximo, em idade, desses leitores. Carlos Magno Potyguar, quando compõe a narrativa *O anjo do rock*, tem em torno de 25 anos de idade. Portanto, ele é o escritor que mais se aproxima do leitor pressuposto, diferente dos outros, que são adultos. Mesmo assim, é relevante perceber que, como é mencionado no subcapítulo “A narrativa para o jovem”, os narradores se enquadram no perfil descrito. Das três obras analisadas, em duas os narradores são jovens e, em uma, ele não é, porém foca a vida das personagens em fase de maturação.

Outro fato relevante é que o grau de identificação do jovem com os narradores sucede de forma crescente. Da década de 1980 a 2000, os narradores cada vez mais se aproximam do jovem (leitor e roqueiro).

Na produção de Carlos Magno Potyguar, *O anjo do rock*, isso é apresentado de forma clara. Kao é o narrador da obra e testemunha a vida de Patucho. Ele é apresentado como uma personagem não tão jovem, já um trabalhador e com uma vida como a de um adulto qualquer. Mas ele acompanha a trajetória do roqueiro protagonista, que é mais jovem. O nível de identificação do leitor, por isso, é um pouco distanciado, uma vez que Kao não é exatamente um jovem e também não é um roqueiro. Na obra de Luiz Antonio Aguiar, *A garota e o roqueiro*, a narradora é Tuca, uma jovem ainda estudante do Ensino Médio. Nesse livro, a narradora está mais próxima do leitor jovem, no entanto ainda distante do roqueiro, pois o músico é o namorado dela, não sendo, pois, a narradora, quem se dedica ao ritmo. Já no livro de Paula Mastroberti, com narração múltipla, todos os narradores são jovens. Registre-se que os adultos (os pais de Guida e o empresário Tom) não detêm o controle da narrativa em nenhum capítulo. Sendo Fausto um dos narradores e protagonista, isso o aproxima muito do jovem leitor e apreciador de *rock*, portanto, o nível de identificação do leitor com o narrador é muito elevado.

Outra característica comum das obras em questão corresponde ao que se apresenta em “A narrativa para o jovem”. As personagens principais dessas, em sua maioria, são jovens. Isso também é relevante para que o leitor pressuposto se identifique com o protagonista da história que está lendo. Assim, a leitura oferece um amplo elenco de questões próprias da faixa etária em foco, certamente despertando o interesse pelos livros.

Carlos Magno Potyguar apresenta Patucho, uma personagem que acaba de completar 18 anos. Isso é possível de ser afirmado uma vez que, no início da obra, o protagonista vai ao Regimento Militar para se alistar. O roqueiro dessa obra é jovem e músico, ou seja, está bastante próximo do leitor pressuposto. Luiz Antonio Aguiar cria, ainda, Tuca, uma protagonista, provavelmente, ainda menor de idade por estar no Ensino Médio. Ela se identifica também com o leitor por ser muito nova, no entanto ela não é

roqueira. Paula Mastroberti faz algo novo em seu livro *Angústia de Fausto*. A personagem principal, Fausto, é apresentada como um músico com vinte anos de carreira, isto é, um adulto. Mas como, nas narrativas juvenis, as protagonistas geralmente são jovens para que haja uma identificação entre o protagonista e o leitor, ocorre uma juvenilização na imagem estética da personagem, após o pacto com o Diabo. Logo, a produção acaba se enquadrando nas características que compõem as narrativas juvenis, quanto à construção das personagens centrais.

A possibilidade de identificação com o leitor fica evidente no decorrer das narrativas. Os conflitos que trazem dizem respeito aos percalços do mundo jovem, presentes nas produções juvenis, em geral, mencionados por Jayme Garcia Padrino (2005). Assim, nas três obras, são apresentados diferentes tipos de relações familiares e de envolvimento com drogas. Há, entretanto, uma amenização no que se refere às brigas familiares, bem como ao uso das toxinas. No primeiro caso, relação familiar, os textos ilustram o que Corso (1999) afirma sobre atualmente não existir mais sérios conflitos entre os jovens e seus pais, por não haver mais uma diferença muito grande de ideais. Já no segundo, uso de drogas, há, num primeiro momento, o uso explícito, depois uma omissão do assunto e, por último, uma intenção de educar o leitor. Verifica-se, portanto, nas obras estudadas, uma mudança gradual no tratamento desses temas, que acompanha as transformações sociais.

Na obra de 1980, o jovem tem sérios problemas com a família. As visões de pais e filhos são quase opostas, chegando ao ponto do protagonista sair de casa por não concordar com as atitudes da mãe. Já no livro da década de 1990, a personagem principal tem conflitos com a família, que pensa de forma diferente, porém não oposta. Os pais, de fato, não demonstram querer que a menina case virgem, no entanto gostariam que ela tivesse esperado mais tempo para perder a virgindade. Entram em choque, discutem, mas convivem no mesmo ambiente familiar. Na produção de 2000, não há sérios conflitos entre a família e os jovens. O que acontece é que os pais e o irmão mais velho não acreditam em Guida, dessa forma, a menina expõe-se ao máximo para chamar a atenção deles, tumultuando o show de Fausto. Em todos os casos, porém, o jovem demonstra a necessidade de aceitação pela família para a sua

formação enquanto adulto. Mesmo quando sai de casa, ele tem como referência a família, as pessoas do seu lar para quem precisa mostrar seu sucesso.

Em *O anjo do rock*, as personagens consomem drogas. Kao tem o braço marcado pelas agulhas das seringas. Fred destrói-se por causa das drogas, o que termina com a sua carreira musical. Patucho usa toxinas antes e depois da fama, apenas para se divertir; mas não chega a ser um viciado. Quase todos fumam cigarros e isso não é visto como algo ruim. Em *A garota e o roqueiro*, não é mencionado que as personagens usem drogas, esse assunto não é abordado pela obra, o que parece estranho, pois *rock* e drogas geralmente estão associados. O delegado apenas sugere que o roqueiro pode estar drogado no dia da briga no bar, mas não há evidências disso na narrativa. Nessa obra, nenhuma das personagens fuma, o que aparenta que o cigarro não mais é visto com bons olhos pela sociedade, por saber-se de seus malefícios. Em *Angústia de Fausto*, o protagonista é, inicialmente, viciado em heroína, mas, após o pacto, livra-se das drogas. Quando Fausto alcança o sucesso e a vida de glamour que deseja, as drogas não estão mais presentes. Parece que a história quer ensinar que, para ter uma vida boa, há que se ficar longe das drogas, isto é, uma pessoa que utilize entorpecentes não pode alcançar o sucesso, ou o que deseja.

O sexo é também uma das temáticas das obras de literatura juvenil mencionadas por Padrino (2005). E nos livros analisados ela está presente, mas mostra-se de diferentes formas, sendo cada vez mais ocultada e apresentada sutilmente à medida que os textos são mais recentes.

No livro de Carlos Magno Potyguar, há cenas explícitas de sexo: uma no início da narrativa, quando Patucho é convidado para uma orgia com Kao, Mirna e Sandra Walker, e outra no final, quando vai para o hotel com Sabrina. Essas cenas são descritas de forma direta, porém não são pornográficas. Na produção de Luiz Antonio Aguiar, não há cenas explícitas, mas a narradora afirma ter uma relação sexual com o roqueiro, que gosta que tenha perdido a virgindade com ele, mas não há descrições das cenas. Na obra de Paula Mastroberti, não há cenas explícitas e também não fica claro se Guida tem

alguma relação sexual com Fausto. Apenas há uma sugestão, na cena da limusine, de que talvez possa ter acontecido. Tal movimento, no que diz respeito à representação do sexo na literatura juvenil, pode demonstrar que, ao deixar de ser um tabu social, o tema torna-se menos agressivo na arte.

Nas três obras identificam-se elementos da cultura do *rock*. Os assuntos referentes a essa cultura são visitados nos subcapítulos 2.1 e 2.2 desta dissertação e são relevantes por diversos motivos: por tornarem o texto mais verossímil, isto é, mais coerente em sua organização interna, por configurar de forma mais rica as características das personagens e por construir mais detalhadamente os espaços narrativos.

Na obra de Potyguar, existem diversas menções à cultura do *rock*. A atitude de Patucho, contestatória, aproxima-se muito da atitude dos jovens da década de 1960, da geração *beat*. A inteligente configuração espacial do bar *Let it be* alude diretamente à música de Paul MacCarney. Nesse caso, os ensinamentos da Melopoética Cultural contribuem para a expansão de sentidos do texto, pois assim o leitor, inevitavelmente, relaciona o nome do bar à letra da música real. A figura de Sabrina, na narrativa, é muito semelhante às das *groupies* que convivem com os músicos apenas para levá-los para a cama, como troféus. Ela finge estar grávida de Patucho que, ao descobrir a farsa, termina o relacionamento com a menina.

Também, na obra de Luiz Antonio Aguiar, há presença de elementos que a Melopoética Cultural estuda. A briga de Lúbi no bar, a princípio, é encarada por Tuca como uma atitude de um roqueiro rebelde, comum na cultura do *rock*. Posteriormente, ela compreende que a figura de Lúbi é como a de um ser humano qualquer e passa a sentir medo daquele modo extremo de viver. Outro elemento da cultura do *rock* mencionado nessa narrativa é a interação entre a plateia e o roqueiro, que aparece para tornar mais rica e verossímil a descrição do espaço. Isso é relevante, pois, ao contrário das apresentações eruditas em que o silêncio é obrigatório, nos shows de *rock*, o barulho e a agitação do público são evidências de qualidade e sucesso. Logo, não se pode afirmar que um show de *rock* foi muito bom, se a audiência é silenciosa. O autor também recorre a elementos que permeiam o imaginário

cultural do *rock* nas letras das músicas ficcionais. Ele escreve músicas que, visivelmente, aludem aos cantores Raul Seixas e Cazuza.

Na produção de Paula Mastroberti, igualmente encontram-se elementos da cultura do *rock*. Primeiramente, a autora cria um gênero musical novo, o *fusion-rock*, correspondente a uma vertente do *rock* instrumental, geralmente, apreciado por pessoas que entendem de música, ou seja, é um gênero elitizado. Através desse expediente, ao descrever uma personagem que gosta desse gênero, implicitamente, o narrador está afirmando que a personagem é alguém que entende de música e faz parte da elite que aprecia o gênero referido. Por isso, os instrumentos oferecidos pela Melopoética Cultural ajudam a caracterizar uma personagem, uma vez que há uma ligação muito forte entre gosto musical e cultura. Outro aspecto relevante é a configuração da personagem Margarida que, na versão moderna de Fausto, embasada na cultura do *rock*, é uma *groupie*. Além disso, há também presença de um conflito entre a música arte e a música industrial. Fausto é obrigado a compor em ritmo industrial para não perder o dinheiro já investido pelos patrocinadores; é obrigado a compor, mesmo sem inspiração, o que reflete que a música também é um produto de venda como qualquer outro no mercado de consumo.

Todos esses aspectos, presentes nos textos, reforçam a intenção dos autores de representar o universo do *rock* em suas obras. Se, na primeira obra analisada enfatizam-se as relações pessoais, na segunda, de modo mais amplo, aparece o contato pessoal do músico com a plateia e, na terceira, são estabelecidas relações entre as diferentes culturas, mais ou menos elitizadas e/ou populares, bem como o lugar do *rock* como mercadoria de consumo. O que se vê, pois, é uma representação e uma proposta de reflexão cada vez mais abrangente sobre o tema.

Nas três produções são encontrados fenômenos da música verbal, do ponto de vista de descrição do sentimento subjetivo despertado pela música. Todas elas são apresentadas com a mesma função: enriquecer a narrativa literária, descrevendo a qualidade sonora por meio de palavras, isto é, o texto verbal faz referências aos sons melódicos.

Na obra de 1980, os trechos, que descrevem a qualidade sonora da música no quarto do hotel e no corredor da pensão, são narrados com o intuito de permitir ao leitor imaginar a trilha sonora do fundo da cena e têm um papel secundário, pois servem apenas de trilha para o momento das personagens. O fragmento que descreve a música do último show da banda Os Girinos é o principal da cena e tem a função de transportar o leitor para o local do show de *rock*, permitindo que ele o assista através da leitura. Na produção de 1990, os trechos que descrevem a música verbal também são colocados com o objetivo de possibilitar ao leitor que imagine a música que está sendo ouvida, de colocar-se no ponto de vista do ouvinte presente no show de *rock*. Já o livro de 2000, além de levar o leitor a saber como é a qualidade sonora de determinada música muda, coloca-o em contato com o que o músico sente ao executá-la. Em um ângulo diferente dos outros, que estão somente apreciando o ritmo, nessa obra, Fausto descreve o que está sentindo enquanto toca com a sua guitarra de poderes especiais. Portanto, há aqui também uma transformação na maneira de apresentar verbalmente o lugar da música na cena: passa-se de um espaço secundário para o central e, a seguir, para os sentimentos do músico enquanto executa sua partitura.

Em duas das três obras, identifica-se a presença de letras de músicas fictícias, isto é, versos de canções não reais compostas especificamente para a narrativa. Apenas no livro de Paula Mastroberti não há letras fictícias. Nas demais, as músicas são acrescentadas às obras com diversas funções e são formas de enriquecer a narrativa literária.

Na produção de Potyguar, encontram-se dois fragmentos de letras e dois títulos de músicas fictícias. Os fragmentos são mencionados por dois motivos: primeiro, para tornar verossímil um concerto da banda de Patucho; segundo, para acrescentar um elemento enriquecedor na cena em que o protagonista morre. Ao descrever um show da banda de Patucho, o narrador alude a um trecho da letra de maior sucesso da banda, uma letra engajada, que é cantada por muitas pessoas e que representa o poder de comunicação do *rock*. Ao serem referidos esses versos, simultaneamente, o narrador descreve a atitude da audiência, o que torna a cena mais rica em termos descritivos, pois ele não apenas explica que as pessoas cantam a música da

banda, mas também dá acesso ao que elas estão cantando, tentando, ao máximo, transportar o leitor para dentro do texto. No episódio em que Patucho morre, o narrador diz que ele morreu ouvindo a música de que mais gostava. Apresenta ao leitor um fragmento significativo para o momento, porque amplia o seu significado, que poderia ser meramente descritivo. Isso acontece porque o narrador propõe ao leitor uma letra fictícia, para que ali busque elementos que possam enriquecer os sentidos já descritos na cena.

Luiz Antonio Aguiar abusa das letras de músicas ficcionais. Elas aparecem durante toda a história. A narradora e protagonista recorre aos versos compostos pelo seu namorado roqueiro para entender um pouco do que ele sente por ela e também para se compreender melhor. Além disso, as músicas apresentam semelhanças com canções reais que fazem parte da cultura do *rock* brasileiro, logo, o jovem lê muito mais que meras letras de músicas fictícias; ele relaciona ali uma ampla gama de sentidos que contribuem para a construção do texto literário. Isso ocorre porque, ao ler que o roqueiro da ficção escreve uma letra aludindo explicitamente a algumas músicas de Cazusa, o leitor pressupõe que a personagem que compôs a música tenha algumas características do roqueiro real, logo, lê a obra com outros olhos.

O livro de Paula Mastroberti, ao contrário do anterior, não apresenta músicas ficcionais. Obviamente, o músico dessa narrativa é um roqueiro de música instrumental, o que impede a presença de letras, no entanto poderia aparecer trechos de partituras, tablaturas ou cifras de alguma música criada para a ficção. O que se observa na música verbal, portanto, mais especificamente, na criação da música ficcional das obras analisadas, é a importância desse expediente para a escrita literária nas décadas passadas. O livro mais recente opta por não expressar os sentimentos de suas personagens através da música ficcional, o que significa, talvez, a escolha de uma modalidade reflexiva sem a necessidade de explicitar a letra da música executada.

Os dados analisados e discutidos neste trabalho permitem afirmar a validade de se analisar as obras com base em gêneros musicais de característica contrapontística, comparando as soluções encontradas pelos

autores. Isso é possível, porque os ritmos musicais têm características homólogas (quanto ao ritmo ou à estrutura) às obras literárias e contribuem para a construção das tramas narrativas, das personagens e dos conflitos ali contidos. Pode-se concluir, inclusive, que as histórias juvenis que se valem da temática do *rock* tornam-se plurais ao darem voz a duas expressões artísticas que dialogam entre si, a literatura e a música. O próprio *rock*, por sua vez, desdobra-se quando se aproxima de outros ritmos, oferecendo ao jovem a pluralidade musical.

Nesse caso, constatou-se que a obra de 1980 é de estrutura muito semelhante à fuga ternária, um gênero de natureza clássica. O livro de 1990 apresenta semelhanças com o *jazz*, mesmo que, atualmente, esse ritmo de origem popular seja elitizado. A produção da década de 2000 apoia-se na fragmentação. Essa corresponde à forma rapsódica que, em comparação aos demais gêneros musicais clássicos, é mais moderna porque surge com a proposta de aproveitar o que já existe e se reorganizar de modo alternativo, a fim de compor uma nova obra. Muito semelhante é o que acontece com a obra de Mastroberti, em que, mais uma vez, reforça-se a relação íntima entre música e literatura, tão ao gosto do leitor jovem.

As descobertas feitas até aqui mostram que o caminho de pesquisa trilhado é desafiante e produtivo. Espera-se, por isso, que ele possa ser um indicador para novos estudos, sinalizando um viés de trabalho que busca definir o específico juvenil (preocupação da pesquisa maior patrocinada pelo PROCAD), através do exame de temas, estruturas e formas que compõem o universo de interesse do jovem.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luiz Antonio. *A garota e o roqueiro*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1995.
- AGUIAR, Luiz Antonio. *A múmia que dançava rock'n'roll e outras histórias*. Belo Horizonte: Formato, 1997.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. Descobrimo os contos de fadas. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhem. *Joãozinho e Mariazinha*. Tradução de Verônica Sônia Kühle. Porto Alegre: Kuarup, 1994.
- ALMEIDA, Márcio. *Hoje é dia de rock*. São Paulo: Nacional, 1986.
- ANDRADE, Tiago de Melo. *Rock Curupira*. São Paulo: Divisão Cultural do Livro – DCL, 2007.
- BRANDÃO, Toni. *Cuidado: garoto apaixonado*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- BRANDÃO, Toni. *Cuidado: garotas apaixonadas – Tina*. São Paulo: Melhoramentos, 2004.
- BRANDÃO, Toni. *Cuidado: garotas apaixonadas – Nanda*. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- BRANDÃO, Toni. *Cuidado: garotas apaixonadas – Gute*. São Paulo: Melhoramentos, 2007.
- BRANDÃO, Toni. *O garoto verde*. São Paulo: Caixa Verde, 2003.
- BRASIL, Luiz Antonio de. *Manhã transfigurada*. 9. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- BROWN, Calvin S. The relations between music and literature as a field of study. In.: *Comparative Literature*. v. 22. n. 2. Special number on music and literature. Spring, 1970. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1769755>. Acesso em: 31/07/2010, às 10h.
- BUCHER, Jatherine e HINTON, Kaavonia. *Young adult literature: exploration, evaluation, and appreciation*. 2. ed. Boston: Pearson, 2006.
- BUENO, Eduardo. A longa e tortuosa estrada profética. In: KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CAPPARELLI, Sérgio. *Meg foguete*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- CARNEIRO, Angela. *Palavras de fumaça*. São Paulo: Prumo, 2009.

- CARR, Stella. *Eu detetive: o caso do sumiço*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2003.
- CAVALHEIRO, Valéria Mourales. *Melopoética de Érico Veríssimo: a fuga romanesca, de Clarissa a Saga*. 2005. 167f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- CHACON, Paulo Pan. *O que é rock*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- CORSO, Mário. Admirável mundo ‘teen’. In: *O adolescente e a modernidade*. Rio de Janeiro: Congresso Internacional de Psicanálise e suas Conexões, 1999.
- COSTA, Jurandir Freire. Perspectivas da juventude na sociedade de mercado. In: NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo. (Org.) *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- COSTA, Wagner. *Quando meu pai perdeu o emprego*. São Paulo: Moderna, 2003.
- CUNHA, Marcelo Carneiro da. *Antes que o mundo acabe*. Porto Alegre: Projeto, 2000.
- D’ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- FARACO, Sérgio. *Doce paraíso*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- FUX, Robert. *Dicionário enciclopédico da música e músicos*. São Paulo: São José, 1957.
- GROPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e histórias das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- GROPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Campinas: Universidade de Campinas, 1996.
- HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEVI, Giovanni e SCHIMITT, Jean-Claude. A América dadécada de 1950 – nascimento do ‘teenager’. In: *A história dos jovens 2 – A época contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MASTROBERTI, Paula. *Angústia de Fausto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MASTROBERTI, Paula. *O flautista de Hamelin*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito no tempo – I neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock – o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: do sonho ao pesadelo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- NICOLELIS, Giselda Laporta. *O amor não escolhe sexo*. São Paulo: Moderna, 1997.
- NUNES, Lygia Bojunga. *Corde bamba*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- NUNES, Lygia Bojunga. *A cama*. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- OBIOLS, Guillermo A. e OBIOLS, Silvia Di Segni de. *Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria: la crisis de la enseñanza media*. Buenos Aires: NoveDuc, 2008.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Leituras intersemióticas: a contribuição da Melopoética para os estudos culturais. In: *Cadernos de tradução / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. – n. 7. Florianópolis, 2001. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/430>. Acesso em: 31/07/2010, às 10h.*
- PADRINO, Jaime Garcia. Vuelve la polemica: ¿existe la literatura... juvenil? In: RETTENMAIER, Miguel e RÖSING, Tania M. K. *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.
- PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.
- POTYGUAR, Carlos Magno. *O anjo do rock*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Almedina, 2003.
- SCHER, Steven Paul. Notes toward a theory of verbal music. In.: *Comparative Literature*, v. 22, n. 2, Special Number on Music and Literature. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1769758>. Acesso em 31/07/2010, às 10h.
- SILVA, Antônio de Pádua. *Guerra no pantanal*. 13. ed. São Paulo: Atual, 1991.
- SOUZA, Malu Zoega de. *Literatura juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores*. São Paulo: Cortez, 2001.