

Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas

Dystopian mermaids: an essay on the relevance of dystopia in contemporary Portuguese artistic creations

Paula Guerra*

 0000-0003-2377-8045
pguerra@letras.up.pt

Resumo

No seu ensaio intitulado *Amanhã chegam as águas* (2005), Rui Zink declara que o “mar avança, alagando territórios da Europa, onde já não há países. As decisões são tomadas pela Nova Bruxelas”. Portugal é – no momento da narração – apenas uma estreita “fímbria de terra”. Ora, inspirados por esta incisão distópica, iremos abordar as canções integrantes do álbum cognominado *O país a arder* lançado em 2019 pela banda Sereias. Ao trabalho que aqui apresentamos esteve subjacente uma finalidade assente num princípio heurístico primordial: o de demonstrar de que forma as manifestações artísticas – neste caso, em particular, estas canções – constituem, elas próprias, matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na revelação de problemáticas sociais e na reprodução dos problemas que atravessam a realidade social.

Palavras-chave

Canção; Identidades; Distopia; Pop-rock; Portugal

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), Portugal. Griffith Center for Social and Cultural Research, Australia.

Abstract

In his essay entitled Tomorrow the waters arrive (2005), Rui Zink declares that the “sea advances, flooding territories in Europe, where there are no countries anymore. Decisions are made by New Brussels”. Portugal is – at the moment of the narration – just a narrow “land border”. Now, inspired by this dystopian incision, we will approach the songs that are part of the album known as O País a arder (The country on fire) released in 2019 by the band Sereias. The work presented here was based on a primordial heuristic principle: to demonstrate how artistic manifestations – in this case, in particular, these songs – constitute themselves, matter and object of social intervention, demarcating their own space, defined in the revelation of social problems and in the reproduction of the problems that cross social reality.

Keywords

Song; Identities; Dystopia; Pop-rock; Portugal

Introdução

O *rock* e outros gêneros musicais como o *heavy metal* têm vindo a ser enfatizados como linguagens distópicas, escapando-se, assim, da associação clássica recorrente da distopia e da utopia à ficção literária. Cada vez mais, o *pop-rock* se assume como um meio de crítica e/ou de resistência (GUERRA, 2020a) face aos problemas enfrentados nas sociedades contemporâneas. A banda Sereias – além de evocar esse ato de resistência, de denúncia e de luta com as letras das suas canções – também nos remete para um universo paralelo, para uma espécie de sociedade apocalíptica, estabelecendo duras e diversas críticas face aos males que enfermam a sociedade portuguesa: o consumismo, o capitalismo, o Estado e a religião: assumindo-se – a começar pela sua designação – como uma entidade distópica. E nada mais distópico poderíamos encontrar, pois o *País a Arder* assentou (e assenta) numa denúncia das desigualdades e na predição de um caos redentor. Estas canções não são apenas um reflexo da realidade social: instigam a leituras e desconstruções da própria realidade e constituem-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade coletiva resultantes/resultados de um processo de autorreflexividade contemporânea.

1. Distopia, arte e canções

Bolaños (2007), na esteira da estética da redenção de Adorno (1976, 2003), destaca o papel crítico da arte na sociedade: confirmando que a arte é mais do que entretenimento; a arte participa no devir da sociedade e da cultura sempre como contraponto criativo reflexivo.

A arte, nesse sentido, torna-se a Némesis do conhecimento positivo dado como certo pela indústria cultural como seu patrono. Na medida em que a arte é uma crítica da ideologia, ela se torna uma revelação do real status da sociedade como distopia. No entanto, Adorno não se apressa em dar um salto de fé, ou seja, uma conceituação ingênua de uma utopia; porque a sua filosofia permanece negativa, Adorno permanece entre a utopia e a distopia. (BOLAÑOS, 2007, p.26)

A palavra distopia deriva do grego *dys* (“ruim, infeliz”) e *topos* (“lugar”) e às vezes também é chamada de “cacatopia” ou “anti-utopia” e foi usada pelo

filósofo britânico John Stuart Mill em 1868, num discurso que denunciava a forma como o governo inglês tratava a Irlanda ocupada (BOSMAN, 2014, p.163). Aliás, a história da utopia como gênero literário começa na Inglaterra e na França do século XIX, prolongando-se pelos séculos XX e XXI. A literatura utópica americana torna-se quase hegemônica a partir do período entre as duas grandes guerras, através da *New Wave* até ao presente: estendendo-se da literatura ao cinema e à televisão (MILNER, 2009). A distopia, como gênero literário específico, tornou-se popular desde a publicação de *The Sleeper Awakes* (1910) de H. G. Wells, que abriu portas para futuros clássicos como *Brave New World*, de Aldous Huxley (1939); e *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell. O gênero da ficção distópica combina “uma inversão paródica da utopia tradicional com a sátira da sociedade contemporânea” (FERNS, 1999, p. 105), baseadas em preocupações éticas e políticas sobre tendências sociopolíticas que poderiam transformar o mundo contemporâneo assustadoramente.

A grande diferença entre a ficção utópica e a distópica, seja na literatura, nos filmes ou nos videogames, é a sua relação com a realidade que vivemos. Na ficção utópica é enfatizada uma sociedade ideal, enquanto que os escritores distópicos apresentam uma visão-pesadelo, quase que apocalíptica eminente num futuro próximo. Mais ainda: as utopias frequentemente iniciam-se com uma jornada mágica em torno de *outro mundo*, enquanto na distopia mergulhamos - de forma inesperada - num mundo terrível, quase como se este estivesse à distância *de um abrir e fechar de portas* (BOSMAN, 2014). Partindo desta dicotomia, para este artigo propomos uma abordagem de pendor qualitativo (GUERRA, 2020a) focada numa análise de conteúdo diacrônica e sincrônica na linha de Bakhtin (2001) e Bardin (1979) das letras que compõem o álbum *O País a Arder* (2019) da banda Sereias¹, com o intuito de perspectivar a presença de elementos distópicos nas letras² de sete canções. Aliás, o próprio nome da banda já se

¹ Banda coletivo - formada no Porto em Portugal em 2017- composta por: António Pedro Ribeiro (voz), Arianna Casellas (voz), João Pires (bateria), Julius Gabriel (saxofone), Nils Meisel (sintetizadores), Sérgio Rocha (guitarra) e Tommy Luther Hughes (baixo), Celestino Monteiro (documentação) e Francisco Laranjeira (vídeo). URL: https://www.youtube.com/watch?v=zBcNsY1kk64&feature=emb_title.

² As letras das músicas foram cedidas por António Pedro Ribeiro, o vocalista da banda. António Pedro Ribeiro. António é sociólogo, poeta e ativista, autor de 15 livros, candidato dos partidos PSR, Bloco de Esquerda e MRPP e ex-candidato à Presidência da República Portuguesa.

insere num quadro distópico, no sentido em que remete para um imaginário feminino e delicado – *Sereias* – enquanto que a produção musical refere-se à tensão pós-punk e à violência *noise*: ou “jazz-punk-pós-aquático” (LOPES, 2019).

2. Paisagens sonoras distópicas num país a arder

Pensando no nosso objeto de estudo, nomeadamente a banda *Sereias*, podemos identificar elementos altamente distópicos. Tal como na literatura distópica, atendendo aos exemplos referidos anteriormente, Mário Lopes (2019) numa entrevista à banda, enuncia já alguns elementos que consideramos como ponto de partida para a nossa análise.

São ondas elétricas avassaladoras: baterista e baixista alinhados numa mesma *motorika* infernal; um manipulador de sons a derramar camadas de ruído e a criar texturas tétricas ou estranhamente oníricas; um guitarrista que passa a maior parte do tempo de costas para o público, arrancando feedbacks e manipulando o som do instrumento enquanto contempla as imagens projetadas (...) (Mário Lopes, *Sereias* cantam uma raiva a nascer-nos nos dentes, *Público*, 2019).

Assim, quando os próprios membros da banda referem que o objetivo é fazer com que as pessoas se questionem acerca da sociedade, podemos enunciar um conjunto de aspectos que se prendem com a distopia no campo musical seguido pelos *Sereias*. A autenticidade torna-se uma espécie de centralidade moral para os seguidores do *rock* e subseqüentes subgêneros. Tal como nos refere Calvo-Sotelo (2019), a autenticidade reside na importância de dois conceitos, nomeadamente o de originalidade e o de veracidade, implicando quase que uma fé religiosa. Existe um elemento místico associado à autenticidade, em que para alguns seguidores do gênero, a autenticidade envolve uma cosmologia holística entre a vida e a música, isto é, um sentido e sentimento profundo de disciplina, de hipercrítica face à sociedade e uma oposição aos interesses comerciais globalizados (GUERRA, 2020b). Por este motivo, os fãs do *rock* olham para os seus passados em busca de uma autenticidade perdida, que está intimamente relacionada com a nostalgia, com o renascimento, bem como com o moderno. Tratando-se de uma leitura apocalíptica, que implica uma metamorfose radical dos mecanismos de poder, das instituições, da mentalidade coletiva e dos sistemas de governo.

Nesse sentido, a autenticidade surge relacionada com certa distopia crítica e com o apocalipse. Para esta última, verificamo-la em diversas bandas, tais como os *U2*, os *The Rolling Stones*, *David Bowie*, *Iron Maiden*, entre outros. Todos eles construíram uma história e músicas dentro de uma retórica distópico-apocalíptica. O mesmo se verifica para a banda Sereias. Mais do que isso, o próprio gênero *heavy metal* pode ser tido como uma cultura de distopia crítica (CALVO-SOTELO, 2019), em que se verificam elementos distópicos como a celebração sônica do desastre. A combinação do *thrash metal* ou de outros gêneros e subgêneros com a distopia configura uma espécie de linguagem educacional que visa o ataque às normas, à religião, ao *status quo* político e à injustiça social. Contudo, estes gêneros também são propensos à esperança, nem tudo aquilo que é tido como rejeição, alienação ou niilismo o é efetivamente. Pelo contrário – tal como verificamos nas letras e que iremos apresentar de seguida – podemos estar perante tentativas de criação de identidades alternativas, em que a distopia prevalece sobre o niilismo e todos os elementos que corrompem as sociedades. Aliás, o niilismo é o oposto da distopia crítica, da mesma forma que este gênero descarta a utopia (GUERRA, 2020c).

Focando a nossa análise na distopia crítica, Jameson (2005) enuncia que a mesma funciona como uma espécie de aviso ou de advertência, enquanto que a anti-utopia provém de uma convicção bastante distinta sobre o fato de a natureza humana ser corrupta que nunca poderia ser salva. Deste modo, estes dois regimes de distopias são aqueles que surgem com maior frequência quando pensamos na música, especialmente no campo do *rock* e seus subgêneros. Os Sereias, na senda de Jameson (2004), situam-se entre a distopia crítica e anti-utopia, pois, referem que

O País a Arder, dizem eles, e as labaredas não se erguem só por aqui. O centro deles está definido — Porto, Portugal, século XXI —, mas a música que fazem dá conta de algo mais vasto, assim descrito: “Uma situação de caos a nível mundial, uma sensação quase apocalíptica com este capitalismo que destrói o amor, que destrói a liberdade, que destrói a vida, que nos põe todos na condição de coisas, de objetos, de mercadorias, de autômatos”. Mário Lopes, Sereias cantam uma raiva a nascer-nos nos dentes, **Público**, 2019).

Na senda de Jameson (2003), Milner sintetiza esse posicionamento epistemológico dos *Sereias* de forma exímia:

Na medida em que as ficções distópicas compartilham uma intenção utópica, elas normalmente enfrentam o problema de como representar um perigo naturalisticamente plausível suficientemente terrível para ser ameaçador, mas insuficientemente para ser desmoralizante (MILNER, 2009, p. 116).

3. *Sereias* que cantam *anjos a arder*

Prosseguindo para a análise das letras dos *Sereias* (ÍNIGUEZ RUEDA, 2003), principiamos com uma reflexão sobre a música *Putá de Deus*. Na letra da música, acompanhada pela declamação furiosa de António Pedro Ribeiro – o vocalista da banda – é apresentada a figura da mulher como divina, como uma criação de Deus, mas também enquanto uma representação da tentação e da ambiguidade, até de certa loucura esquizofrênica. Aliás, vemos patente um fatalismo – visível em diversas letras da banda – que se enuncia desde logo no título da música, que nos remete para a criação de um imaginário feminino que preencha, dentro das nossas simbologias tal definição, como se se tratasse do título de um livro e o leitor tenta imaginar o enredo literário. Na letra da música podemos ler “Putá de Deus/ por ti entrego a espada/ por ti deposito armas/ por ti faço paz” (*Sereias, Putá de Deus, País a Arder*, 2019).

Este excerto cria uma visão fatalista sobre o futuro do homem e da sociedade, no sentido em que nos remete para um cenário paralelo que é pautado por sentimentos dicotômicos, por exemplo, a espada é associada à guerra e à luta, mas mais à frente cantam “por ti faço paz”. Outra questão que pode ser apontada parte das contribuições de Bosman (2014), no sentido em que este menciona a existência de uma relação, cada vez mais comum, entre textos distópicos e a religião. Ora, no âmbito desta relação, podemos referir que a distopia remete a religião para um campo fatalista, conferindo reinterpretções do mesmo, especialmente no que se refere ao cristianismo, algo que pode ser de certo modo verificado nesta música. As palavras *Putá de Deus* inferem a imagem

de uma figura divina, um *Deus*, como sendo igual aos mortais, ao mesmo tempo que cria uma imagem divinizada da mulher como *ser* máximo e superior – a puta de Deus – denotando sentimentos de possessividade e de superioridade. Então, trata-se de um choque visual e sensitivo que nos leva para outros campos reflexivos, fazendo com que seja possível reinterpretar conceitos cristãos como o de “ancestral”, “Deus” ou “divino”, entre outros, reconfigurando o mesmo em termos socioecológicos.

Por oposição, na música *Primeiro-Ministro* outros elementos podem ser enunciados. A própria letra começa com a alusão ao mito de que os *comunistas comem crianças ao pequeno-almoço*, fazendo uma crítica direta ao sistema político vigente. Esta letra retrata a denúncia de que a formatação política e econômica normaliza e homogeneiza as pessoas, as suas ações, as escolhas e as suas representações, bem como verificamos a recusa de compactuar com esse ciclo vicioso – “eu não quero ser um gajo normal” ou então a recusa em “fazer parte de um rebanho”.

Para esta música, alguns cenários e/ou produções distópicas se iniciam a partir de fantasias utópicas (CALVO-SOTELO, 2019; JAMESON, 2003). Estes cenários são, frequentemente, compostos por elementos retro-futuristas, isto é, é uma imagem do nosso futuro visto a partir do passado e, para a literatura e outras produções, como a música, a palavra e o som acabam por assumir este papel de destaque. Tal como nos enuncia Mário Lopes (2019), estamos perante um conjunto de versos que não podiam ficar entalados nas gargantas. Um *presente* alternativo é criado quando cantam: “Quero um primeiro-ministro/ para comer ao pequeno-almoço/ quero um trabalho/ para mandar para o caralho” (Sereias, *Primeiro-Ministro*, País a Arder, 2019).

O excerto anterior cria em nós o sentimento de que existe uma ameaça real, suscitam a revolta e a revolução face às sociedades, mais até do que nas fantasias distópicas que têm lugar num futuro.

Uma das características da distopia prende-se com o urbano (CALVO-SOTELO, 2019), quer seja numa lógica restrita ou alargada. Tal é tanto mais premente quando direcionamos o nosso olhar para a música *FP-25*, uma espécie de referência ao período de tensão que se viveu após a revolução do 25 de Abril de 1974, em que o país era marcado pela violência política, que se traduziu numa

série de atentados de extrema-esquerda, como foi o caso das FP-25 (Forças Populares 25 de Abril³), que têm a elas associadas a conhecida figura de Otelo Saraiva de Carvalho. Além de encontrarmos mais uma vez presentes as referências religiosas, como na canção *Putá de Deus* e as lógicas retro-futuristas assentes na contestação e na crítica do sistema político, econômico e financeiro, também verificamos – na música – o fatalismo da literatura distópica. Assim, a distopia nesta música emerge nos moldes como nos refere Ferns (1999, p.107), ou seja, como uma conclusão lógica que deriva das premissas da ordem existente, apelando ao contexto que era vivenciado na época em Portugal. Mais ainda, é também com esta música que verificamos a diferenciação entre a utopia e a distopia de que nos fala Bosman (2014), no sentido em que nos universos distópicos, o leitor é arrastado para o interior de um “mundo terrível”, basta ler os seguintes excertos da música: “Bombas de Alá/ bombas americanas/ Quem está aí?/ Está tudo podre/ o rei morre/ as mães choram/ os putos fodidos/ caos/ apocalipse” (*Sereias, FP-25, País a Arder*, 2019).

No caso da canção *Loucura*, as mulheres emergem novamente como tópico. Além disso, existem alguns conceitos que podem ser destacados, por um lado o de anti-anti-utopismo (JAMESON, 2003), em que o autor exige que se contraponha a anti-utopia à utopia, contrariando uma oposição entre a distopia e a utopia. Tal diferenciação destaca-se pelo fato de termos presente, ao longo da letra desta música, referência às anti-utopias de que o autor nos fala pois, existe de modo subjacente uma convicção de que a natureza humana está corrompida e que a mesma é inerentemente corrupta, não havendo salvação, basta ler: “loucura/ outra vez loucura/ cerca-nos/ mata-nos/ toma conta de nós (...) loucura, loucura, onde está a cura?” (*Sereias, Loucura, País a Arder*, 2019).

A anti-utopia de Jameson (2005) presente nesta letra remete-nos para diversas visões sobre a sociedade, isto é, demonstra inúmeros pontos em que a mesma se encontra corrompida e sem solução à vista, enumerando eixos e tópicos como o consumismo, mais uma das principais críticas que é feita em

³ As Forças Populares 25 de Abril (FP-25) foram uma organização armada clandestina de extrema-esquerda que operou em Portugal entre 1980 e 1987. Entre 1980 e 1987, as FP 25 foram diretamente responsáveis por 13 mortes - às quais acrescem ainda as mortes de quatro dos seus operacionais - dezenas de atentados a tiro, outros com recurso a explosivos e assaltos a bancos, viaturas de transporte de valores, tesourarias da fazenda pública e empresas. A figura de proa das FP-25 foi Otelo Saraiva de Carvalho.

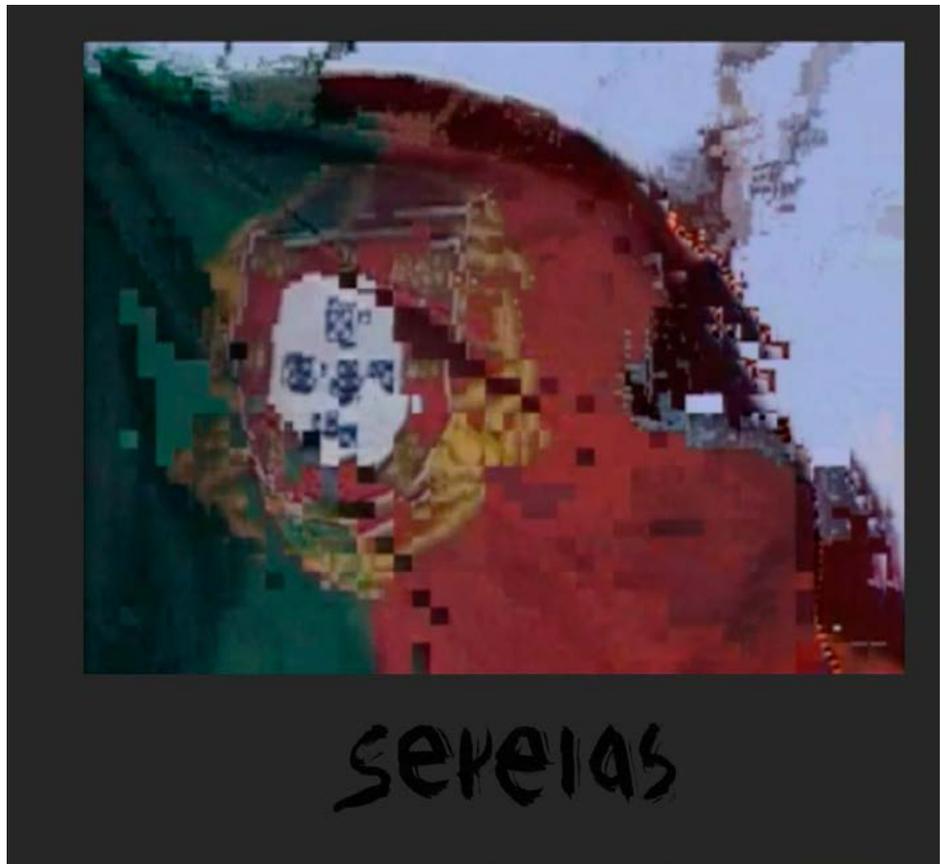


Fig. 1
Artwork País a Arder,
Sereias, 2019.
Fonte: António Pedro
Ribeiro.

textos distópicos (CALVO-SOTELO, 2019). O capitalismo é tido como o veneno das cidades, tenhamos o seguinte excerto como exemplificativo destas questões: “a loira com o Cristo vermelho/ nas mamas/ e tu, no vidro, a mamar cervejas” (Sereias, *Loucura*, País a Arder, 2019).

E ainda, uma vez mais a religião em associação com o capitalismo, demonstrando uma ligação entre os dois principais elementos que corrompem a alma do homem, lendo-se “Na catedral do consumo/ escrevo as palavras da loucura” (Sereias, *Loucura*, País a Arder, 2019).

Para a canção *Putas da TV*, patenteamos a existência de diversos campos distópicos que podem ser tidos como críticas aos problemas enfrentados pelas sociedades moderno-tardias (BOSMAN, 2014, p.169), em que se abordam temas como a ecologia, a imigração massiva, o aquecimento global, criando assim o

perfeito clima apocalíptico. Também nesta música está presente a anti-utopia (JAMESON, 2005) e a corrupção do homem e das sociedades. Esta revolta e denúncia, latente ao longo da música e da letra, face aos problemas de uma sociedade feita e pensada para as massas, remete-nos para a ideia de que as distopias modernas – como é o caso dos *The Hunger Games* (2012-2015) ou *Matrix* (1999), por exemplo – são, de fato, catalisadoras revulsivas para as sociedades onde o protesto – como é o caso desta letra – impera. Também a distopia crítica se destaca (CALVO-SOTELO, 2019), na medida em que os indivíduos não devem se limitar a assimilar a informação, mas em vez disso, devem confrontar-se com um sistema capitalista e massificado (LOPES, 2019), contrariando os seus excessos, sendo visível tal aspecto em: “Atirais-me prêmios/ números de telefone/ a toda a hora/ tendes conversas lamechas/ com imbecis” (Sereias, *Putas da TV, País a Arder*, 2019).

Para a canção *Anjo em Chamas*, questionamos até que ponto é que a letra da música pode ser um autorretrato do poeta. Partindo dessa premissa, destacamos os contributos de Lorna Jowett (2007) sobre a distopia crítica, enunciando uma perspectiva diferente da de Calvo-Sotelo (2019), uma vez que a entende como uma forma de esperança ativa. O autor enuncia que o objetivo da distopia crítica não passa por ajudar apenas os indefesos, mas sim auxiliar os desesperados, tratando-se de uma forma de resistência, “Rosto em fogo/ mãos suadas/ agarrando/ em desespero/ o microfone” (Sereias, *Anjo em Chamas, País a Arder*, 2019).

Aliás, diversas músicas de *rock* e de *heavy metal* refletem isso mesmo, um mundo apocalíptico, em que as liberdades e os direitos humanos são constantemente contestados, em que uma “guerra” é algo iminente – “Rosto em fogo/ pregando a revolta”. Também esta letra se encontra com o fatalismo religioso, quando lemos “profecias à solta”, com as profecias torturadas, os “anjos em chamas” e os cabelos angélicos que ardem na magia dos cantos, indefesos, esquecidos e negligenciados, tal como os mortais. Ou seja, nem mesmo a religião é capaz de salvar o país, elemento tanto mais importante num país profundamente marcado pela religião católica, como é o caso de Portugal.

Por fim, a canção *O País a Arder*, que intitula o álbum, leva-nos para uma feroz crítica ao Portugal contemporâneo, refém de um sistema capitalista e suas lógicas economicistas, refém de políticos, banqueiros e empresários corruptos.

Ao enunciar a fatalidade que rege o país, tal como Feenberg (1995) nos enuncia, a realidade distópica que é apresentada implica uma possibilidade de fuga, aliás, estamos todos inseridos dentro desse ambiente corrupto, que pauta as sociedades moderno-tardias (BOSMAN, 2014). A distopia é marcada pela sua capacidade criativa (DeNORA, 2000, 2003), apesar de renunciar a mudança da sociedade: “O país a arder/ e eu a sofrer/ a cambalear/ livre, embriagado (...) o país em fogo/ e eu em chamas” (Sereias, *O País a Arder*, País a Arder, 2019).

Assim, de certo modo, encontra-se presente o conceito de “salvação secular” de que nos fala Coleman e Arrowood (2015), baseado num princípio ateu e fundamentado no *Manifesto Humanista* (KURTZ & WILSON, 1973), dado que é afirmada a ideia de que temos de ser nós a nos salvarmos, que somos responsáveis pelo que fomos, pelo que somos e pelo que viremos a ser (GUERRA, 2020e), conferindo o mote para a reivindicação presente na música – “o país a arder/ e eu a incendiar” – então, verificamos uma ligação profunda entre o conceito de salvação secular (COLEMAN & ARROWOOD, 2015) e o de distopia crítica (CALVO-SOTELO, 2019) nesta música, especialmente pelo fato de ambos lutarem pela existência de um mundo melhor, pretendendo renovar as estruturas sociais e as relações humanas.

Labaredas num país a arder: o remate possível

Esta incursão no *País a Arder* dos Sereias transportou-nos a uma problematização da distopia e suas modalidades e expressões contemporâneas, sendo de relevar primeiramente que questionamos até que ponto a distopia e todos os seus prismas e variantes podem ser encarados, no campo musical, como o novo modo de resistência, no sentido em que nos transporta para universos paralelos que, pela sua aparência apocalíptica causam em nós a vontade de fazer melhor e diferente pelo nosso *presente*. Como menciona Calvo-Sotelo (2019), o urbano é um elemento a destacar nas letras da banda, quer seja pela questão das cidades ou – neste caso concreto – de referências a um contexto abrangente, ao país – em que já não existe mais cidade de um lado e campo de outro. Nesse caso, este contexto urbano e social alargado é apresentado como o epicentro do desastre, mas também da denúncia e da revolta: o cerne da distopia. Paralelamente a isso, também o horror, o ódio e devastação são elementos recorrentes na criação

deste cenário de perigo iminente, basta termos como exemplo as músicas *FP-25* e a *Loucura*, mas também surgem as evocações dicotômicas de vida ou de morte, como é o caso das letras de *Anjo em Chamas* e *O País a Arder*.

Também a improvisação se sente nas canções. É um pilar identitário destas criações artísticas: tudo parece ocorrer marcado por uma urgência, um imediatismo criador. Por isso transpira ação direta destas canções. Os Sereias também são ação direta, existência presente. Mais ainda, os próprios títulos das músicas – a par do nome da banda – são amplamente distópicos, no sentido em que cumprem uma função exata. Tratam-se de títulos curtos que captam a atenção, mas que incitam à intromissão. Esta característica, além de ser uma referência dos conteúdos distópicos, é tanto mais premente no campo musical, surgindo aqui como exemplo revelador a música *Putas de Deus*. Além disso, a grande maioria dos versos se pautam pela agressividade, pelo tom imperativo e pela reminiscência da militância (GUERRA, 2020a).

Em síntese, tal como acontece nas letras da banda e na maioria das produções artísticas distópicas, não se faz referência ao *outro mundo*. Se formos ouvir as músicas propriamente ditas, iremos encontrar sons similares aos que são utilizados em filmes de terror, melodias mais melancólicas, vozes arrepiantes, e outro tipo de sonâncias que transmitem determinada emoção ao ouvinte. A dissonância surge ocasionalmente, chocando o ouvinte, como é o caso da música *Putas de Deus*.

Referências

ADORNO, T. W. **Introduction to the Sociology of Music** (trans. E.B. Ashby). New York: Seabury, 1976.

_____. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BAKHTINE, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 2001.

BOLAÑOS, P. The critical role of art: Adorno between utopia and dystopia. **Kritike: An Online Journal of Philosophy**, v. 1, n. 1, p. 25-31, 2007.

BOSMAN, F. The lamb of comstock: dystopia and religion in video games. **Heidelberg Journal of Religions on the Internet**, v. 5, p. 162 – 182, 2014.

CALVO-SOTELO, J. C. Apocalypse as critical dystopia in modern popular music. **Journal of Religion, Film and Media**, v 5, n. 2, p. 69-94, 2019.

COLEMAN, T.; ARROWOOD, R. Only we can save ourselves: an atheist's salvation. In BACON, H.; DOSSETT, W.; KNOWLES, S. (Eds.). **Alternative Salvations. Engaging the Sacred and the Secular** (p.11-20). London/New York: Bloomsbury, 2015.

FEENBERG, A. **Alternative modernity**. The technical turn in philosophy and social theory. Berkeley: University of California Press, 1995.

FERNS, C. **Narrating utopia**. Ideology, gender, form in utopian literature. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

GIDDINGS, S. Dionysiac Machines: Videogames and the triumph of the simulacra. **Convergence: The international Journal of Research into New Media Technologies**, v.13, n.4, p.417-431, 2007.

GUERRA, P. The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. **YOUNG – Nordic Journal of Youth Research**, v. 28, n.1, p. 14-31, 2020a.

_____. Other scenes, other cities and other sounds in the Global South: DIY music scenes beyond the creative city. **Journal of Arts Management and Cultural Policy**, 2020 (1): Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, p. 55-75, 2020b.

_____. Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In: TREECE, D. (Ed.) **Music Scenes and Migrations. Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic** (p.181-194). London: Anthem Press, 2020c.

_____. Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In: GILDART, K.; GOUGH-YATES, A.; Lincoln, S.; Osgerby, B.; Robinson, L.; Street, J.; Webb, P. & Worley, M. (Eds.) **Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens** (p. 207-230). London: Palgrave Macmillan, Cham, 2020d.

_____. Um lugar sem lugar... No rock português [A place without a place... In Portuguese rock]. **Outros Tempos – Pesquisa em Foco**, v.2, n. 25, p. 181-204, 2020e.

HUXLEY, A. **Brave New World**. UK: Chatto & Windus, 1939.

ÍNIGUEZ RUEDA, Lupicínio (Eds.). **Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales**. Barcelona: Editorial UOC, 2003.

JAMESON, F. **Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**, London: Verso, 2005.

_____. The Politics of Utopia. **New Left Review**, II, 25, p. 35–54, 2004.

_____. Morus: the generic window. **New Literary History**, 34, 3, p. 431–51, 2003.

JOWETT, L. Helping the hopeless: Angel as critical dystopia. **Critical Studies in Television**, v.2, n.1, p.74-88, 2007.

KURTZ, P.; WILSON, E. **Humanist Manifesto**. American Humanist Association, 1973.

LOPES, M. Sereias cantam uma raiva a nascer-nos nos dentes. **Público**, 13 de dezembro, 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/12/13/culturaipsilon/noticia/sereias-cantam-raiva-nascernos-dentes-1896871>

ORWELL, G. **Animal Farm**. Reino Unido: Secker and Warburg, 1945.

_____. **Nineteen eighty-four**. Reino Unido: Secker and Warburg, 1949.

WELLS, H.G. **The Sleeper Awakes**. Reino Unido: Harper & Brothers, 1910.

ZINK, R. **Amanhã chegam as águas**. Contos Fantásticos: Fantasporto, 2005.

Filmografia

ROSS, G. **Hunger Games**. Estados Unidos: Lionsgate Entertainment, 2012-2015.

WACHOWSKI, L.; WACHOWSKI, L. **Matrix**. Estados Unidos: Village Roadshow and Silver Pictures, 1999.

Discografia

Sereias. **O País a Arder**. Lovers&Lollypops. 2019.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.

Como citar:

GUERRA, Paula. *Sereias* distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 393-407, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.27>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>