



ENTRELAÇANDO SENTIDOS: EXPLORANDO INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE EM UM ROMANCE E DUAS CANÇÕES

KLEIN, Geane Valesca da Cunha¹
SANTOS, Yasmin Pinheiro do²

RESUMO: O presente artigo investiga os entrelaçamentos de sentidos entre um romance e duas canções, buscando compreender como ocorrem as ressignificações textuais. A análise se baseia no romance *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, bem como nas letras de duas canções brasileiras: “Admirável Gado Novo” de Zé Ramalho e “Admirável Chip Novo” de Pitty. O estudo se apoia na teoria dos palimpsestos, explorando as relações intertextuais e transtextuais, e na abordagem qualitativa, descritiva e interpretativa. A metodologia adotada integra conceitos da Linguística Textual e Estudos Literários, especialmente a proposta de Gérard Genette. Além disso, o artigo se insere nas teorias transgressivas, considerando a “transtextualização” como um modo de compreender signos em diferentes contextos. Dividido em três seções, o trabalho aborda os conceitos dos palimpsestos, o papel da canção como gênero textual e as transformações transtextuais identificadas no *corpus*. As análises empreendidas enfatizam a pluralidade de sentidos e o papel do leitor no movimento de interpretação, compreensão e construção desses sentidos. Por fim, são feitas reflexões sobre a crescente virtualização da vida que aproxima cada vez mais a realidade aos mundos distópicos retratados nos textos analisados e em outros dos quais não nos ocupamos especificamente.

PALAVRAS-CHAVE: Transtextualidade; Intertextualidade; Derivação de Sentidos.

INTERWEAVING MEANINGS: EXPLORING INTERTEXTUALITY AND TRANSTEXTUALITY IN A NOVEL AND SONGS

¹ Professora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia, Campus Porto Velho. Doutora em Letras. E-mail: geanevalesca@unir.br

² Graduada em Letras pela Universidade Federal de Rondônia. E-mail: yasminpinheirods@gmail.com



ABSTRACT: This paper explores the interplay of meanings between a novel and two songs, aiming to elucidate processes of textual resignification. It centers on Aldous Huxley's novel "Brave New World" alongside the lyrics of two Brazilian songs: "Admirável Gado Novo" by Zé Ramalho and "Admirável Chip Novo" by Pitty. The analysis employs the palimpsest theory to investigate intertextual and transtextual relationships, adopting a descriptive and interpretative qualitative approach rooted in Textual Linguistics and Literary Studies, particularly influenced by Gérard Genette's framework. The study also engages with transgressive theories, exploring "transtextualization" as a mechanism for understanding signs across diverse contexts. Structured into three sections, the paper discusses palimpsest concepts, the role of songs as a textual genre, and identified transtextual transformations within the corpus. Additionally, the study reflects on the pervasive virtualization of life, drawing parallels between contemporary reality and the dystopian worlds depicted in the analyzed texts.

KEYWORDS : Transtextuality ; Intertextuality ; Derivation of Meanings.

Considerações Iniciais

Neste artigo, analisamos sentidos que transitam, derivam e se atravessam, tomando como materialidades textuais um romance e dois poemas extraídos de duas canções. O intuito foi observar o entrecruzamento, a derivação e a rearticulação de sentidos, com vistas a apontar e discutir relações transtextuais e intertextuais. Tomamos o romance *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*), escrito por Aldous Huxley e publicado em 1932. Para analisar a intertextualidade por derivação, além do romance, foram tratadas as letras (poemas) de duas canções compostas/interpretadas por músicos brasileiros: "Admirável Gado Novo", obra de Zé Ramalho, e "Admirável Chip Novo", de Pitty. Ao observar as relações de transtextualidade e intertextualidade, procuramos nos pautar por aquilo que Barthes anunciou em *S/Z* (1999, p. 13): [...] não se trata de conceder alguns sentidos, de reconhecer, magnanimamente, a cada um, a sua parte de verdade; trata-se, contra toda a indiferença, de afirmar o ser da pluralidade, que não é o mesmo do verdadeiro, do provável ou ainda do possível".

As questões que nortearam o estudo foram: Como um texto pode ser resignificado em outros? Como se dá essa resignificação? De que maneira ocorre a (re)ativação de uma memória e (re)configuram-se os sentidos? Em que medida o nível de compreensão do leitor influencia na identificação de um texto-referência e nas suas transformações textuais? Com vistas a encontrar possíveis respostas para os questionamentos elencados, consideramos a hipótese segundo a qual um mesmo texto pode ser lido e interpretado de diversas maneiras e motivos, porém a sua transcendência textual depende do modo como cada leitor constrói a compreensão,

pelo estabelecimento (ou não) das relações inter e transtextuais, além de outros procedimentos de interpretação e compreensão mobilizados.

Apesar do romance e as músicas analisadas serem considerados como “antigos”, a intenção foi refletir sobre como um texto pode “conversar” com outros, mesmo que não explicitamente, e ainda assim manter sua singularidade. Partimos do entendimento de que “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário apreciar o plural de que ele é feito” (BARTHES, 1999, p. 13). Dessa forma, o principal objetivo foi observar o entrecruzamento de sentidos nos textos e demonstrar como a atribuição deles varia conforme sejam (ou não) mobilizados conhecimentos das ordens linguística, enciclopédica, procedural e interacional pelos diferentes leitores. Especificamente, intencionamos: 1. analisar e mapear as relações intertextuais e transtextuais relacionadas à teoria dos palimpsestos, demonstrando como essas relações contribuem para a compreensão do *corpus* de estudo; 2. investigar o lugar da canção como um gênero textual na literatura e nos estudos sobre textualidades; 3. Demonstrar como as transformações e classes transtextuais atuam na interpretação e compreensão de textos.

A abordagem metodológica seguiu as diretrizes da pesquisa qualitativa, de caráter descritivo e interpretativista. A análise foi realizada considerando a interface entre os estudos linguísticos (especialmente a Linguística Textual) e os estudos literários (sobretudo a partir da proposta do Palimpsesto de Gérard Genette), em um movimento interdisciplinar de confronto dos conceitos de transtextualidade, paratextualidade e intertextualidade e sua aplicação em relação ao *corpus*. Além disso, este trabalho pode ser pensado na esteira das teorias transgressivas, que incluem dentro de seus domínios os estudos sobre a “transtextualização, como modo de pensar signos atravessando contextos” (PENNYCOOK, 2006, p. 76-7).

O trabalho distribui-se em três seções complementares, a saber: primeiramente são apresentados conceitos relacionados à teoria dos palimpsestos e às relações intertextuais e transtextuais; também são tecidas considerações sobre a canção enquanto gênero textual, delineando o lugar por ela ocupado na seara literária e nos estudos sobre textualidades. Em seguida, são destacadas as transformações e as classes transtextuais evidenciadas na análise do *corpus*. Por fim, estabelecemos algumas considerações sobre o processo cada vez maior de virtualização da vida, pelo qual ocorre uma aproximação da realidade aos mundos distópicos criados pelos textos não-referenciais, em especial os que foram analisados neste estudo.



1. Os palimpsestos e as relações transtextuais

Gérard Genette (1930-2018), renomado crítico e teórico da literatura, propôs o conceito de arquitexto, deslocando o foco da análise poética do texto individual para a relação entre textos, especificamente entre um texto B (hipertexto) e um texto A (hipotexto). Essa abordagem permitiu ampliar a compreensão das conexões intertextuais, inclusive aquelas que ocorrem em situações nas quais os textos não estabelecem um diálogo direto entre si. Além dessa interconexão textual, o conceito de palimpsesto, tal qual foi reelaborado pelo teórico, configurou-se como uma metáfora para descrever a sobreposição e a reinscrição de significados ao longo do tempo. Assim, enquanto o arquitexto destaca a relação entre textos distintos, o palimpsesto amplia essa ideia destacando a existência de camadas de significado que se sobrepõem e se entrelaçam ao longo do tempo e do espaço textual.

Convém destacar que o conceito de ‘palimpsesto’ possui uma designação idêntica em sua forma e derivada em sua significação. O termo tem origem etimológica no latim *palimpsestos* (oriundo da forma grega *palimpsestos*) e significa “raspado para escrever de novo”. Segundo a definição encontrada no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [2023, *online*], corresponde a um “manuscrito em pergaminho que era apagado pelos copistas na Idade Média, para nele se escrever de novo (ex.: o recurso a técnicas de restauração de documentos permite, por vezes, fazer reaparecer no palimpsesto caracteres primitivos)”. A partir do termo ‘palimpsesto’, Genette (1982) configurou o conceito homônimo para tratar de uma obra que irrompe pela derivação de outra e deriva sentidos a outras.

O teórico assevera que nesta irrupção o texto original nunca resta totalmente apagado e, por consequência, passa a se manifestar nos textos gravados *a posteriori*. Assim, palimpsestos são obras derivadas de uma obra anterior e chamam a atenção para o fato de que um texto sempre pode ser lido através de outro. Ao constituir a proposta do Palimpsesto, Genette (1982) destaca dois movimentos importantes: a intertextualidade e a paratextualidade, estando o primeiro radicado no interior do segundo, mais robusto e transcendente. Trataremos destes movimentos a seguir.

1.1 Transtextualidade: Intertextualidade, Paratextualidade e Interdiscursividade

No âmbito deste estudo, concentramos nosso olhar sobre três categorias transtextuais apresentadas por Genette (1982): intertextualidade, paratextualidade e interdiscursividade, as

quais foram tensionadas com proposições teóricas e discussões sobre sua definição e alcance advindas de outros autores que partiram ou não das considerações feitas por Genette.

Começamos destacando que a paratextualidade se refere a todos os elementos textuais que acompanham um texto literário sem fazer parte do texto em si, tais como títulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé e de fim de texto, epígrafes, ilustrações, erratas, orelhas, capa, entre outros. Esses elementos, por sua vez, evocam a memória social do leitor, propiciando não uma interpretação única da obra, mas sim múltiplas interpretações, moldadas pela carga de conhecimento que cada leitor possui. Nesse sentido, podemos afirmar que a paratextualidade se manifesta como um conjunto complexo de relações que um texto estabelece com seus elementos circundantes, os quais, por sua vez, contribuem para influenciar a leitura e a interpretação do texto principal, ao criar expectativas, sugerir significados e estabelecer conexões com outros textos e autores.

Ao tratar sobre esses elementos de paratextualidade, convém lembrar a intrínseca presença da intertextualidade, que é um dos cinco tipos de relações transtextuais definidas por Genette (1982, p. 9). Além da intertextualidade, o autor destaca a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade, argumentando que essas categorias auxiliam na análise das relações entre textos, na influência do contexto literário e cultural, e na transmissão de significados além das palavras individuais de cada texto. A intertextualidade se refere às relações entre um texto e outros textos que o influenciam, citam, parodiam ou de alguma forma dialogam com ele. Por outro lado, a paratextualidade aborda os elementos que cercam o texto principal, como prólogos, epílogos, capas, títulos, subtítulos, notas de rodapé, entre outros. A inserção desses componentes por intermédio do intertexto, instrui o co-enunciador a identificar a presença de vozes simultâneas na trama textual.

Ao fazer uma busca pelos usos do termo ‘intertextualidade’ ao longo dos tempos, encontramos a informação de que é de Julia Kristeva (2005, p. 68) a definição mais conhecida. Para a autora, “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)”. No âmbito dos estudos literários, outra referência constante é Leila Perrone Moisés (1978, p. 59), que destaca: “Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura”. Antes delas, Bakhtin (1992) em estudos sobre dialogicidade e polifonia, também havia lançado questionamentos relevantes e que possivelmente contribuíram para a constituição da ideia de intertexto:



Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1992, p. 337).

Ao levantar questões sobre a natureza da linguagem na literatura e a presença do autor na obra, Bakhtin (1992) argumenta que mesmo no lirismo que se pretende mais puro, o escritor age como um “dramaturgo”, redistribuindo todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo a imagem e outras máscaras do autor. Essa reflexão ressoa nas ideias de Genette, que cunhou o termo ‘Palimpsesto’ para descrever uma forma de literatura de segunda mão. Assim,

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Nesse contexto, o palimpsesto refere-se à sobreposição de camadas de significado na escrita literária, em cujo processo diferentes vozes, influências e autoridades culturais se misturam e interagem de modo que a obra literária se constrói pela incorporação de várias perspectivas, intertextualidades e vozes – incluindo a do autor, que se torna uma entre muitas.

Genette (2010, p. 8) afirma traduzir de forma mais específica a ideia de Kristeva, “quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de copresença entre dois ou vários textos (...)” destacando a presença efetiva de um texto em outro. Jenny



(1979) em “A estratégia da forma” diz que a intertextualidade é um fator imprescindível para a literariedade, uma vez que “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida” (1979, p. 5). A autora argumenta que o olhar intertextual é, essencialmente, um olhar crítico, que se desenvolve quando o leitor ou ouvinte aguça sua capacidade de interpretar a linguagem literária – o que só pode ser plenamente alcançado por meio da leitura de múltiplos textos. Isso nos remete à inderdiscursividade, que se radica nas relações entre um texto e os discursos mais amplos ou sistemas de significado cultural.

Todo texto é moldado pelo contexto cultural, social e histórico em que foi produzido. Essa incorporação de elementos de outros discursos — como o político, o religioso, o social ou o científico — é responsável pela complexidade e profundidade da obra literária e permite que o texto vá além das palavras escritas, comunicando significados e reflexões que dialogam com os diversos discursos que o circundam. No que concerne aos textos por nós analisados, convém destacar que o romance *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1980), com sua crítica à sociedade distópica, estabelece um diálogo interdiscursivo com as letras das canções “Admirável Gado Novo”, de Zé Ramalho, e “Admirável Chip Novo”, de Pitty.

Enquanto Huxley (1980) utiliza elementos da ciência e da filosofia para explorar temas como tecnologia, conformidade e alienação, as canções de Zé Ramalho e Pitty abordam questões sociais e tecnológicas contemporâneas, como opressão, dependência tecnológica e superficialidade nas relações humanas. Os títulos das músicas fazem referência ao livro, estabelecendo uma conexão interdiscursiva que aprofunda a compreensão das dinâmicas sociais e culturais presentes em ambas as formas de expressão artística. A seguir, nos deteremos a pensar um pouco mais sobre essas relações inter e transtextuais.

1.1 Relações transtextuais e intertextualidade por derivação

Conforme viemos expondo, as relações intertextuais são as referências diretas ou indiretas que acontecem dentro de um texto. Essas referências podem ser explícitas, como citações ou paráfrases; ou implícitas, como referências culturais ou literárias que pressupõem que o leitor tenha um conhecimento prévio sobre o assunto. Para J. Kristeva (1969), alguns textos pressupõem vários discursos contemporâneos ou anteriores, e esses discursos tornam-se propriedade dos textos nos quais se encontram. A autora também afirma que um texto é “refém”

de textos que vieram anteriormente, reforçando a ideia de que não é possível existir um texto completamente novo, levando em conta a reverberação entre textos.

Nos estudos de linguística textual tal qual têm sido desenvolvidos no Brasil, uma das principais expoentes da área, Ingedore Koch (2006) diz que “conhecer o texto fonte ou modo de constituição é condição necessária para a construção de sentido” e ressoa a ideia de Bakhtin (1992, p. 291) de que “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros textos”. Isso nos leva a entender que além das relações diretas entre textos, destacadas primeiramente por Genette (1982), há também uma influência mais sutil e complexa de outros textos que moldam o significado e a interpretação de um texto específico.

Porquanto Genette (1982) enfoca a copresença evidente de textos, a abordagem de Koch (2006), alicerçada em Bakhtin (1992), amplia o conceito de intertextualidade para incluir a ideia de que cada enunciado está conectado a uma “cadeia muito complexa de outros textos” (Koch, 2006, p. 78). Deste modo, para projetar sentidos a partir de um texto, não basta ao leitor identificar ou reconhecer as referências diretas a outros textos, deve também perceber as relações decorrentes do contexto social e cultural em que o texto está inserido.

Piégay-Gros (2010), aprofunda as ideias de Genette e amplia a noção de intertextualidade introduzindo o conceito de derivação, categorizando os processos intertextuais em dois grupos: os que ocorrem por copresença e os que se dão por derivação. Os primeiros envolvem a inserção direta de elementos de outros textos em um novo contexto, sejam eles explícitos, quando há uma clara citação ou referência, ou implícitos, quando há influências mais sutis e não declaradas. Por outro lado, os processos por derivação nos levam a pensar em como um texto pode servir como fonte de inspiração ou base para a criação de algo novo, sem necessariamente citar ou reproduzir partes específicas do texto original. Essa derivação pode ser uma reinterpretação, uma extensão, uma paródia ou uma transformação criativa do texto original, permitindo uma maior flexibilidade e liberdade na criação textual. Nesse sentido, a intertextualidade não é apenas uma questão de citar trechos de outros textos, mas sim de recriar e reinterpretar textos anteriores de maneira singular.

Assim, nossa proposta de observar a ressignificação de sentidos que se atravessam nos três textos objeto de análise está intrinsecamente ligada aos conceitos apresentados por Piégay-Gros (2010). Ao explorar as relações entre esses três textos, vemos a intertextualidade não apenas como ato de citação ou referência, mas como um processo complexo de derivação e articulação textual. Destarte, o romance *Admirável Mundo Novo* serve como o ponto de partida



central e que não se reduz a uma obra que é citada ou referenciada, mas reinterpretada em função dos diferentes contextos que fazem aflorar camadas de sentidos.

Como veremos adiante, a canção “Admirável Gado Novo”, de Zé Ramalho, pode ser vista como uma derivação do título do romance, mas também como uma crítica social e política que atualiza e expande os temas explorados por Huxley (1980) em sua obra. Da mesma forma, a canção “Admirável Chip Novo”, de Pitty, utiliza a ideia de ‘novo’ do título do romance para discutir questões relacionadas à tecnologia e à sociedade contemporânea.

No contexto da análise da intertextualidade nos três textos em questão, a amplitude do conceito de intertextualidade por derivação, apresentado por Piégay-Gros (2010), expande nossa percepção sobre como os textos se relacionam entre si, não se limitando à simples citação ou referência, mas englobando a derivação e a recriação textual. Assim, percebemos que a intertextualidade compreende uma complexa articulação textual que redefine significados e contextos para as palavras e ideias do texto fonte. Nesse sentido, a próxima seção irá examinar o gênero canção em sua relação com a literatura e com os estudos sobre textualidades, destacando o papel da intertextualidade na construção de sentidos e na ressignificação de temas.

1.2 A canção como gênero textual e seu lugar na seara literária e nos estudos sobre textualidades

Primeiramente convém lembrar que, assim como a ode, o hino e a poesia, o gênero textual canção está incluído no escopo dos textos líricos. Entretanto, convém lembrar que “a influência da voz da fala no canto parece contribuir para que a canção se distinga decisivamente da chamada canção erudita. Isso porque a fala acaba por impregnar a canção popular de um sabor prosaico que vai distanciá-la do formalismo característico da música erudita”. (COSTA, 2007, p. 121). Não é custoso perceber que o gênero canção é uma forma de expressão que se desenvolve através da combinação de duas linguagens distintas: a música e a poesia, as quais, juntas, têm o poder de evocar a experiência emocional e cultural do ouvinte, seja contando histórias, transmitindo mensagens, fazendo críticas sociais ou simplesmente proporcionando entretenimento. Assim, temos um gênero considerado híbrido devido à convergência de elementos linguísticos e musicais (Pascoli e Guerreiro, (2017). Segundo Marcuschi (2005, p. 19), essa possibilidade decorre do funcionamento dos gêneros discursivos em geral, os quais

são altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos, o que significa que podem se misturar e se adaptar, criando formas textuais inovadoras e flexíveis.

Segundo Costa (2002), a identidade discursiva do gênero canção se define pela possibilidade de transmutação dos gêneros e do primado do interdiscurso (conforme Maingueneau, 1984, *apud* Costa, 2002). De acordo com este princípio, “a identidade de um gênero só pode ser compreendida pensando a relação deste com seus outros” (Costa, 2002, p. 117). Contemporaneamente, a internet tem favorecido o surgimento e a transformação de gênero antigos em novos, mesclando semioses em um tensionamento que exige “uma tripla competência: a verbal a musical e a lítero-musical, sendo essa última a capacidade de articular as duas linguagens” (COSTA, 2010, p. 118).

A complexidade da canção como gênero cria uma interseção que, simultaneamente, desafia e complementa as definições tradicionais de gêneros literários e musicais. Embora a dimensão escrita da canção, com a utilização de recursos poéticos como métrica e rima, a aproxime do campo literário; ela também depende essencialmente de uma dimensão não-escrita, como a performance musical (COSTA, 2010, p. 122-23). Essa dualidade gera uma tensão: ao mesmo tempo em que a literatura tenta incorporar a canção ao seu campo, mantém uma distinção que procura preservar a identidade do gênero poético. Como resultado dessa natureza dual da canção, persiste a controvérsia sobre se a letra de música pode ser considerada poesia. Diante disso, Costa (2010) argumenta que é mais adequado “considerar a poesia e a canção dois gêneros específicos, que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção [...] Além disso, a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que habita lugares específicos da formação social” (COSTA, 2010, p. 124).

Para entender como a canção e a poesia transformaram-se ao longo do tempo, adaptando-se às mudanças nas formas de expressão e na relação entre linguagem verbal e musical, é importante compreender o que é lirismo. Este termo encontra sua origem no nome dado ao instrumento lira e está intrinsecamente associado ao conceito de canto, como evidenciado nos cânticos dos trovadores medievais. Inicialmente, a métrica musical, a organização de rimas e estrofes indicavam que esses textos deveriam ser cantados. Com o tempo, a poesia adquiriu autonomia em relação à música, resultando em uma multiplicidade de conceitos líricos. Conforme Pascoli & Guerreiro,



Lirismo não é, portanto, uma experiência fora da história. Outros modos de se compreender a expressão lírica surgiram, e a íntima relação entre poesia e música passou a ser compreendida de outras maneiras. Uma cisão nessa intimidade conferiu à poesia a independência do acompanhamento musical e a revestiu de outras inúmeras conceituações - intimista, mítica, satírica, utópica, realista, marginal, de resistência - conforme os projetos da história seguiram seu curso. Mas longe de ser apenas um espelhamento do mundo, a palavra poética conservou as qualidades de ser avesso e contraponto, oferecendo-se ao leitor como um estranhamento, capaz de perpassar as malhas do tecido ideológico. (PASCOLÍ E GUERREIRO, 2017, p. 110).

Em especial no que tange ao gênero canção popular, ele está intrinsecamente ligado ao contexto em que é recebido e transmitido ao público. Segundo Pascolí e Guerreiro (2017), a recepção e a veiculação das canções são influenciadas pelos meios de comunicação através dos quais elas são difundidas, pois em grande medida é a mídia quem orienta o modo como as composições poético-musicais serão percebidas, valorizadas e interpretadas pelos ouvintes. As diferentes plataformas, como rádio, televisão, *streaming* e redes sociais, têm seus próprios modos de apresentação e interação com o público, e a maneira como as canções são editadas, promovidas e distribuídas pode influenciar a interpretação do conteúdo poético e musical, realçando certos temas ou estilos e direcionando a atenção do público. Assim, a canção, como qualquer outro texto, não pode ser dissociada das condições de sua circulação, pois essas condições moldam tanto a experiência estética quanto a relevância cultural da obra. Essa constatação nos leva a ampliar a noção tradicional que temos do que vem a ser um texto:

[...] texto, em sentido lato, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos (FÁVERO E KOCH, 2002, p. 25).

Assim, o texto possui uma dimensão repleta de potencialidades interpretativas e o sentido é erigido mediante um complexo processo de construção semântica, decorrente do entrelaçamento dos elementos textuais e das nuances contextuais que operam na construção de sentidos. Como apontado anteriormente, quando se trata de pensar a relação entre a canção e o poema, é importante compreender que se trata de dois sistemas semióticos distintos que, em uma simbiose, conferem origem a uma modalidade textual específica. Com efeito, a música

emerge como um *corpus* não verbal, enquanto a poesia ou o poema constituem um *corpus* verbal. Vale destacar ainda que a canção se funda em outra dicotomia: em seu interior as materialidades oral e escrita se confluem e tensionam-se em uma “fronteira instável”, de modo que uma canção sempre mobiliza aspectos que estão mais relacionados, em diferentes graus, às modalidades oral ou escrita da língua (COSTA, 2010, p. 118).

Importa também destacar que o uso de recursos próprios da poesia na composição de canções colabora com o estabelecimento da intertextualidade. Quando os compositores incorporam métrica, sentido figurado, rima e outros elementos literários em suas letras, muitas vezes fazem referência não apenas a outras composições líricas, mas também a uma rede mais ampla de influências literárias e culturais. Essas referências intertextuais podem ser explícitas, quando um verso de uma canção faz alusão direta a um poema ou autor específico, ou implícitas, quando a linguagem poética evoca sentimentos, imagens ou temas que ressoam com obras literárias anteriores (COSTA, 2010, p. 123).

A importância do papel da intertextualidade na construção de sentido também é destacada por Taffarello & Taffarello (2021, p. 4) que reafirmam a heterogeneidade constituidora de todo texto, a qual conecta, direta ou indiretamente, semioses e signos. Em seu estudo, os autores destacam os quatro tipos de intertextualidade que foram consideradas por Koch, Bentes e Cavalcante (2012): a explícita, a implícita, a estilística e a metatextual.

Conforme já indicado, as classes transtextuais idealizadas por Genette (1982) e ampliadas por outros autores, descrevem diversas maneiras pelas quais os textos interagem com outros textos e contextos. Isso inclui a intertextualidade, que trata das relações com outros textos literários; a paratextualidade, que se refere aos elementos que cercam um texto; a metatextualidade, relacionada a textos que comentam outros textos; a hipertextualidade, que aborda derivados e continuações; a arquitekstualidade, que lida com convenções genéricas; a interdiscursividade, que explora relações com outros campos culturais; e a paradiscursividade, que considera discussões públicas em torno do texto. A seguir, demonstraremos algumas das relações de intertextualidade evidenciadas no entrecruzamento das obras analisadas.

2 Transformações e classes transtextuais evidenciadas na análise do *corpus*

Apresentaremos algumas informações relativas aos textos do *corpus*, quais sejam: *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (lançado em 1932), “Admirável Gado Novo”, de Zé Ramalho (lançado em 1979) e “Admirável Chip Novo”, de Pitty (lançado em 2003).

Admirável Mundo Novo (Huxley, 1980) é uma obra distópico-futurista que, ao longo dos anos, tornou-se um reflexo perturbador de nossa sociedade. Huxley construiu um “mundo perfeito” que opera de maneira inquietante, oferecendo reflexões que continuam relevantes e atuais. A obra critica regimes totalitários, o controle das massas, o conformismo e a propaganda, usados para sustentar a “estabilidade” promovida pelo lema do Estado Mundial: “Comunidade, Identidade, Estabilidade”. A narrativa se passa no ano 2540, ou 632 DF – “Depois de Ford”, uma referência ao início da produção em massa com o lançamento do primeiro modelo T, marco escolhido como início da “nova era”. Essa nova ordem mundial, liderada por um governo autoritário e centralizado, se dedica a manter a população “civilizada” em um estado de conformidade total. Desde a infância, as pessoas são condicionadas por manipulação genética, treinamento comportamental e pelo consumo da droga soma, de forma a garantir que permaneçam “felizes” e satisfeitas, evitando assim distrações com questões “supérfluas”, como o pensamento individual, sentimentos profundos, dúvidas e questionamentos. Elementos como a paisagem, os livros, a ciência e a arte são sacrificados em prol da estabilidade, baseados no princípio fundamental de que “Não há civilização sem estabilidade social. Não há estabilidade social sem estabilidade individual” (HUXLEY, 1980, p. 39).

Sobre os textos das canções, vale destacar que “Admirável Gado Novo”, canção do cantor e compositor Zé Ramalho, faz parte de seu segundo álbum solo *Zé Ramalho 2*, cuja gravação ocorreu no ano de 1979. A música, porém, só foi “redescoberta” com o lançamento da novela *O Rei do Gado*, televisionada pela Rede Globo, em 1996. Tendo como base rítmica o baião, a música possui um refrão em forma de aboio – um canto típico da Região Nordeste do Brasil, entoado sem palavras pelos vaqueiros na condução do gado pelas pastagens ou para o curral. Por ser um canto vagaroso que imita o ritmo do movimento dos animais, o aboio incita a boiada. Zé Ramalho inspirou-se na obra de Aldous Huxley, além de projetar aspectos vivenciais e experiências decorrentes do contexto da época: a ditadura, com o abuso de poder sofrido de maneira passiva por muitos, enquanto poucos encampavam ações de protesto pela liberdade de expressão e melhores condições de vida.

Por sua vez, “Admirável Chip Novo” corresponde à segunda canção do álbum de estreia da cantora de rock brasileira Priscilla Novaes Leone, conhecida pelo nome artístico Pitty,



em um álbum que levou o mesmo nome da canção, lançado em 2003. A letra da música é uma crítica em forma de alerta, ao sistema e à propaganda que manipulam a sociedade por meio da indução e traz um contexto mais tecnológico referente a era dos *chips*. É importante frisar que Pitty produz sua canção em 2003, quando a internet ainda não era tão acessível como atualmente. Em uma recente *live* em seu canal do *Youtube*, em comemoração aos 20 anos do ACN (*Admirável Chip Novo*, o álbum), Pitty (2023, [online]) relembra: “É importante colocar num contexto que na época que eu escrevi essa música, e esse disco, não existia internet do jeito que ela é hoje (2023). Era um começo de internet. Eu não tinha acesso à internet. Internet era coisa de gente rica! Era raro, não existia *smartphone* nem rede social”. Pitty também fala sobre como sua música faz sentido atualmente e revela se surpreender como o fato de a geração Z se identificar com sua canção. Em uma espécie de texto vanguardista, Pitty acertou em vários pontos em sua composição em relação à “realidade conectada”, conforme discutiremos adiante.

Após apresentar as obras que compõem nossa empreitada de entrelaçar sentidos e explorar a intertextualidade e transtextualidade em um romance e duas canções, passaremos à análise das transformações e das classes transtextuais observadas na comparação entre os textos. Embora as três obras – romance de Huxley e as músicas de Zé Ramalho e de Pitty – tenham abordagens diferentes para o tema da manipulação social e do controle das massas, é possível encontrar conexões, principalmente na crítica à falta de liberdade e à alienação em relação aos problemas sociais e políticos. Faremos isso com alguns recortes dos textos.

O trecho a seguir apresenta uma crítica à forma como a sociedade do futuro retratada por Huxley manipula e condiciona os indivíduos para aceitar uma vida de aparente felicidade e satisfação, mesmo que seja baseada em ilusões e em uma aceitação passiva de condições que, em outras circunstâncias, seriam vistas como opressivas ou desumanizadoras.

- A população é ótima - disse Mustafá Mond - obedece ao modelo do iceberg: oito nonas partes abaixo da linha de flutuação e uma nona parte acima dela. – E são felizes os que estão abaixo da linha de flutuação? - Mais felizes do que os que estão acima dela. - Apesar daquele trabalho horrível? - Horrível? Eles não acham. Pelo contrário, até gostam. É leve, de uma simplicidade infantil. Nenhum esforço excessivo da mente nem dos músculos. Sete horas e meia de trabalho leve, de modo algum exaustivo, e depois a ração de soma [...] Que mais poderiam pedir? É verdade - acrescentou - que poderiam pedir uma jornada de trabalho mais curta. E, por certo, nós poderíamos concedê-la. Do ponto de vista técnico, seria perfeitamente possível reduzir a três ou quatro horas a



jornada de trabalho das castas inferiores. Mas isso as faria mais felizes? Não, de modo algum.” (HUXLEY, 1980, p. 215-216).

Conforme o trecho, Mustafá Mond, um dos governantes do “mundo novo”, assevera que a população, especialmente as castas inferiores, é mais feliz com uma rotina de trabalho simples e leve, sem grandes desafios ou exigências físicas e mentais. Ele sugere que, apesar do trabalho ser monótono e aparentemente desprovido de significado, os indivíduos não o percebem dessa forma, porque foram condicionados a aceitá-lo e até a gostar dele. A “felicidade” lhes é garantida pela combinação de um trabalho simplificado e a administração regular de soma, que serve para suprimir qualquer possível insatisfação ou angústia que poderia surgir da monotonia e falta de propósito de suas vidas. Além disso, a manutenção de longas jornadas de trabalho evita que os indivíduos tenham tempo e espaço para questionar suas condições de vida ou buscar formas mais autênticas de realização. No contexto de *Admirável Mundo Novo*, o trabalho se torna um meio de controle social, enquanto a “soma” simboliza a forma como a sociedade anestesia o potencial de resistência ou mudança, mantendo todos dentro de uma ordem pré-estabelecida que beneficia os que estão no topo, enquanto os que estão “abaixo da linha de flutuação” permanecem em uma felicidade superficial e desprovida de verdadeira autonomia. A conversa acontece entre Mustafá Mond, e John, o selvagem que recusou viver no novo mundo,

E por que não os pomos em execução?, Para o bem dos trabalhadores; seria pura crueldade infligir-lhes folgas excessivas. O mesmo ocorre na agricultura. Poderíamos sintetizar cada um dos nossos alimentos, se quiséssemos. Mas não o fazemos. Preferimos conservar um terço da população trabalhando na terra. Para seu próprio bem, porque é preciso mais tempo para obter alimentos tirados da terra do que para fabricá-los numa usina. Além disso, temos que pensar na nossa estabilidade. Não queremos mudar. Toda mudança é uma ameaça à estabilidade. (HUXLEY, 1980, p. 216).

O trecho destaca um paradoxo central na sociedade descrita por Huxley: a tensão entre mudança e estabilidade. Embora a tecnologia avançada permita a sintetização de alimentos e a redução da carga de trabalho, essas inovações não são implementadas. A justificativa apresentada é que oferecer mais tempo livre aos trabalhadores seria uma crueldade, pois poderia desestabilizar o equilíbrio social. Nesse contexto, a mudança, que normalmente seria vista como

progresso ou melhoria, é paradoxalmente percebida como uma ameaça à estabilidade social e como um fator desestabilizador, capaz de romper o frágil equilíbrio que mantém a população submissa, contente com uma felicidade superficial e artificialmente induzida.

Assim, estrategicamente, o governo assegura que os cidadãos permaneçam ocupados e satisfeitos com o mínimo, sem espaço para reflexões mais profundas ou para o desenvolvimento de uma consciência crítica. Aqui vemos um entrelaçamento com a canção “Vida de Gado”, de Zé Ramalho. Nos primeiros versos, “Vocês que fazem parte dessa massa / Que passa nos projetos do futuro / É duro tanto ter que caminhar / E dar muito mais do que receber”, há uma crítica ao papel passivo e subordinado que a maioria das pessoas desempenha em um sistema que promete um futuro melhor, mas que na realidade explora e esgota seus recursos e suas energias. Do mesmo modo que os habitantes do “mundo novo” de Huxley, que vivem uma vida de falsa felicidade enquanto servem aos interesses de uma minoria no poder, a “massa” descrita por Zé Ramalho é aquela que contribui muito mais do que recebe, caminhando sem parar em direção a um futuro que nunca traz a recompensa prometida.

Ambas as obras questionam o preço da conformidade e o impacto de um sistema que privilegia a estabilidade e o controle sobre o bem-estar genuíno e a liberdade dos indivíduos. Como se pode aduzir, tanto o romance quanto a canção permitem uma reflexão sobre a forma como a sociedade moderna pode, de maneira sutil ou explícita, impor uma “felicidade” ou “normalidade” que é mais uma forma de controle do que uma verdadeira realização. Como vemos, a canção retrata uma sociedade na qual a normalidade é cuidadosamente monitorada e mantida, com todos os aspectos da vida cotidiana sendo observados e controlados. Essa vigilância se apresenta de forma mais sutil do que no romance, mas mostra-se igualmente opressiva. Nos versos “Lá fora faz um tempo confortável / A vigilância cuida do normal / Os automóveis ouvem a notícia / Os homens a publicam no jornal”. A referência à vigilância que “cuida do normal” sugere que qualquer desvio da norma é rapidamente corrigido, reforçando um sistema em que a conformidade é obrigatória e a liberdade é sacrificada em nome de uma falsa sensação de segurança e previsibilidade. Ao descrever como “os automóveis ouvem a notícia” e “os homens a publicam no jornal”, a canção também alude ao papel dos meios de comunicação na manutenção dessa vigilância e na disseminação de uma narrativa que sustenta o *status quo*. Assim como em *Admirável Mundo Novo*, em que a mídia e as tecnologias são usadas para moldar percepções e comportamentos, a canção sugere que a sociedade moderna está constantemente pressionada por forças que monitoram e influenciam escolhas e valores.



O uso de figuras paradoxais é constante: “O povo foge da ignorância / apesar de viver tão perto dela / E sonham com melhores tempos idos / contemplam essa vida numa cela”. No trecho, o eu-lírico expõe a alienação do povo que não sabe que tomam suas rédeas, e só vive a vida sem questionar, aceitando seu destino, presos em uma “cela”, na qual sonham com uma vida melhor que não lhes pertence, saudosos de um passado que nunca será futuro. A figura da cela simboliza as limitações impostas por aparatos governamentais, pelas circunstâncias, ou pela própria ignorância, apesar do esforço para dela fugir. A esperança por uma “nova possibilidade” é ambígua, indicando tanto um desejo por transformação dessa condição insatisfatória, como um sentimento de desesperança que indica a destruição como única saída. As imagens de escape e salvação projetadas pelos referentes “arca de Noé” e “dirigível” mostram-se ilusórias ou inacessíveis: não há fuga possível; as promessas de salvação ou libertação, sejam elas antigas ou modernas, são incapazes de se realizar.

Assim como a canção de Zé Ramalho, também é possível encontrar conexões de *Admirável Mundo Novo* com canção entoada por Pitty, “Admirável Chip Novo”, que reforça a ideia de que as pessoas são controladas ou influenciadas a seguir um padrão de comportamento imposto pela sociedade ou pelas autoridades. No livro de Huxley, essa alienação se dá por meio da tecnologia e da ciência, que são usadas para controlar os pensamentos e as emoções das pessoas desde o nascimento por meio do método de hipnopedias, que significa ‘aprender durante o sono’. Já na música de Pitty, essa manipulação é mais relacionada ao controle das massas através da tecnologia, que exerce uma forte influência sobre as pessoas e pode levá-las a seguir comportamentos ou ideias pré-determinadas. A letra de “Admirável Chip Novo” também faz uma crítica ao conformismo social e à falta de individualidade na sociedade contemporânea, a qual também está presente no livro de Huxley.

Em “Admirável Chip Novo”, há uma referência implícita à obra de Huxley (1980), destacando como a tecnologia pode controlar o ser humano de forma quase imperceptível, tornando-nos cada vez mais submetidos a esse controle. A letra da canção de Pitty, combinada com seus elementos musicais, transmite a sensação de que o eu-lírico não tem controle sobre sua vida, vivendo como um robô programado para obedecer. Na primeira estrofe, os versos “Pane no sistema, alguém me desconfigurou / Aonde estão meus olhos de robô? / Eu não sabia, eu não tinha percebido / Eu sempre achei que era vivo” sugerem um breve despertar de consciência de um sujeito que percebe viver não conforme seus desejos, mas obedecendo a regras impostas. Essa situação se assemelha aos habitantes de *Admirável Mundo Novo*, que são



condicionados a consumir “soma” para suprimir pensamentos críticos ou individuais, agindo sempre em prol da coletividade e desencorajando anseios pessoais. Em ambas as obras ocorrem experiências momentâneas de autoconsciência, as quais revelam a tensão entre a necessidade humana de liberdade e a força esmagadora do condicionamento social.

A respeito disto, convém destacar que em *Admirável Mundo Novo* há um momento em que o personagem Bernard Marx não se sente mais tão tentado a tomar a droga soma e tem um breve despertar, como se percebesse que algo não está certo. Ao mesmo tempo, outra personagem, Lenina, é extremamente rendida à soma. Bernard Marx, ao passear com Lenina de helicóptero, paira sobre um oceano de completo silêncio, e diz: “Isso me dá a sensação de ser mais eu, se é que você compreende o que quero dizer. De agir mais por mim mesmo, e não tão completamente como parte de alguma outra coisa. De não ser simplesmente uma célula do corpo social. Você não tem a mesma sensação, Lenina?”. Lenina por outro lado, alguém completamente dependente de “soma”, como todas as pessoas de Admirável, acha completamente horrível e ridícula a ideia de ser independente e repele “E como é que você pode falar assim de não querer ser parte do corpo social?...” (HUXLEY, 1980, p. 86). Bernard responde,

- Como posso? Não, o verdadeiro problema é este: Como é que não posso, ou antes - porque eu sei perfeitamente por que é que não posso - o que sentiria eu se pudesse, se fosse livre, se não estivesse escravizado pelo meu condicionamento? (...) - é porque você não toma soma quando tem essas idéias horríveis. Você as esqueceria completamente. E, em vez de se sentir infeliz, você ficaria alegre. (...)” (HUXLEY, 1980, p. 87)

O confronto entre a insatisfação latente de Bernard e a conformidade cega de Lenina reflete a dicotomia entre a vontade de mudar e a força paralisante da estabilidade imposta. Neste ponto vemos a relação com a canção de Pitty, que também critica a alienação e a perda de identidade em uma sociedade controlada. Nos versos citados anteriormente, o eu-lírico expressa a angústia de um ser humano que, repentinamente, se dá conta de sua própria desumanização. Assim como Bernard começa a questionar o condicionamento que o aprisiona, o eu lírico da canção percebe que sua identidade foi “configurada” como a de um robô, uma máquina programada para funcionar sem questionar. Tanto na canção quanto no

romance, a descoberta de que a liberdade e a identidade foram substituídas por uma existência programada expõe a tragédia de uma sociedade que sacrifica a verdadeira vida em prol de uma estabilidade que, no fundo, é uma prisão.

Na segunda estrofe, ocorre um processo de reconhecimento de si após o despertar: “Parafuso e fluído em lugar de articulação / até achava que aqui batia um coração”. Vemos uma relação intertextual com uma passagem do romance que mostra como eram criados os habitantes do novo mundo, através de manipulação genética para manter a civilização sob um controle social. “Nada é orgânico / é tudo programado”, até mesmo seu lugar na sociedade é estabelecido pela forma que você é literalmente criado. No romance, Huxley (1980) chama de “Sistema de Castas”, a produção em série que separa os indivíduos por posições sociais:

Porque, bem entendido, não se contentavam com incubar simplesmente os embriões: isso, qualquer vaca era capaz de fazer. - Nós também predestinamos e condicionamos. Decantamos nossos bebês sob a forma de seres vivos socializados, sob a forma de Alfas ou de Ípsilons, de futuros, carregadores ou de futuros... - ia dizer "futuros Administradores Mundiais", mas, corrigindo-se, completou: - futuros Diretores de Incubação. (HUXLEY, 1980, p. 11).

No verso “E eu achando que tinha me libertado”, o eu-lírico percebe como é difícil esse despertar, e como é custoso cortar as amarras que nos mantem na “cela”, na prisão imaginária em que vivemos comodamente. Mesmo o que se entende como despertar pode ser outra ilusão – acreditamos escolher, controlar os passos e definir os caminhos que são seguidos na vida, quando a sociedade desenha claramente um lugar para cada ser humano, que tem por naturalidade um anseio em pertencer a um laço social.

No pré-refrão, os versos “Mas lá vêm eles novamente / Eu sei o que vão fazer / Reinstalar o sistema” apontam para a figura invisível e múltipla do controle, uma “mão invisível” que mantém o poder por meio de uma rede difusa de vigilância e sustentação. Esse poder não está centralizado em um único indivíduo, mas é disperso, garantindo que o sistema continue a se auto-perpetuar. Tanto na canção quanto no romance, essa rede de controle impede qualquer tentativa de resistência ou mudança, reinstalando o “sistema” sempre que alguém tenta escapar das engrenagens da conformidade. Em *Admirável Mundo Novo* essa reinstalação ocorria pelo consumo da droga soma, utilizada para causar entorpecimento e levar os indivíduos

a esquecerem todos os sentimentos considerados tristes, de tal modo que “com um centímetro cúbico se curam dez sentimentos lúgubres” (HUXLEY, 1980, p. 52).

Ao analisar refrão da música, vemos uma sequência de verbos no imperativo, que não deixam margem para as escolhas, apenas para as respostas esperadas: “Pense, fale, compre, beba/ Leia, vote, não se esqueça/ Use, seja, ouça, diga/ Tenha, more, gaste, viva”. Assim, ao utilizar os imperativos no refrão, enfatiza-se a ideia de que as pessoas são constantemente bombardeadas com comandos para pensar, falar, comprar, beber, ler, votar, usar, ser, ouvir, dizer, ter, morar, gastar e viver de acordo com as normas impostas pela sociedade, pela mídia e pelos algoritmos das redes sociais. Essa pressão constante para conformar-se ao que é esperado cria uma sensação de falta de controle sobre as próprias escolhas e ações, refletindo a crítica à manipulação social presente tanto em sua música quanto no livro de Huxley (1980).

Pitty (2023), em sua live de comemoração de 20 anos do seu álbum “Admirável Chip Novo”, fala sobre como se incomodava com a questão da voz externa na propaganda, que usava dos imperativos para ordenar, impor ou coagir o sujeito a consumir o que lhe era imposto.

Isso já me incomodava na televisão e isso começou a me incomodar quando eu entreina internet. Toda essa questão do controle, de querer te colocar pra agir de determinada forma, do comportamento de massa, que nunca podia imaginar há vinte anos atrás, mas hoje se reflete no que a gente chama de algoritmo.” (PITTY, 2023, [online])

Os algoritmos constituem conjuntos de regras e instruções desenvolvidos por cada rede social para determinar a prioridade e a frequência com que determinados conteúdos são exibidos nas linhas do tempo dos usuários. Pitty (2023) ironiza o fato de acharmos que a internet é um “terreno livre” e que se pode navegar por onde quiser. Ou seja, até que ponto estamos tendo poder de escolha? Na canção analisada, vemos o uso da metáfora dos *chips* para fazer uma adaptação moderna da crítica social presente na obra de Huxley, permitindo-nos pensar sobre a era das mídias e da cultura de massa na sociedade contemporânea.

Além disso, tanto a música, quanto o livro mostram frestas de resistência e de luta contra essa manipulação e opressão social, como na ocasião em que o personagem Selvagem John, que fora criado fora desse mundo controlado, questiona e recusa esse sistema opressivo, em *Admirável Mundo Novo* e tenta se libertar das amarras da sociedade tecnológica onde vive:



- Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado. - Em suma - disse Mustafá Mond
- O senhor reclama o direito de ser infeliz. - Pois bem, seja - retrucou o Selvagem em tom de desafio. - Eu reclamo o direito de ser infeliz. - Sem falar no direito de ficar velho, feio e impotente; no direito de ter sífilis e câncer; no direito de não ter quase nada que comer; no direito de ter piolhos; no direito de viver com a apreensão constante do que poderá acontecer amanhã; no direito de contrair a febre tifóide; no direito de ser torturado por dores indizíveis de toda espécie. Houve um longo silêncio.
- Eu os reclamo todos - disse finalmente o Selvagem. (HUXLEY, 1980, 231-232).

No trecho, vemos uma troca de argumentos que reflete o conflito central destacado em *Admirável Mundo Novo*, tensionado entre o controle social totalitário e a liberdade individual e os valores humanos. Esse conflito é materializado nas falas de personagens que evidenciam visões opostas sobre a vida e a sociedade: enquanto Mustafá Mond representa a ordem e a estabilidade do mundo distópico controlado pelo Estado, o Selvagem valoriza a liberdade de escolha, mesmo que isso signifique experimentar a infelicidade e os desafios naturais da vida. Esse dilema entre a segurança de um sistema controlado e a liberdade de uma vida autêntica ressoa em várias formas de expressão cultural e, assim como Huxley explora essa temática em seu romance, outros criadores contemporâneos abordam questões semelhantes em suas obras.

A canção/música de Pitty (2023), por exemplo, examina a manipulação e a ilusão de livre arbítrio em um contexto moderno. Nela, o eu-lírico descobre com desconforto a sua condição de “autômato”: “Eu não sabia, eu não tinha percebido / Eu sempre achei que era vivo / [...] / Até achava que aqui batia um coração”. Ao tomar consciência de si e começar a questionar aquilo que sempre lhe fora apresentado como sua condição natural, o eu-lírico experiencia a angústia de se (re)conhecer e antevê uma liberdade que não chega. A consciência abruptamente adquirida não passa de um vislumbre, e a liberdade revela-se mera ilusão: tão logo acontece, a “falha” é identificada e o sistema é reinstalado, fazendo tudo voltar ao “normal”: “Mas lá vem eles novamente / Eu sei o que vão fazer / Reinstalar o sistema”. A música termina com o verso “não senhor, sim senhor/ não senhor, sim senhor”, indicando o restabelecimento da relação de autoritarismo e submissão que precedera à “pane no sistema”. Isso se alinha com a distopia totalitária criada por Huxley, em que as pessoas são controladas e manipuladas desde o nascimento para serem “felizes” e conformadas.



A análise dos textos do *corpus* evidencia as transformações e classes transtextuais presentes nas obras. As conexões entre esses textos revelam como a literatura, a música e a cultura contemporânea dialogam e se influenciam, abordando temas como a manipulação social, o controle das massas e a alienação em diferentes contextos e épocas. A intertextualidade entre essas obras demonstra como as preocupações levantadas por Huxley (1980) em seu romance continuam relevantes na sociedade contemporânea, refletindo a importância da literatura e da música como meios de reflexão e crítica social. *Admirável Mundo Novo* continua a ressoar nas discussões contemporâneas, abordando questões como totalitarismo, controle estatal e perda da individualidade em uma sociedade movida pela busca incessante por felicidade e estabilidade.

A intertextualidade explícita e implícita presente nas canções, bem como as referências diretas à obra de Huxley, destacam como a literatura pode inspirar a música e vice-versa. Ambas as canções desafiam o *status quo* e incitam o questionamento das normas sociais, incentivando os ouvintes a refletirem sobre seu próprio papel na sociedade. Conforme pudemos perceber, à medida que exploramos os avanços tecnológicos e as mudanças na sociedade, torna-se evidente que a virtualização da vida está se tornando uma parte cada vez mais intrínseca de nossa existência. A conectividade constante, a realidade virtual e a inteligência artificial estão aproximando o real à distopia dos textos não-referenciais de maneiras surpreendentes. Como veremos no próximo tópico, essa fusão entre o mundo real e o virtual levanta questões profundas sobre nossa identidade, privacidade e até mesmo nossa compreensão da realidade.

3. A virtualização da vida: a aproximação do real à distopia dos textos não-referenciais

Para tratar da virtualização da vida no que concerne às figuras evocadas pelos textos analisados, vale destacar o quanto o mundo mudou, sobretudo no que tange às tecnologias, desde o lançamento das obras (a mais recente data de 2003). A Web se tornou mais dinâmica, colaborativa e interativa, de modo que, atualmente, vivemos a fase 3.0 da web, com o *marketing* digital e a inteligência competitiva das grandes empresas. Nesse contexto, os seres humanos em geral se veem reféns desse “novo” velho modo de viver em que tudo é alcançável com apenas um clique, nos aproximando e nos afastando cada vez mais uns dos outros. A cada dia que passa, consumimos mais conteúdos e produtos produzidos ou postos em circulação pela internet e a cada dia que passa nos afastamos mais das relações substanciais com outras pessoas.

A evolução da Web, modificou o modo como os sujeitos interagem e consomem de



tudo (de produtos a informações, passando pelas pessoas). Um exemplo que podemos considerar são os perfis para bebês em redes sociais, muitas das vezes criados por suas mães antes mesmo de seus filhos nascerem, tornando-os basicamente uma ferramenta fofa de likes e, conseqüentemente, de monetização. Muito pode ser analisado a partir desta ideia. A sociedade robotizada retratada por Aldous Huxley no romance e descrita por Pitty em sua música, pode ser associada também à internet nos dias de hoje. Lugar onde todo mundo pode, aparentemente, ser quem quiser ser ou quem realmente é (não que isso seja uma coisa necessariamente boa), ainda que sob um perfil não autêntico, vivendo sob a ilusão de ser livre, ao passo que aceita ser moldado de várias formas, separado por grupos de identificação, presos ao algoritmo.

Aqui lembramos do que nos apresenta Rudinei Kopp, em sua tese *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20*, baseada nos estudos de obras de autores da época, como Orwell, Zamiatin, Vonnegut Bradbury e Huxley – os quais divergiam da ideia de utopia e traziam a ideia oposta sobre o “homem mais imaginado que real” (KOPP, 2011, p. 46). Kopp, ao falar sobre o momento em que a utopia e a distopia se atravessam, recorre ao texto do autor Chad Walsh, em que ele analisa o surgimento da utopia, intitulado de *From utopia to nightmare*. Utopia, do grego, significa “lugar que não existe”, e os romances, biografias, diálogos filosóficos, relatos de viagens e peças de teatro da época, a Inglaterra e a Europa dos séculos 15 e 16, eram escritos para passar a ideia de esperança, em que futuramente seria possível viver em um mundo melhor, a civilização estaria em paz e todos teriam uma longa e boa vida. O termo ‘distopia’ foi usado por John Stuart Mill, em 1868, quando ele foi contra uma proposta sugerida pelo parlamento da Irlanda de que a igreja protestante fosse instituída junto à católica, e disse que “a ideia só poderia partir de alguém ou de um grupo com propósitos distópicos ou cacotópicos”. A criação deste termo, serviu para definir o termo adequado para cada narrativa, quando bom, utopia, quando mau, distopia. (KOPP, 2011, p. 43).

A distopia contrapõe-se à ideia de utopia, embora se baseie em alguns aspectos desta. Mesmo na concepção utópica de uma sociedade ideal, em que o homem é visto como essencialmente bom e capaz de acessar coisas boas que o moldam em um ser íntegro, a natureza “selvagem” do ser humano não desaparece. De acordo com Kopp, que parafraseia Walsh, “a visão distópica acredita que o homem guarda, de alguma maneira, seu lado selvagem e sádico, que espreita a razão, e nada garante que esses sentimentos hostis não emerjam de forma individual ou grupal em algum momento e de forma imprevista” (KOPP, 2011, p. 46). Assim, a distopia adverte para a persistência dos aspectos negativos da natureza humana, mesmo em



cenários aparentemente perfeitos.

No entanto, há um ponto de convergência entre distopia e utopia: a noção do “homem plástico”, ou seja, o homem maleável e sujeito a condicionamentos. Na utopia, acreditava-se que o homem poderia ser moldado, influenciado e “condicionado para se acomodar felizmente em qualquer que seja a sociedade que ele tenha escolhido criar” (KOPP, 2011, p. 71), conforme Walsh. O homem era considerado “extremamente moldável” e ajustado para desempenhar papéis positivos dentro dessa sociedade idealizada. Kopp complementa que essa visão, que vê o homem como um produto do condicionamento social, reflete tanto as esperanças utópicas quanto as críticas distópicas sobre a capacidade de modelar e controlar a natureza humana.

A maleabilidade do homem atende bem às expectativas de moldá-lo por meio de manipulações psicológicas e desígnios que possam interessar a certos modos de controle. A plasticidade do homem surgirá nas ficções distópicas desde os seus aspectos genéticos, que podem ser definidos no período pré-fetal, até a coação depois de adulto, que poderá torná-lo desprovido de qualquer capacidade de nexos.

Nas distopias, especialmente em *Admirável Mundo Novo*, o ser humano é rigorosamente monitorado desde antes do nascimento até a velhice, sempre em nome de um “bem” maior — o bem da sociedade que perpetua e mantém esse padrão de vida. Vale destacar que foi a partir do século XX que a distopia começou a emergir nos textos, projetos e estudos sobre o futuro. Isso ocorreu porque as utopias, que antes pareciam idealizadas e distantes, passaram a revelar problemas que precisam ser abordados. Nicolas Berdiaeff, na epígrafe de *Admirável Mundo Novo*, observa que: “Agora, no entanto, elas (utopias) parecem ser levadas a cabo muito mais facilmente do que pensamos e chegamos até a nos defrontar com um problema angustiante bem diferente: como podemos evitar sua realização final?” (BERDIAEFF, 1933).

Tal pensamento transforma a utopia de uma promessa idealizada em uma ameaça iminente e, dessa inquietação, surge a onda anti-utópica que começa a influenciar textos e projetos subsequentes. Kopp (2011), com base nas perspectivas de Mark Hillegas (1967), destaca que, a partir desse momento, novas obras futuristas emergiram, expressando “imaginação a partir do medo” — um medo que decorre dos avanços tecnológicos e do domínio crescente das máquinas. Assim, o que antes era uma promessa utópica se transforma em uma reflexão sombria sobre os possíveis futuros que a tecnologia e a inovação podem precipitar.

Kopp (2011), ao citar Gorman Beauchamp (1986), afirma que a literatura distópica da época usava a ficção para alertar sobre os perigos do avanço tecnológico e argumenta que a distopia combina dois medos projetados para o futuro: o medo das utopias e o medo da tecnologia (KOPP, 2011, p. 50). O autor ressalta que “a imaginação distópica apresenta como imagem ameaçadora de futuro um estado totalitário avançado, sustentado por um aparato tecnológico massivo – uma 'tecnopia'” (KOPP, 2011, p. 54). Ao analisar como a tecnologia é tratada nesses textos, questiona se a tecnologia é simplesmente um instrumento de poder utilizado por sistemas totalitários ou se ela pode ter autonomia suficiente para exercer poder sobre os humanos (KOPP, 2011, p. 50).

Com o tempo, uma preocupação mais grave se assentou: o medo de o homem se transformar em máquina, moldado por um modo de vida que surge do medo e da ansiedade do futuro. Essa preocupação se refletiu cada vez mais nos textos distópicos da época, que buscavam mostrar os perigos de uma sociedade que acredita em um futuro ideal baseado em projeções otimistas, mas que, na realidade, pode ser um futuro obscuro e opressivo. Kopp (2011, p. 60) destaca que, no século 19, a crença era de que o progresso levaria a “paz, justiça social, cultura para as massas, democracia, direitos individuais, abundância de comida, saúde e vida longa”. *Admirável Mundo Novo* (1980) é um exemplo clássico de literatura distópica, pois usa a utopia para criar uma visão aterradora do futuro. Huxley se concentra mais na deterioração do estilo de vida adotado pelas massas do que no sistema econômico, político e social como um todo, criticando como as pessoas se tornam produtos das corporações dominantes, perdendo completamente sua individualidade (KOPP, 2011, p. 93).

Obras como as de Aldous Huxley, que descrevem futuros nos quais a individualidade é sacrificada em prol da eficiência e controle, refletem nossos medos sobre a perda de autonomia e humanidade em um mundo dominado pela tecnologia. A ideia de um “homem plástico”, moldado por forças externas, ressoa tanto em utopias quanto em distopias, sugerindo que a manipulação psicológica e a influência das corporações podem nos levar para caminhos incertos. Como demonstramos neste estudo, essa discussão sobre a perda de individualidade e o controle social materializa-se também em outros textos, como as canções de Pitty e Zé Ramalho. Como vimos, “Admirável Chip Novo” examina a alienação e a perda de identidade na sociedade moderna, refletindo a mesma preocupação com a manipulação e controle que se vê em *Admirável Mundo Novo*. Por outro lado, a canção “Admirável Gado Novo” de Zé



Ramalho critica a conformidade social e a manipulação das massas, refletindo sobre a alienação e a falta de autonomia dos indivíduos em uma sociedade que os reduz a “gado”.

A visão distópica de Huxley, que descreve uma sociedade onde a individualidade é sacrificada em prol da estabilidade e eficiência, ressoa com a crítica da alienação e conformidade presente nas canções contemporâneas. Pitty aborda a sensação de desumanização e controle em sua letra, enquanto Zé Ramalho critica a submissão e a falta de autonomia em uma sociedade que reduz os indivíduos a meros peões. Essas obras refletem a continuidade da preocupação com a perda de identidade e a manipulação social, ilustrando como a virtualização e a tecnologia não apenas moldam nossas vidas, mas também levantam questões fundamentais sobre o futuro da humanidade.

Neste cenário, a literatura distópica e a música oferecem uma lente crítica sobre os perigos de uma sociedade que, embora avance tecnologicamente, pode se ver enredada em um controle opressivo que mina a autonomia e a liberdade individual. A transição de utopias para distopias, como destacado por Kopp (2011), revela uma mudança na percepção do futuro, onde a promessa idealizada de progresso dá lugar a um temor crescente de uma realidade onde a liberdade é ilusória e o controle, quase total.

Considerações Finais

Este estudo nos permitiu refletir sobre o entrecruzamento de sentidos entre um romance e duas canções, considerando as relações transtextuais e intertextuais. Observamos como textos podem ser ressignificados conforme as interpretações e conexões estabelecidas pelos leitores e ouvintes. A teoria da transtextualidade de Gérard Genette foi fundamental para identificar essas transformações e como a intertextualidade por derivação contribui para a criação de novos contextos e significados.

A análise revelou que, mesmo textos considerados “antigos”, como o romance *Admirável Mundo Novo* e as canções de Zé Ramalho e Pitty, mantêm sua capacidade de dialogar e gerar novos significados. Como destacado, a ressignificação ocorre por meio da ativação de memórias e da construção de relações intertextuais e transtextuais, confirmando nossa hipótese de que um texto pode ser interpretado de maneiras variadas.

Nosso estudo também destacou a crescente virtualização da vida e seu reflexo em cenários distópicos, alinhando-se às preocupações contemporâneas com a alienação e a

manipulação social. Em suma, este trabalho contribui para o entendimento das complexas relações textuais e nos incentiva a explorar mais profundamente as interações e ressignificações na literatura e na cultura em futuros estudos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Coleção Signo. Tradução Maria de Santana Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CARNEIRO, Raquel. Enem: a história por trás de “*Admirável Gado Novo*”, de Zé Ramalho. Disponível em: <https://acesse.dev/KyBsV>, acesso em 10/11/2022.
- COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: Ângela Paiva Dionísio; Anna Rachel Machado; Maria Auxiliadora Bezerra. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 117-133.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. 7. ed. Porto Alegre: Editora Globo. Rio de Janeiro, 1980.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista Poétique, n. 27. Lisboa: Almedina, 1979. Disponível em: <https://encr.pw/zDyks>, acesso em 20/07/2023.
- KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e Compreender: os sentidos do texto*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. 75-100 p. ISBN 978-85-7244-327-2.
- KOCH, Ingedore Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- KOPP, Rudinei. Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Tese – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4473>, acesso em 10/11/2022.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PALIMPSESTO, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [online], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/palimpsesto>.

- PASCOLI, Maria do Carmo; GUERREIRO, Simone. *Identidade discursiva do gênero canção popular*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2017.
- PENNYCOOK, Alastair. Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (ORG.). *Por uma linguística aplicada INdisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (cap. 2 - p. 67-84).
- PIÈGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996. Traduzido por Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vicência Maria Freitas Jaguaribe. *Interseções*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 220-244, 2010.
- PITTY. Live 20 anos do “*Admirável Chip Novo*”. PITTY. 2023. 01h49min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wYg0ECCWNQE>. Acesso em: 28 set. 2023.
- SOUZA, W. O. de. *Admirável Mundo Novo* e “*Admirável Chip Novo*”: Interfaces Interartísticas. In: *Revista Athena*, [S. l.], v. 16, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4347>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- SOUZA, Tatiane Almeida de et. Al. “*Admirável Gado Novo*” de Zé Ramalho e sua relação com o livro *Admirável Mundo Novo*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/tomo2/0114.pdf. Acesso em: 20 set. 2023.
- TAFFARELLO, Tadeu Moraes; TAFFARELLO, Maria Cristina de Moraes. 2021. Canção como gênero multimodal: um estudo no ciclo *Volare*. In: *Per Musi* n. 41, General Topics: 1-35. e214118. DOI 10.35699/2317-6377.2021.35298