



## **Narrativa musical “Eduardo e Mônica”: uma reflexão acerca do “vazio cultural” como força de produção de sentido e de construção de repertório social<sup>1</sup>**

Rita Paludetto<sup>2</sup>

Marcia Perencin Tondato<sup>3</sup>

Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM

### **Resumo**

O trabalho apresenta um exercício de análise das condições de produção de repertório social significativo tendo como força propulsora o “vazio cultural” do tempo-espaço urbano de Brasília e como demonstração de produto ideológico a narrativa musical mediada “Eduardo e Mônica”, de autoria de Renato Russo. Com base na Análise de Discurso da Escola Francesa, utilizada como referencial teórico e metodológico, analisamos o processo de constituição de sentido de um constructo simbólico pela perspectiva da inversão de papéis sociais das personagens-título e da subversão do discurso do sujeito autor narrador na articulação pelas diferenças tendo como eixo a relação constituída entre o *locus*, *habitus* e estereótipos.

**Palavras-chave:** comunicação; estereótipos; ideologia; cultura; gêneros.

### **“Eduardo e Mônica” em conceitos**

A aventura mediada de “Eduardo e Mônica” “narra os encontros e desencontros de um jovem casal brasileiro antes do descobrimento da paixão e do inevitável *happy end*”. (MARCELO, 2009, p. 214).

Narrar é expor, por meio de fala ou escrita, um acontecimento ou uma sucessão de acontecimentos, mais ou menos encadeados, reais ou imaginários.<sup>4</sup> A narrativa musical “Eduardo e Mônica” não só narra uma sucessão de acontecimentos, como o faz de forma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT6 – GT Comunicação e Culturas Urbanas, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM/SP, email: [rita.paludetto@gmail.com](mailto:rita.paludetto@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do Trabalho. Professora Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora-pesquisadora da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo e pesquisadora do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (Obitel), email: [mp.tondato@uol.com.br](mailto:mp.tondato@uol.com.br)

<sup>4</sup> SÉRGIO, Ricardo. A narrativa de ficção. Estudos Literários. Publicado em 10/04/2007. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/444314>, acesso em 05/07/2011.



oposta e controversa na tentativa de construir repertório social em meio a um vazio de significados na cidade de Brasília na virada dos anos 1970 e 1980.

A música descreve a construção de um relacionamento afetivo entre uma mulher e um homem. E, tomando como paradigma o discurso dominante do sistema patriarcal da sociedade, em que o papel social do gênero masculino é prevalente e a matriz de comportamento correspondente, o *habitus* apreendido, gerado e incorporado na sociedade, é categorizado pelo modelo masculino de poder, o autor narrador vale-se desse sistema de classificação da realidade, inverte os papéis sociais dos gêneros masculino e feminino, num movimento de subversão de sentidos na tentativa de construir repertório social.

O poder é uma teia invisível e as relações de poder estão presentes em todos os lugares. Desse modo, o poder não pertence a ninguém. É exercido. (LONARDONI, 2006, p. 110).

Às personagens-título são atribuídas diferenças de atitudes e comportamentos e essas diferenças são articuladas pela essência da comunicação, aqui entendida como ato de apreensão de sentidos entre os envolvidos, e pelo mito do amor romântico de final feliz. Os estereótipos são os expedientes utilizados para o reconhecimento de padrões apreendidos pela sociedade, mas são trabalhados de forma a transfigurar os papéis das personagens da narrativa mediada.

A mudança de atitude exige uma reorientação intelectual, um rompimento com os vínculos sociais. É uma reestruturação da experiência passada. A mudança de atitude causa uma desordem nas relações sociais. (BOSI, 2003, p. 119)

A música é um meio de aprendizado de sentido pela repetição e a repetição é um recurso que provoca deslocamento de sentido. A narrativa musical funciona como estrutura, um arcabouço ideológico no espaço-tempo histórico e, nesse cenário real, o vazio de Brasília é determinante para a produção de significado na narrativa mediada.

Por meio da Análise de Discurso da Linha Francesa, objetivamos identificar a significação dos padrões, estigmas e (pré)conceitos aplicados na construção da narrativa e sua função orgânica no desenvolvimento do enredo no tempo objetivo do sujeito autor narrador, de cada personagem-título e da mediação para constituição de sentido. As condições de produção de sentido, tendo como lugar o “vazio cultural” do espaço-tempo urbano de Brasília, é outro elemento de análise. As estruturas narrativas dos 73 versos são agrupadas em unidades de significação para procedimentos analíticos de interpretação dos conceitos inseridos no

discurso do autor narrador Renato Russo e nos interdiscursos dos versos, linhas e nas entrelinhas da letra mediada.

Como método,

partimos do dizer, de suas condições e da relação com a memória, com o saber discursivo para delinear as margens do não-dito que faz os contornos do dito significante. Não é tudo que não foi dito, é só o não dito relevante para a situação significante. [...] O subentendido depende do contexto. [...] O dito pelo outro é subsidiário ao dito. (ORLANDI, 2010, p. 82)

Com essa metodologia, analisamos o dito das personagens-título pela inversão dos papéis sociais dos gêneros feminino e masculino para relacionar com os enunciados preconcebidos do padrão masculino de poder do imaginário coletivo. Os efeitos metafóricos acionados pela substituição dos papéis sociais dos gêneros feminino e masculino são atribuídos à posição do sujeito-autor afetado pelo contexto histórico-social e promovem uma ressignificação de sentidos. “O autor é o lugar em que ser realiza o projeto totalizando, o lugar em que se constrói a unidade do sujeito”, (ORLANDI, 2010, p. 73) e o contexto social é suporte e lugar que assegura sentido.

O processo de constituição do discurso: a memória, o domínio do saber, os outros dizeres já ditos ou possíveis que garantem a formulação (presentificação) do dizer, sua sustentação. Garantia de legibilidade e de interpretação; para que nossas palavras façam um sentido é preciso que (já) signifiquem. Essa impessoalidade do sentido, sua impressão referencial, resulta do efeito de exterioridade: o sentido lá. A objetividade material contraditória. (ORLANDI, 2004, p. 39)

O não dito na narrativa e a interpretação do analista, tendo como paradigma o sistema social patriarcal e os estereótipos de poder masculino, complementam a reflexão para a compreensão do efeito de sentido da representação da permanência social da narrativa musical mediada no “vazio cultural” do espaço-tempo de Brasília, como condição de produção.

As condições de produção, que constituem os discursos, funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos de relação de sentidos. Segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que sustentam, assim como para dizeres futuros. (ORLANDI, 2010, p. 39)

O estudo das condições de produção de sentido do discurso subvertido, tendo como *corpus* a materialidade de uma letra mediada composta na passagem da década de 1970 para



1980, representa uma reflexão, por meio da análise da narrativa musical, da relação sujeito autor narrador com o *locus* Brasília enquanto um “vazio cultural” no espaço-tempo urbano. O vazio representa a ausência. Na ausência há a falta. No espaço da falta, abre-se espaço para a criação. E na falta, cria-se. No vazio, passa-se a ter o cheio.

### **Brasília: arena de tensionamento entre o vazio e o cheio**

“Era uma vez a gente; e depois mais gente, mais gente, mais gente e mais gente e muito mais gente (e não era tanta gente assim; tem muito mais gente do que tem na verdade); era uma cidade” (MARCELO, 2009, p. 243). O ano era mais ou menos o de 1977<sup>5</sup> e Brasília tinha apenas 17 anos. Jovem. Concebida para ser uma cidade planejada, “tudo era racional e linear” simétrico, previsível. “Brasília oferecia muito pouco em termos de agrupamentos humanos” [...] “O tempo e o espaço urbano. Duas dimensões que se fundiam” num vazio territorial, plano, sem limites. (MARCELO, 2009, p. 154, 47, 349). Ausência figurada.

O urbano é um espaço plural, fértil de possibilidades e de circulação de referências. E nesse espaço particular de significação, o urbano de Brasília, diferentes materialidades simbólicas circulavam num movimento em torno de um eixo de (in)significação.

O céu infinito, a vegetação peculiar, alguns dos monumentos desenhados por Niemeyer. Mas não considerava a forma organizacional da cidade compatível com a natureza humana. Tudo é racional e linear; a gente precisa de um pouco de desordem, de assimetria, de incerteza. (MARCELO, 2009, p. 154)

Em meio à beleza única de Brasília, havia um estranhamento de Renato Russo na forma arquitetônica moderna e na forma social, um “vazio cultural”<sup>6</sup> que ecoava no cotidiano. O autor narrador era contemporâneo da “geração do silêncio”, expressão cunhada para a juventude dos anos 1970.<sup>7</sup> Mas o vazio é também forma; e pode ser preenchido quando encontra sujeitos que o fazem arena para criação de novos repertórios. “Nós queremos ação! Acabar com o tédio de Brasília, essa jovem cidade morta! Agitar é a palavra do dia, da hora, do mês!” (MARCELO, 2009, p. 150), dizia Renato Russo como gesto de resistência que, na sua diferença, romperia com o vazio em aventura. “Uma aventura é ao mesmo tempo uma

---

<sup>5</sup> Ano da composição da música “Eduardo e Música”, segundo o livro “Renato Russo: o filho da Revolução. Agir, 2009, p. 216, lançada no disco “Dois”, em 1986.

<sup>6</sup> Expressão título de matéria jornalística de Zuenir Ventura para a revista *Visão*, de julho de 1971. (MARCELO, 2009, p. 41).

<sup>7</sup> (MARCELO, 2009, p.173).

aventura do real e o símbolo de outra aventura” (TODOROV, 1979, p. 175), transparente ou opaca na sua textualidade pelo contexto histórico-social.

A narrativa musical mediada “Eduardo e Mônica” é uma aventura que tem sua criação na criatividade do “vazio cultural”, força propulsora na constituição do cheio de sentido simbólico da falta. “Para haver criatividade é preciso um trabalho que ponha em conflito o já produzido e o que vai-se instituir. Passagem do irrealizado ao possível” (ORLANDI, 2010, p. 38). E assim, pela inversão, Renato Russo dá sentido ressignificando os papéis sociais dos gêneros “Eduardo e Mônica”. Renato Russo era assim: um sujeito afiado,<sup>8</sup> de atitude. Embora tivesse mais gente do que teria na verdade naquele vazio de Brasília, a produção de sentido do cheio se dá pela transferência de sentido possível do real e do imaginário. E a música se representa porque há o encontro de sentidos entre a memória e o real.

A narrativa musical mediada foi a forma de expressão e de produção de sentido que Renato Russo encontrou para dar significado ao “vazio cultural”. “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 1992, p. 113). “Toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, interrogar, etc.)” (MAINGUENEAU, 2001, p. 53) e o efeito se produz “da relação inerente ao discurso como um acontecimento, da luta entre uma atualidade e uma memória” (GREGOLIN, 2007, p. 58). E o sujeito autor narrador interroga e afirma sentidos com seu discurso oposto, naturalizando sentidos.

A palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. [...] O discurso é um objeto sócio-histórico, uma mediação e [...] essa mediação torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que vive. [...] Por definição, todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro. (ORLANDI, 2010, p. 15, 62)

O discurso de Renato Russo é baseado em discursos sociais anteriores, memórias, e se relaciona com outros discursos, num movimento em curso. Na e pela música, entendida como processo social de apreensão de sentido, acontece o confronto do político com o simbólico. “O interdiscurso é uma região de encontros e de confrontos de sentidos. A interpretação se alimenta exatamente dessa contradição: ao mesmo tempo em que os discursos se confraternizam eles se digladiam no campo social” (BAKHTIN *apud* GREGOLIN, 2003, p. 50). A apreensão de sentido se dá pela interpretação e pela “prática política que tem como função, pelo discurso, transformar as relações sociais reformulando a demanda social”

---

<sup>8</sup> Segundo a jornalista Ana Maria Bahiana. (MARCELO, 2009, p. 282).



(PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2008, p. 34), e Renato Russo apropria-se da narrativa discursiva mediada, que tem na repetição a sua perenidade, para preencher o vazio de sentido e apreender sentido. Cheio de verdade, o sujeito autor narrador se reveste de ousadia para romper o silêncio e encher a falta, construindo repertório social por meio de seu discurso e a cidade de Brasília, o vazio cultural e urbano, funciona como energia para se representar em meio aos discursos circulantes.

As condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. [...] as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico. (ORLANDI, 2010, p. 30).

Da perspectiva de que o vazio pode se transformar em cheio e se constituir significante, sentido, relações; o sujeito autor narrador cria pelos estímulos circulares e pela força do vazio. Dessa energia propulsora desponta “Eduardo e Mônica”, num movimento de constituição de sentido e de construção de repertório social na aventura do afeto.

### **O rock: *urbi et orbi*<sup>9</sup>**

“O *rock* é um movimento musical que revolucionou a música popular porque é o único gênero feito por jovens e para os jovens. Por isso, se tornou sinônimo de rebeldia!” (MARCELO, 2009, p. 94). As palavras são de Renato Russo, principal expoente do *rock* nacional dos anos 80, eterno líder da Banda Legião Urbana, um mito, que levou Brasília para o topo do *show bizz* com suas letras insurgentes de cunho político e social. O *rock and roll* brasileiro foi e continua sendo um sucesso nacional e o *rock* brasiliense é o produto cultural mais genuíno, mais bem sucedido de Brasília e que tem a maior visibilidade. Bandas brasilienses como Plebe Rude, Capital Inicial, Paralamas do Sucesso e a própria Legião Urbana são reconhecidas nacional e internacionalmente. Não por acaso:

Brasília é uma cidade que incita à subversão. E o *rock* é pura subversão, é a explosão da vontade de dizer não. Talvez até pelo seu traçado, a cidade massifica muito e as pessoas não encontram meios de dizer que estão vivas, arrisca o poeta Nicolas Behr. (MARCELO, 2009, p. 332).

---

<sup>9</sup> Expressão latina com tradução livre: “para a cidade e para o mundo”.

E Brasília também é um caldeirão cultural, uma cidade-síntese.<sup>10</sup> Embora receba gente de todos os cantos do Brasil, “Brasília é um centro irradiador e não um centro convergencial” (MARCELO, 2009, p. 147), não somente por ser o centro do poder político - de onde se espera que saiam decisões para todo o país -, mas por fazer surgir, radiar novos sentidos pela simultaneidade de características e movimentos distintos, essa polissemia no mesmo *locus*. Na cidade são ouvidas diferentes línguas<sup>11</sup> e os diferentes sotaques das regiões brasileiras. E “o *rock* é a expressão da oralidade contemporânea” (McLUHAN *apud* MARCELO, 2009, p. 332). É a língua dos jovens. É atitude. E o gênero “pegou”, principalmente, nas décadas de 70 e 80 em Brasília, porque “*rock* é sintonia” (MARCELO, 2009, p. 336). Havia estímulos, uma certa consonância na materialidade do “vazio cultural” de Brasília, lugar de constituição de sentidos que foi imortalizado pelos discursos significantes dos sujeitos de uma “turma”<sup>12</sup> que queria expressar sua realidade, seus sentimentos porque “é no discurso que o homem produz a realidade com a qual ele está em relação”. (ORLANDI, 2004, p. 39)

A cidade é um espaço significante, investido de sentidos e de sujeitos, produzido em uma memória. Quando se fazem certos gestos em relação a essa memória, se está transformando, modificando, ou não, essa memória. Ou se está ratificando essa memória ou se está rompendo com ela. E o que acontece então? (ORLANDI, 2004, p. 83)

E assim: de Brasília para Brasília e para o mundo, o *rock* ecoou gritos de liberdade.

### ***Ethos, Habitus e Pathos***

“O *ethos*, por natureza, é um comportamento que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais. [...] é caráter, retrato moral, imagem, costumes oratórios, feições, ar, tom” (MAINGUENEAU, 2008, p. 16). É também uma noção discursiva, uma teoria dentro do quadro da Análise de Discurso, que permite fazer as relações do sujeito enunciador com seus destinatários e com o espaço significante.

O *ethos* de um discurso resulta da interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos* mostrado), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos* dito) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio das

---

<sup>10</sup> (MARCELO, 2009, p. 23)

<sup>11</sup> Por abrigar as embaixadas estrangeiras.

<sup>12</sup> Termo usado no livro “O diário da Turma 1976 – 1986: a história do rock de Brasília” de Paulo Marchetti, 2001; da qual Renato Russo fazia parte.

metáforas ou de alusões a outras cenas de fala. (MAINGUENEAU, 2008, p.18).

“Todas as letras têm sua razão de ser e sua estória: se você for esperto, você descobre” (MARCELO, 2009, p. 153) trazia um dos panfletos da primeira banda<sup>13</sup> de Renato Russo, que no “vazio cultural” de Brasília encontrou o elemento constituinte da sua significação como sujeito.

Para escrever “Eduardo E Mônica”, Renato tinha se inspirado na própria experiência ao chegar em Brasília e na convivência com um casal de amigos. Ele, estudante de antropologia da UnB, [...], ela, com dois filhos, adorava conversar com Renato sobre astrologia, I Ching, destino, temas ausentes da tríade discos-filmes-livros que monopolizavam os diálogos da turma *punk*. (MARCELO, 2009, p. 215)

A interpretação dos fatos reais vivenciados por Renato Russo para a composição da música é fundamentada pelo entendimento de Orlandi que diz que “para a análise de discurso, não existem dados como tal, uma vez que eles resultam já de uma construção, de um gesto teórico. Aí entra a questão da interpretação, [...] que, por sua vez, leva à questão do real e da exterioridade” (ORLANDI, 2004, p. 38). Renato Russo não só faz uso de sua sensibilidade de interpretação do fato como relevante e em sintonia com a sociedade, como levar em conta a ideologia de transformação social presente na “turma” que se apropriava do *rock* para manifestar a irreverência, o contraditório, como exteriorização da própria construção de sentido social.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior [...] E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. (BAKHTIN, 1992, p. 31)

“Eduardo e Mônica” é um produto ideológico no sentido de ser parte da realidade e no sentido de que reflete e refrata uma sensibilidade social. “Não pode entrar no domínio da ideologia, tomar forma e aí deitar raízes senão aquilo que adquiriu valor social” (BAKHTIN, 1992, p. 45). A narrativa musical mediada é o resultado da relação da irreverência de um sujeito enunciador cheio de referência e contra-referência com o “vazio cultural” de Brasília, que, não só exerceu influência para a composição da narrativa musical, como foi energia

---

<sup>13</sup> Banda “Aborto Elétrico” precursora da banda Capital Inicial constituída inicialmente por Renato Russo, Fê e Flávio Lemos.



propulsora para formação de seu sentido constitutivo de representação simbólica e para a naturalização de sentido.

Os tipos aceitos, os padrões correntes, as versões padronizadas interceptam a informação no trajeto rumo à consciência. [...] na observação não adestrada colhemos sinais reconhecíveis do meio. Os sinais representam ideias, e essas ideias nós as enchemos como nossa provisão de imagens. (LIPPMANN, 1970, p. 153, 155)

O *habitus*, entendido como “matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem escolhas” (SETTON, 2002, p. 61) gerida e incorporada na sociedade patriarcal e como “noção que auxilia a pensar as características de um sistema de orientação, consciente e inconsciente” (SETTON, 2002, p. 61), é apropriado pelo sujeito autor narrador como uma inferência, que passa de verdades naturalizadas para outras verdades possíveis de serem naturalizadas, com a subversão de sentidos pela inversão de papéis sociais.

Renato Russo tinha a ”necessidade quase obsessiva de compreensão das transformações sociais por meio da música” (MARCELO, 2009, p. 218) e bebia na literatura e nos acontecimentos e referências históricas o entendimento dos meios de transformação social “pelas manifestações das massas ou pelas ideologias” (MARCELO, 2009, p. 218). E seus discursos em forma de música se transformaram em permanências históricas.

O discurso é histórico porque se produz em condições determinadas e projeta-se no “futuro”, mas também é histórico porque cria tradições, passado e influencia novos acontecimentos. Atua sobre a linguagem e opera no plano da ideologia, que não é assim mera percepção do mundo ou representação do real. (ORLANDI, 2008, p. 42)

“Em análise de discurso não se trabalha com as evidências, mas com o processo de produção das evidências”. (ORLANDI, 2004, p. 44) O “vazio cultural” de Brasília representa uma condição do processo de produção com o encontro de sujeitos sensíveis às transformações que queriam expressar seus pensamentos. Outras existem, mas “o urbano moderno passa a ser também uma sensibilidade” (MARCELO, 2009, p. 332). Na cidade de Brasília das décadas de 1970 e 1980 há a ausência, a falta das relações historicamente estabelecidas pelos poucos anos de existência, de memória cultural, e no tensionamento entre as forças do vazio e do cheio, a perpetuação do rock brasiliense como forma de expressão se dá pelo manifesto de “modernidade, sensibilidade e garra” (MARCELO, 2009, p. 324) dos sujeitos autores, o *pathos*, que só existe na mobilidade da incompletude, na paixão.



## **A troca de papéis sociais para a construção de sentido e de repertório social**

Partindo da sequência linear agrupada pelo sujeito autor na narrativa musical mediada “Eduardo e Mônica”<sup>14</sup>, os procedimentos analíticos utilizados têm como base uma organização em grupos de significação, que podem ou não obedecer a uma unidade semântica para construir conjuntos significativos do enredo. A sociedade patriarcal com padrões estereotipados de poder masculino simbólico é o paradigma aplicado à análise discursiva da narrativa musical mediada “Eduardo e Mônica”.

A análise não se dá pelas particularidades e preferências pessoais das personagens-título, mas pelos vestígios dos padrões estereotipados masculinos de poder simbólico, nos estigmas e nos ditos e não-ditos pelo gênero feminino.

Deixando o título para o final da análise, no primeiro grupo semântico, o autor faz uma indagação de cunho filosófico e pessoal sobre os elementos que compõem “as coisas do coração”, o afeto, o sentimento, “faculdade mais sublime e caminho para a penetração da interioridade” (ROUSSEAU, 2006, p. 135) e que é estritamente pessoal: existe ou não existe razão nas coisas feitas pelo coração?

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

Logo de início vê-se uma dubiedade no uso do verbo “existir”. Embora estejamos diante de perguntas e, partindo do pressuposto de que quem pergunta espera uma resposta, na narrativa musical mediada parece funcionar mais como uma colocação de tema para reflexão, para pensar em existências de possibilidades. Quanto à pergunta, o uso do advérbio de negação modifica o verbo, modificando a pergunta na sua essência. Existe ou não existe razão?

No grupo semântico seguinte:

Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar / Ficou deitado e viu que  
horas eram / Enquanto Mônica tomava um conhaque / No outro canto da  
cidade, como eles disseram

O autor entra no cotidiano da vida das personagens indicando diferenças de hábitos. O tempo cronológico é o mesmo para os dois, uma manhã, porém o tempo psicológico, aquele em que se passa na cabeça de cada um, percebe-se diferente pela atitude autônoma da Mônica. Eles também estão em espaços físicos opostos, indicando uma oposição simbólica. Nesse

---

<sup>14</sup> Letra retirada do site: [letras.terra.com.br/legiao-urbana/22497/](http://letras.terra.com.br/legiao-urbana/22497/) em 09/07/2011.



conjunto destacamos traços dos papéis sociais dos gêneros: Eduardo tem uma rotina controlada pelo relógio, enquanto Mônica demonstra independência, em contraposição ao modelo patriarcal de que o homem é sempre mais autônomo e independente que a mulher.

Seguindo a narrativa,

Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer / E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer / Um carinho do cursinho do Eduardo que disse / "Tem uma festa legal, e a gente quer se divertir" / Festa estranha, com gente esquisita / "Eu não tô legal", não agüento mais birita" / E a Mônica riu, e quis saber um pouco mais / Sobre o boyzinho que tentava impressionar / E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa / "É quase duas, eu vou me ferrar/

Os caminhos por sentidos opostos têm a probabilidade e/ou a certeza de cruzamento em algum ponto, diferentemente dos percursos paralelos. E, pela probabilidade, as personagens se encontram. O narrador explicita que o encontro ocorreu sem querer, podendo até ter sido contra a vontade, numa demonstração de que eles não tinham essa intenção, e, que, portanto, se fosse das suas vontades, não se conheceriam. Mas o autor segue e enfatiza que eles conversam muito. Não somente conversam. Conversam muito para se conhecer, o que indica que ambos veem interesses comuns e vislumbram possibilidades, uma certa alteridade, curiosidade pelo outro diferente complementar. Nesse conjunto, o autor dá uma indicação de que Eduardo é um jovem pré-vestibulando. Divertem-se juntos numa festa e Mônica demonstra mais interesse, embora Eduardo quisesse impressionar.

Eduardo e Mônica trocaram telefone / Depois telefonaram e decidiram se encontrar / O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard / Se encontraram então no parque da cidade / A Mônica de moto e o Eduardo de "camelo" / O Eduardo achou estranho, e melhor não comentar / Mas a menina tinha tinta no cabelo/

O interesse persiste e eles resolvem se encontrar para conversar. Mônica tem mais repertório social e vai além da óbvia opção lanchonete do Eduardo; e o impasse é negociado: o encontro é no espaço democrático de um parque, livre, aberto. A Mônica demonstra mais poder econômico pelo meio de transporte e Eduardo manifesta pouca vivência com o diferente: estranha a tinta no cabelo da Mônica.

Eduardo e Mônica eram nada parecidos / Ela era de Leão e ele tinha dezesseis Ela fazia Medicina e falava alemão / E ele ainda nas aulinhas de inglês / Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / Van Gogh e dos Mutantes, de Caetano e de Rimbaud / E o Eduardo gostava de novela / E jogava futebol de botão com seu



avô / Ela falava coisas sobre o Planalto Central / Também magia e meditação /  
E o Eduardo ainda tava no esquema / Escola, cinema, clube, televisão/

A certeza das diferenças é revelada com os gostos totalmente distintos entre as personagens. Falar dos gostos é falar das particularidades de cada um, dos dois. O cardápio cultural eclético e ampliado da Mônica formado por astrologia, poesia, artes, música, magia, meditação demonstra fontes diversas de conhecimento e de desenvolvimento de saberes, inteligência e aparente domínio de campos, em contraposição à agenda limitada de Eduardo, numa alusão à ascendência cultural de Mônica.

E mesmo com tudo diferente, veio mesmo, de repente / Uma vontade de se ver  
E os dois se encontravam todo dia / E a vontade crescia, como tinha de ser  
Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia / Teatro, artesanato, e foram  
viajar /A Mônica explicava pro Eduardo / Coisas sobre o céu, a terra, a água e  
o ar/

Da amizade formada, aconteceu a paixão. E mesmo com tudo diferente formaram um casal e um projeto de vida a dois, com atividades em conjunto, como tinha de ser com qualquer casal. Nesse conjunto, o autor tende a remeter a uma equiparação de poder simbólico, porém volta a trazer a superioridade de conhecimento da Mônica.

Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer / E decidiu trabalhar (não!)  
E ela se formou no mesmo mês / Que ele passou no vestibular / E os dois  
comemoraram juntos / E também brigaram juntos, muitas vezes depois  
E todo mundo diz que ele completa ela / E vice-versa, que nem feijão com  
arroz/

Eduardo cresce e a paixão apaga as diferenças, que passam a ser preenchidas pelo trânsito das concordâncias e das discordâncias, numa demonstração de compatibilidades e permanência de sentidos. As diferenças se completam. A relação entre “Eduardo e Mônica” é uma relação de completude porque há sentido na falta e o sentimento é verdadeiro.

Construíram uma casa há uns dois anos atrás / Mais ou menos quando os  
gêmeos vieram / Batalharam grana, seguraram legal / A barra mais pesada que  
tiveram / Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília / E a nossa amizade dá  
saúde no verão / Só que nessas férias, não vão viajar / Porque o filhinho do  
Eduardo tá de recuperação/

O projeto de vida juntos se materializa, é formada uma unidade familiar nos moldes “pais e filhos”, com sonhos e dificuldades. O realce é para o estigma da mulher-mãe responsável pela educação dos filhos que é transferido para o Eduardo. Brasília é referida como lugar seguro para uma volta do casal, em movimento. O sujeito autor narrador sente a



ausência do casal, que se constitui especial nas diferenças individuais e na sua completude na relação de amizade das personagens com o autor. A saudade é o amor que fica, não importa o lugar, e o final feliz da narrativa dá o tom do mito do amor romântico à música.

Para terminar a narrativa musical, o sujeito autor narrador retoma a mesma questão inicial:

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

A aventura discursiva da descoberta - e não da dominação -, da completude - e não da submissão - poderia ser uma resposta para a indagação inicial e final das razões que levam as pessoas à aventura do afeto. A aventura discursiva da liberdade de escolha cerceada na época poderia ser outra resposta. E poderia ter outras, outras e outras. Mas não creio que o autor narrador realmente buscasse uma resposta, ainda que repetisse a pergunta no início e final da narrativa. Poder-se-ia dizer que o que importa é retomar a reflexão sobre a existência ou não de razão para as coisas feitas pelo coração, numa trajetória continuada de início, fim, início, fim, início... As razões do afetar e sentir-se afetado por um indivíduo-sujeito na sua incompletude individual, afetiva e social é da essência humana. Os questionamentos também. A interpretação dos sentimentos e da razão envolve e invoca elementos objetivos e subjetivos de sentido. Na música, a centralidade de sentido está na resistência cultural para transformar a realidade objetiva e construir repertório social.

Nessa narrativa, duas concepções ideológicas estavam em confronto: a repetição do modelo patriarcal reinante no senso comum e a construção de um novo repertório social, num movimento de tensionamento de hegemonia e de “hegemonia às avessas” sustentada pelos ditos e não-ditos das personagens-título. Hegemonia é uma noção de poder dominante e, ao passar o poder para o gênero “dominado”, o sujeito autor narrador faz um movimento de evolução social para a igualdade. Mas, retoma o senso comum quando dá a precedência no título a “Eduardo” – talvez por um lapso de memória social ou pela formação “Eduardo e Mônica” apresentar mais musicalidade, sonoridade se comparado com “Mônica e Eduardo”. O fato é que o sujeito autor narrador retoma – ou inicia a narrativa já que estamos falando do título - o discurso social patriarcal em que o gênero masculino “tem” a preferência da vez em relação ao feminino e que prevalece no imaginário coletivo, ainda que uma certa convenção social tradicional preveja, num gesto simbólico de gentileza, a preferência das damas em relação aos cavalheiros em ambientes sociais; e que o sujeito autor narrador ignora como convenção.



Na narrativa musical mediada, a técnica da construção da narrativa é a de encadear os acontecimentos numa linha cronológica de acontecimentos no tempo objetivo de cada personagem e na lógica humana de uma sequência de acontecimentos, um atrás do outro. A letra é direta, as palavras são as escolhas e são objetivas, não há rodeios. Fazem sentido. No conjunto, a composição “cria empatia com o público com sua linguagem simples, cotidiana”. (DAPIEVE, 2000, p. 54). O eixo dramático não tem clímax e, embora não tenha refrão na letra, a melodia corrobora para a sua memorização pela repetição dos acordes que não variam ao longo da narrativa oral. A melodia dá o tom para a construção de uma cadência única, pontuada de forma constante e linear e que dá suporte à unidade semântica.

Cada etapa do desenvolvimento de uma sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objeto de atenção do corpo social e que, por causa disso, tornam-se valor particular. (BAKHTIN, 1992, p. 44)

“Eduardo e Mônica” foi um *hit*, é sucesso desde seu lançamento em 1986 e garantiu valor porque encontrou ressonância na sua repetição, um ressignificado social e político.

### **Considerações finais**

Nesse artigo apresentamos uma reflexão sobre a construção de repertório social a partir do espaço urbano, pensando no tensionamento do “vazio cultural” de Brasília em contraposição ao cheio de sentido como condição de produção, com base na música “Eduardo e Mônica”, de Renato Russo.

A “falta”, o “vazio cultural” no tempo-espaço revelou-se central no processo de criação e a narrativa musical é a demonstração, como produto ideológico, de criação de repertório social. A música é um fenômeno ideológico pelo caráter revolucionário de sentido e a inversão dos papéis sociais, atribuindo ao gênero feminino os traços do modelo masculino de poder na narrativa mediada e repetida se representa significativa, pela desconstrução de modelo tradicional de casal. “A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”. (BAKHTIN, 1992, p. 36) e a palavra musicada tornou-se um instrumento de consciência.

Na análise da narrativa musical, pontuamos as pistas da visão estereotipada de modelo masculino de poder constituído de atributos como a inteligência, superioridade, ascendência cultural, controle, autoridade, autonomia, poder econômico, domínio, independência, que ainda prevalece no imaginário coletivo da sociedade patriarcal, como a sociedade brasileira, assimiladas pela memória histórica. Mas o efeito dos sentidos produzidos pelo dito do gênero feminino, e repetido pela narrativa mediada, é constitutivo de permanência histórica. “A



música tem poder de transformação” (MARCELO, 2009, p. 339) e “Eduardo e Mônica” representa uma evolução da sociedade.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6ª. Edição. São Paulo: Hucitec, 1992.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Discurso, história e a produção de identidades na mídia. In FONSECA-SILVA, Maria da Conceição e POSSENTI, Sírio (orgs.) **Mídia e rede de memória**. Vitória da Conquista (ES): Edições Uesb, 2007.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (org.) **Meios de Comunicação de Massa**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

LONARDONI, Marines. O discurso da ascensão, auge e queda de Antonio Palocci, na ótica das capas de veja. In: NAVARRO, Pedro (org.). **Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos**. São Carlos: Claraluz, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MARCHETTI, Paulo. **Diário da Turma 1976 – 1986: a história do rock de Brasília**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4ª. ed. Campinas (SP): Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni P. **Terra à vista - discurso do confronto: velho e novo mundo**. 2ª. ed. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2008.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 9ª. Ed. Campinas (SP): Pontes Editores, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SETTON, Maria da Graça J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**. ANPED, maio/agosto, n/20, 2002, p. 60-70.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.