

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Tiago Nero Calles

Chico Buarque hoje: poesia, resistência e utopia.

PUC-SP
2008

Tiago Nero Calles

**Chico Buarque hoje: poesia,
resistência e utopia.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Tiago Nero Calles

Chico Buarque hoje: poesia, resistência e utopia.

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2008**

TIAGO NERO CALLES

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2008

Banca Examinadora:

A Livia, pela poesia, resistência e utopia de todos os dias.

A meus pais, Herivelto e Zezé, pelo carinho, apoio, compreensão e respeito.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador Prof. Dr. Fernando Segolin que, nas valiosas reuniões vespertinas que tivemos, norteou com muita atenção o desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Edilene Matos, entusiasta da poética da voz, pelas relevantes sugestões, indicações bibliográficas e leitura atenciosa destas páginas.

Ao amigo e Prof. Dr. Marco Antonio Domingues Sant'Anna (sempre fundamental em minha formação, desde meados da graduação na UNESP/Assis), pelo carinho e comprometimento dedicados não apenas a esta dissertação, mas também a este seu aluno.

*U'a vontade é a qui me dá
Tali cuma u'a tentação
Dum dia arresolvê
Infiá os pé pelas mão
Pocá arrôcho pocá cia
Jogá a carga no chão
I rinchá nas ventania
Quebrada dos chapadão
Nunca mais vim nun currá
Nunca mais vê rancharia
É a ceguêra de dexá um dia de sê pião
Num dançá mais amarrado
Pru pescoço cum cordão
De não sê mais impregado
E tomém num sê patrão
(Elomar Figueira Mello)*

*A medicina antiga – e também a filosofia, começando por Platão – atribuíam a faculdade poética a um transtorno psíquico. Era uma mania, quer dizer, um furor sagrado, um entusiasmo, um transporte. Porém, a mania não é senão um dos pólos do transtorno; o outro é a absentia, o vazio interior, esse ‘melancólico bocejo’ de que fala o poeta. Plenitude e vacuidade, vôo e queda, entusiasmo e melancolia: poesia.
(Octavio Paz)*

*E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.
(Alfredo Bosi)*

RESUMO

A poética de Chico Buarque circunscrita às décadas de 1960 e 1970 foi classificada por Adélia Bezerra de Meneses de poesia de resistência. Para tal estudiosa, a poética chicobuarquiana assume seu papel de resistente por estar envolvida com um período histórico-social conturbado, no qual os militares comandavam o cenário político nacional brasileiro. Por esse motivo, afirma que a obra poética de Chico Buarque não tinha outra opção a não ser a de se opor à realidade em que se inseria. Tal oposição se deu de diferentes maneiras: ora combatendo a opressão vigente (vertente crítica), ora procurando recuperar momentos harmoniosos do passado (lirismo nostálgico), ora projetando um tempo e um espaço ideais, em que o homem pudesse viver de maneira mais justa e digna (variante utópica).

O objetivo central da presente pesquisa é o de verificar se a obra poética de Chico Buarque continua a manter essa postura crítica após o período ditatorial, resistindo à realidade presente, ou seja, a poética chicobuarquiana persiste em resistir à realidade vigente mesmo após a queda do governo militar no Brasil?

Para realizar esta pesquisa, trabalharemos com a produção poética chicobuarquiana dos últimos vinte e seis anos na tentativa de verificar se as composições de Chico Buarque mantêm ainda uma das características marcantes da poesia de resistência: a de negar a realidade opressora, por meio da proposição de um tempo-espaço em que o homem encontre a harmonia e o prazer de viver, ou seja, pela proposição da utopia.

Palavras-chave: poesia, música popular brasileira, Chico Buarque, resistência, utopia.

ABSTRACT

The Poetic of Chico Buarque limited to decades of 1960 and 1970 was classified by Adélia Bezerra de Meneses as poetry of the resistance. For her, the chicobuarquiana poetic takes its role of resistant for be involved with a disturbed historic-social period, which the military was in control of the Brazilian national political scenery. For this reason, the poetic work of Chico Buarque had no option excepting to oppose the reality in which was inserted. Such opposition happened in different ways: sometimes combating the current oppression (critical side), sometimes trying to recuperate the harmonious moments of the past (lyricism nostalgic) and sometimes projecting an ideal time and space where the man would live in a more just and worthy way (utopian variant).

The central goal of this research is to verify if the poetic work of Chico Buarque continues to maintain this critical stance after the period dictatorial, resisting the present reality, in other words the chicobuarquiana poetic persists in resisting the current reality even after the fall of the military government in Brazil?

To achieve this search, we will work chicobuarquiana poetic production of the last twenty six years in an attempt to verify whether the compositions of Chico Buarque still keep one of the strong characteristics of resistance of poetry: to deny the reality oppressive, through the proposition of a time and space in where the man can find the harmony and the pleasure of living, in other words through the proposition of utopia.

Key-words: poetry, Brazilian popular music, Chico Buarque, resistance, utopia.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo I – A poesia cantada da música popular brasileira.....	15
Capítulo II – Chico Buarque: resistência em recortes.....	39
2.1 – Ele só viu a banda passar.....	41
2.2 – Nas discussões com Deus.....	45
2.3 – As janelas da possibilidade.....	54
2.4 – Romaria dos mutilados.....	59
Capítulo III – A poesia utópica de Chico Buarque de Hollanda.....	63
3.1 – A poesia-resistência nas veredas da utopia.....	63
3.2 – Chico Buarque hoje: utopia e resistência.....	66
Conclusão.....	105
Referências bibliográficas	108

INTRODUÇÃO

Ao se deparar com o título da presente pesquisa, o leitor, provavelmente, indagará ao lê-lo, **Chico Buarque, resistência e utopia**, outra pesquisa sobre Chico? Mais um trabalho que explorará a relação existente entre a poesia chicobuarquiana e a ditadura militar nas décadas de 1960 e 1970?

Tais indagações têm seus fundamentos. Nas últimas décadas do século XX e no início do XXI, os trabalhos, que tiveram por objeto de pesquisa a poética chicobuarquiana, centraram suas análises e seu recorte temático no período em que o governo militar imperava no Brasil. Tais pesquisas quase sempre procuraram apontar a influência exercida pelos militares na criação poética de Chico Buarque. Os estudiosos trilharam, nesse período, o caminho descerrado por Adélia Bezerra de Meneses em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, aliás, a principal e mais essencial referência bibliográfica quando se pretende trabalhar a poesia desse autor. Entretanto, eles sempre esbarraram em um obstáculo que exigia o aventurar-se, pesquisar o desconhecido: transpor a década de 1980. Em grande maioria, as teses e dissertações reescreveram os trabalhos de Adélia Bezerra de Meneses, não acrescentando ao mundo acadêmico alguma nota mais valiosa sobre a obra de tal poeta. Aqueles que não agiram de tal forma, propuseram-se a verificar a importância da dicção vocal e da melodia na obra de Chico Buarque, desvalorizando, dessa maneira, ou não atribuindo a devida importância ao fazer poético do mesmo.

O que se pretende aqui é fazer com que o caminho traçado por Adélia Bezerra de Meneses seja duplicado, prolongando-o um pouco mais, valorizando o cancionário poético chicobuarquiano circunscrito ao período pós-ditatorial, que, inclusive, parece-nos mais elaborado e rico poeticamente que o da fase anterior.

Publicada inicialmente em 1982¹, a obra *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* tem como proposta central acompanhar a trajetória da canção de Chico Buarque e a História do Brasil, apontando a relação lírica/sociedade e recuperando elementos da biografia dessa geração, descobrindo, desse modo, uma poesia que representa e conta a história de seu período. Assim, Adélia Bezerra de Meneses propõe-se a analisar duas décadas de produção poética de Chico Buarque. O recorte temporal selecionado pela autora estende-se de 1964 a 1980, pois há, nesse instante, três elementos históricos fundamentais: início da

¹ Em 1982, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* recebeu o Prêmio Jabuti na categoria ensaio.

criação poética de Chico Buarque (1964, ou antes); princípio da Ditadura Militar no Brasil (1964) e inauguração da abertura política no Brasil (a partir de 1980).

A autora fundamenta suas análises na perspectiva teórica proposta por Alfredo Bosi em *Poesia-resistência*, um dos capítulos do livro intitulado *O Ser e o tempo da poesia*. Segundo este estudioso, a poesia sempre teve o importante poder de nomear e dar sentido a tudo, fazendo com que o homem descobrisse, por meio das palavras, a si mesmo e ao mundo em que habita².

A poesia de resistência pode possuir diferentes particularidades, pois ora propõe-se a criticar diretamente a realidade vigente e opressora (vertente crítica), ora busca recuperar o paraíso edênico perdido (lirismo nostálgico), ora nega a realidade presente, apontando em um tempo e em um espaço futuros a emersão de uma vida justa e harmoniosa (variante utópica).

São essas três características apontadas por Alfredo Bosi que marcam, de acordo com as pesquisas realizadas por Adélia Bezerra de Meneses, a produção poética chicobuarquiana circunscrita às décadas de 1960 e 1970, fazendo com que a mesma adquirisse a dimensão de poesia de resistência. A estudiosa acrescenta, ainda, que o caráter de resistência assinalado na poética chicobuarquiana desse período deve-se ao fato de a mesma estar inserida em um momento político extremamente conturbado do Regime Ditatorial, o que a levou a não ter outra opção a não ser a de resistir a essa situação. Trata-se de “uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem.” (MENESES, 2000, p. 18).

A afirmação de que a poética chicobuarquiana é de resistência por contrapor-se à ditadura nos instigou a desenvolver a presente pesquisa, a qual objetiva verificar se a resistência ainda é uma característica marcante na obra poética de Chico Buarque, mesmo após a falência do governo militar. Em outras palavras, a poesia chicobuarquiana continua resistindo à realidade opressora após a Ditadura Militar?

Para responder à questão anterior, selecionamos alguns poemas de Chico Buarque, produzidos a partir do início da década de 1980, e, por meio deles, verificaremos se a utopia, um dos marcos universais de resistência, existente desde antes de essa palavra ser cunhada no século XVI por Thomas More, também característica marcante da poética chicobuarquiana durante o período militar, encontra-se presente ainda na produção poética posterior a esse momento histórico. Dessa maneira, percorreremos, nesta pesquisa, vinte e seis anos da obra poética de Chico Buarque (1980 – 2006).

² Alfredo Bosi inicia essa discussão remetendo-nos ao Livro de Gênesis, no qual Deus atribui ao primeiro homem o poder de dar nome aos seres e aos animais que viviam na Terra (BOSI, 2002, p. 163).

A seleção da variante utópica deve-se ao fato de as discussões sobre a morte da utopia terem atingido seu auge nos decênios finais do século XX. Adélia Bezerra de Meneses, ao comentar a produção poética chicobuarquiana desse período, alude para o fato de a utopia encontrar-se cada vez mais rara na obra de tal autor, afirmando inclusive que “a canção de Chico não canta mais 'o dia que virá', e, como todos nós, se ressentiu duramente da crise das utopias e da atmosfera de desalento e de falência dos projetos de transformação da ordem social vigente, que é o cancro da pós-modernidade a ameaçar as novas gerações”³. Apesar de, segundo tal estudiosa, a poesia de Chico Buarque não cantar mais o “dia que virá”, a autora insiste no fato de que a obra desse poeta pode cantar a possibilidade. Além de Adélia Bezerra de Meneses, outro estudioso pôs-se a comentar a postura utópica da obra de Chico Buarque no período posterior à Ditadura Militar. Leandro Henrique Ortolan, ao discorrer sobre o engajamento político dos artistas brasileiros após o militarismo, afirma que na produção poética chicobuarquiana “os temas com acentuado lirismo é que serão a catarse de Chico Buarque a partir dos anos 80.” (ORTOLAN, 2006, p. 72).

Além da presença da utopia na poesia pós-ditatorial de Chico Buarque, questão central desta pesquisa, abordaremos, ainda, a estreita relação existente entre música e poesia e, em seguida, analisaremos alguns poemas do autor em estudo, ressaltando os temas mais recorrentes em sua obra. Dessa maneira, esta dissertação será composta por três capítulos: *A poesia cantada da música popular brasileira*, *Chico Buarque: resistência em recortes* e *A poesia utópica de Chico Buarque de Hollanda*.

No primeiro capítulo deste trabalho, discutiremos a importância da palavra cantada no discurso poético, buscando mostrar, por meio da teoria proposta por Paul Zumthor, que um poema, quando cantado e/ou acompanhado por instrumentos musicais, atribui à palavra um valor mais sensorial, fazendo com que a mesma se torne viva. Nesta mesma seção, traçaremos o caminho percorrido pelo texto poético desde a sociedade primitiva, estendendo-nos, inclusive, à Grécia Antiga e ao Trovadorismo português, até a contemporaneidade. Por meio desse percurso histórico, traçaremos as relações existentes entre música e poesia desde suas origens, demonstrando que ambas encontram-se estreitamente entrelaçadas desde “a madrugada das formas poéticas”⁴.

No capítulo seguinte, ressaltaremos as principais características e temas que a poética chicobuarquiana gerou desde seu início. Dessa maneira, pretendemos montar um

³ Citação retirada do artigo *Utopia renitente: Levantados do chão/Assentamento* publicado no livro *Decantando a República* (vol. 3), 2004, p. 121.

⁴ Título da obra de Segismundo Spina, publicada em 2002 pela Ateliê Editorial.

grande mosaico dos assuntos mais relevantes abordados pelo autor em seus textos poéticos. Por esse motivo, este capítulo será dividido em quatro tópicos: 1) *Ele só viu a Banda passar*: no qual teceremos alguns comentários acerca do texto de Augusto de Campos, *Boa palavra sobre a MPB*, no qual o autor atribui a Chico Buarque a característica de *mestre*; 2) *Nas discussões com Deus*: no qual comentaremos a presença da figura divina na poética chicobuarquiana; 3) *As janelas da possibilidade*: tópico destinado ao tratamento dos poemas iniciais da obra poética de Chico Buarque, nos quais uma série de personagens encontra-se à janela, vislumbrando a possibilidade de uma vida mais honrosa e feliz; 4) *Romaria dos mutilados*: no qual se enfatizará a presença marcante dos seres desvalidos, mutilados socialmente e postos a margem pela sociedade na poesia de Chico Buarque.

No terceiro capítulo, com base na obra poética composta por Chico Buarque nos decênios de 1980, 1990 e início deste século, verificaremos se a utopia ainda se faz marcante em sua poesia, buscando apontar, dessa maneira, para um texto poético que resiste à realidade vigente, transgredindo-a e subvertendo-a, ao propor tempos menos incoerentes e conflitantes. Ainda neste capítulo, procuraremos traçar relações existentes entre o texto poético e a utopia, tentando apontar o caráter de resistência que marcam e unem essas questões centrais para o nosso trabalho.

CAPÍTULO I

A POESIA CANTADA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Canta, canta uma esperança
 Canta, canta uma alegria
 Canta mais
 Revirando a noite
 Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia
 Canta a canção do homem
 Canta a canção da vida
 Canta mais
 (Chico Buarque)

Cantar: do latim *cantare*, verbo que exprime a emissão de sons ritmados e musicais; verbo do qual derivam nomes e formas verbais de mesmo valor semântico; verbo presente, nas mais diferentes variações, em incontáveis versos de poemas de literaturas de Língua Portuguesa⁵. É por meio do canto, do som, que o poeta deseja ser ouvido, pois é deste modo que a palavra selecionada por ele pretende ser trabalhada pelo receptor na busca de significá-la.

A canção, o canto, liberta o poema da página, entregando-o ao mundo, ao povo⁶, evitando, assim, que a arte seja consumida apenas por uma elite burguesa⁷ e letrada. Ao seguir a trilha da música popular brasileira, alguns poemas conseguiram atingir o objetivo do poeta: cantar sua arte. Desta forma, poemas como *A rosa de Hiroshima* (Vínicus de Moraes), *Mulher Barriguda* (Solano Trindade), *O hierofante* (Oswald de Andrade), *Não: não digas nada* (Fernando Pessoa), *Prece Cósmica* e *Andorinhas*⁸ (Cassiano Ricardo), *Azulão*⁹,

⁵ Tal definição originou-se de conclusões retiradas de diferentes dicionários de Língua Portuguesa de uso corrente no Brasil.

⁶ Sabemos que o vocábulo povo possui as mais variadas definições. Karl Marx, por exemplo, serviu-se de tal palavra para referir-se à classe trabalhadora operária. Nesta dissertação, tal palavra será empregada para se reportar ao conjunto de pessoas que constituem uma nação.

⁷ Elite burguesa refere-se, nesta dissertação, àqueles que detém maior concentração de renda em mãos, tendo, dessa maneira, a possibilidade de adquirir e consumir produtos de difícil acesso ao grande público.

⁸ Este e todos os poemas citados anteriormente foram musicados por João Ricardo, músico e filho do poeta e jornalista João Apolinário, entre os anos de 1973 e 1974, sendo, nesse mesmo período, interpretados pelo grupo Secos & Molhados.

⁹ Poema musicado pelo paraense Jayme Ovalle e interpretado por Nara Leão (*Coisas do mundo*, de 1969) e por Maria Bethânia (*A força que nunca seca*, de 1999). Em 2000, o poema recebeu nova interpretação da cantora mineira Consuelo de Paula.

Rondó do Capitão e Berimbau (Manuel Bandeira) e *Viola Quebrada*¹⁰ (Mário de Andrade), dentre muitos outros, chegaram ao conhecimento do grande público.

Apesar da importância da canção na divulgação e na criação de textos poéticos, as pesquisas que têm como cerne a música popular brasileira são, ainda, dentro do universo acadêmico, muitas vezes censuradas e colocadas em segundo plano, pois estudiosos de literatura relegam o cancionário nacional a uma posição inferior no discurso poético, marginalizando-o e tratando-o como subproduto literário, desmerecendo, assim, a reflexão séria da crítica acadêmica e também dos críticos em geral.

No final da década de 1960 e no início da década de 1970, importantes críticos e estudiosos de literatura procuraram romper esse posicionamento, ao ressaltar que a letra poética da canção popular não é produto menor e desacreditado do ponto de vista da criação literária. Dentre esses estudiosos destacam-se: Augusto de Campos, Afrânio Coutinho, Affonso Romano de Sant'Anna, Anazildo Vasconcelos Silva, entre outros¹¹.

Augusto de Campos inicia essa discussão em 1968, ao publicar *Balanço da bossa e outras bossas*, reunindo um conjunto de artigos em que procura investigar o valor poético da canção popular brasileira. Campos enfatiza, sobretudo, a qualidade estética da obra dos tropicalistas, em especial de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, prendendo-se a uma análise que aponta para a linguagem inovadora empregada pela dupla baiana em seus textos poéticos. Para Campos, “Gil e Caetano reabilitaram um gênero meio morto: a poesia cantada” (CAMPOS, p. 292, 2003) e, por esse motivo, propõe aos críticos literários que quiserem entender esse período artístico brasileiro e inseri-lo nos compêndios de literatura, a audição de canções populares, pois, para ele, toda poesia nacional criada a partir de 1967 seria cantada, terminando conseqüentemente em disco. Com essa sugestão, Campos convida o estudioso e o apreciador da arte literária para uma discussão que não abrange apenas o texto poético, mas abarca também os aspectos musicais que o acompanham. Seguindo essa metodologia, o pesquisador passa a analisar e comparar os poemas *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, e *A Banda*, de Chico Buarque. Por meio de tal comparação, Augusto de Campos, ao se embasar nas categorias criadas por Ezra Pound¹² para destacar as qualidades literárias de um escritor,

¹⁰ Poema musicado pelo próprio poeta e interpretado pela cantora capixaba Teca Calazans (*Mário de Andrade*, de 1983).

¹¹ Para o estudo da fortuna crítica da MPB, sugerimos a leitura da obra *Letras e Letras da MPB* (1988), de Charles A. Perrone, que apresenta, no capítulo *MPB como assunto crítico*, uma análise mais abrangente dos estudos realizados sobre o tema, especialmente nas décadas de 1960 e 1970. Além de traçar uma linha evolutiva da crítica sobre a MPB nas décadas citadas acima, o livro de Charles A. Perrone é importante fonte de pesquisa para um levantamento bibliográfico.

¹² As categorias criadas por Ezra Pound para classificar as qualidades do poeta serão expostas em tópico oportuno, no qual apresentaremos a veia inventiva da poética chicobuarquiana.

conclui que a inovação e a modernidade da linguagem empregada pelo autor baiano fazem com que o mesmo seja considerado um poeta *inventor*, enquanto o saudosismo e a pouca inventividade de Chico Buarque o tornam um poeta *mestre*.

De acordo com Charles A. Perrone (1988, p. 19), *Balanço da Bossa e outras bossas* foi um marco histórico no estudo da literatura nacional, pois nele Campos faz uso de modelos literários já estabelecidos para aplicá-los às análises de letras de músicas populares brasileiras.

Campos aplicou sensatamente modelos literários para a crítica da música popular. Quando ele comparou Caetano ao escritor modernista Oswald de Andrade, por exemplo, o fez traçando paralelos entre a apropriação ou “deglutição” por parte de Oswald de idéias literárias européias para propósitos brasileiros e a adaptação por parte de Caetano de alguns traços estilísticos de rock às práticas musicais nacionais. (PERRONE, 1988, p. 18)

Outra importante contribuição de Augusto de Campos para o reconhecimento da música popular brasileira como poesia refere-se ao fato de o autor não afastar a possibilidade de as letras de canções populares sobreviverem como poemas, independentemente do texto musical que as acompanha. Essa afirmação é pautada em um estudo comparativo¹³ que o mesmo teórico estabeleceu entre os compositores de música popular brasileira e os trovadores portugueses. Para Campos, a MPB, em alguns casos, tem seu texto poético elaborado a partir de padrões rígidos de ritmo e rima, o que o torna autônomo, assim como ocorreu com as cantigas provençais. Dessa maneira, tais poemas teriam vida mesmo sem o acompanhamento musical.

Posterior à publicação de *Balanço da bossa e outras bossas*, Anazildo Vasconcelos da Silva lança um dos primeiros trabalhos acadêmicos que objetivou estudar a poética de um compositor de MPB, dedicando-se, assim, à análise da obra de Chico Buarque de Hollanda.

Em sua pesquisa, Silva tem por objetivo central destacar que a letra poética possui valor literário e sugere, até, sua inclusão no *cânon* da Literatura Brasileira. Suas análises restringem-se à esfera semântica dos textos selecionados, não abarcando os aspectos sonoros que os envolvem, nem os elementos formais que compõem tais poemas. Em *A Televisão*, por exemplo, Silva apresenta uma análise que indica o conflito entre duas formas líricas: a imagem da televisão (nova imagem) X a imagem da lua (símbolo do lirismo

¹³ Esse estudo comparativo encontra-se publicado no livro: *Verso Reverso Contraverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

encantatório). Nesse duelo, a imagem da televisão sobressai-se à da lua, que perde sua função mítico-mágica, sendo substituída definitivamente pela moderna tecnologia¹⁴.

Apesar de ter como *corpus* a poética de Chico Buarque, o autor menciona e faz breves comentários sobre os poemas de vários outros letristas contemporâneos à publicação desse estudo, tais como: Capinam e Sidney Miller, que, segundo ele, são “dotados de indiscutível talento poético.” (SILVA, 1974, p. 2). Além disso, Silva acrescenta que os poetas da música popular brasileira desse período escolheram a música por ela possuir um alcance comunicativo maior que o livro, principalmente por fazer uso de meios de comunicação de massa: o rádio, a televisão e o disco. Ainda na década de 1970, Silva lança outros dois livros que merecem destaque: *A Paraliteratura* (1976) e *Lírica Modernista e Percurso Literário Brasileiro* (1978).

Outro importante estudo realizado nesse período foi *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de Affonso Romano de Sant’Anna. Em tal obra, o autor traça a linha evolutiva da poesia brasileira do século XX, atribuindo à MPB uma superioridade sobre a poesia escrita, principalmente entre os anos de 1967 e 1973. Apesar de percorrer o caminho trilhado pela poesia brasileira do século XX, Sant’Anna não caracteriza sua obra como um compêndio que visa a abraçar a história da literatura brasileira. Em sua pesquisa, o autor centraliza fundamentalmente suas análises nas obras poéticas de dois autores: Chico Buarque, em que desenvolve estudo sobre os aspectos mais relevantes do discurso poético; e Caetano Veloso, em que ressalta o valor literário e criativo do poeta, além de explorar os elementos musicais de suas canções.

Para Sant’Anna, a superioridade da MPB sobre a poesia escrita estende-se até o ano de 1973. Após esse momento, o crítico acredita que o interesse dos autores pela poesia impressa aumenta, fazendo com que a MPB fique à sombra da poesia escrita.

Apesar do interesse desses pesquisadores, a música popular brasileira foi e ainda é condenada a ser um subproduto do discurso poético. Tal fato pode ser comprovado pelos estudos elaborados após as décadas de 1960 e 1970, que não visam, em sua maioria, à valorização do texto poético de MPB, mas antes apontam para a sua relação com a música. Outro aspecto relevante refere-se à desconfiança dos críticos literários com relação às pesquisas que ressaltam o valor literário dos poemas de música popular brasileira.

Esse posicionamento é injusto, especialmente quando nos voltamos para a gênese da poesia e para a função que desempenhava nas sociedades primitivas. Por esse

¹⁴ Análise extraída de *A poética de Chico Buarque*, de Anazildo Vasconcelos Silva (p. 33-34).

motivo, traçaremos nas páginas seguintes o caminho histórico percorrido pela atividade poética, apontando para o fato de que, desde seu nascimento, texto escrito e música sempre estiveram entrelaçados.

Johan Huizinga, ao discorrer sobre a função lúdica exercida pela poesia nas culturas arcaicas, aponta para o papel litúrgico e social desempenhado pela mesma. De acordo com tal teórico, “toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.” (HUIZINGA, 2001, p. 134). O poeta desse período era denominado *vates*, o inspirado por Deus, indicando o conhecimento especial que revelava ter em relação aos demais. Por esse motivo, desempenhava uma função eminentemente social, sendo educador, líder e guia da comunidade de que fazia parte. Huizinga relata, ainda, que a criação poética desse período não tinha nenhum tipo de preocupação estética, pois nasceu ligada ao jogo, à festa e ao divertimento. Entretanto, o estudioso destaca a relação existente entre música e poesia, ao afirmar que “a poesia surgiu sobre forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico.” (HUIZINGA, 2001, p. 136).

A gênese da atividade poética nas sociedades primitivas atesta o estreito entrelaçamento existente entre música e poesia desde as origens. Nesse período, as atividades desenvolvidas pelos homens primitivos¹⁵, durante a caça, a busca dos alimentos, a fabricação de armas e a remoção de objetos pesados, exigiram o controle de uma “regularidade rítmica” (SPINA, 2002, p. 23) e, junto com ela, a canção surgiu para amenizar o sofrimento e a dor do trabalho. Segismundo Spina, ao pesquisar a origem da poesia e sua relação com a música, declara que o tema sempre causou muitos embates teóricos, gerando diferentes afirmações. Entretanto, indica uma solução para o problema, ao afirmar que:

A Poesia sempre esteve envolvida por um halo de mistério. Sua origem, seu poder mágico através das fórmulas de encantamento, sua essência. O dia em que for resolvido o mistério da Música, nesse dia estará resolvido o mistério da Poesia. (SPINA, 2002, p. 26)

Ao discorrer, ainda, sobre o nascimento das artes (Dança, Música e Poesia) entre os homens primitivos, Segismundo Spina realça a estreita relação existente entre poesia e música, ao acrescentar que:

¹⁵ O conceito “primitivo” empregado aqui foi tomado da definição de Segismundo Spina em *Na madrugada das formas poéticas* (p. 15). De acordo com tal estudioso, a poesia primitiva é aquela que está diretamente ligada ao canto e à dança, não se referindo necessariamente à poesia dos povos pré-letrados.

A Música é a espinha dorsal da poesia lírica; a melodia, o nervo da Música e a fonte de todo lirismo. Entre os povos primitivos não encontramos a arquitetura poética definida porque a verdadeira música, a mãe geradora dos diferentes estados líricos da alma, só apareceu com a eclosão revolucionária do gênero lírico da Hélade. (SPINA, 2002, p. 128)

A presença do forte elo entre música e poesia, atestada por Johan Huizinga e Segismundo Spina, pode ser constatada, também, no livro bíblico dos Salmos. Os salmos bíblicos constituíram forma poética bastante popular no antigo Oriente Próximo¹⁶, durante um extenso período de tempo. Robert Alter, ao contextualizar o período histórico a que os salmos bíblicos se referem, afirma que eles “podem muito bem remontar às primeiras tradições da dinastia davídica, isto é, os séculos X e IX a. C.” (ALTER, 1997, p. 264). Tais poemas funcionavam como um veículo por meio do qual todos podiam proferir suas insatisfações ou exprimir seus reconhecimentos a Deus. Manifestavam-se, na maioria das vezes, por meio do canto e do acompanhamento musical, o que se pode evidenciar nas indicações presentes nos textos salmódicos relativas ao tom de voz em que se deveria cantar o poema, aos instrumentos de sopro ou de corda que deveriam acompanhar seu canto e aos intervalos de notas a que se deveria obedecer em sua execução:

Ao mestre de canto. Com instrumentos de corda. Salmo de Davi. (Salmo 4, 1)¹⁷

Ao mestre de canto. Com flautas. Salmo de Davi. (Salmo 5, 1)

Ao mestre de canto. Com instrumentos de corda. Em oitava. Salmo de Davi. (Salmo 6, 1)

Ao mestre de canto. Uma oitava abaixo. Salmo de Davi. (Salmo 11, 1)

Ao mestre de canto. Segundo a melodia: Os lírios. Hino dos filhos de Coré. Canto nupcial. (Salmo 44, 1)

Ao mestre de canto. Dos filhos de Coré. Cântico para voz de soprano. (Salmo 45, 1)

Robert Alter, ao discursar sobre as circunstâncias em que tais poemas eram declamados, testifica, mais uma vez, a estreita vinculação existente entre música e poesia, conforme demonstra o excerto exposto abaixo:

Ora, é bastante óbvio que alguns Salmos se destinavam a ocasiões de culto ou liturgia muito específicas. Um exemplo particularmente claro são os cânticos de peregrino, que parecem ser estruturados para serem cantados por, ou talvez para, devotos subirem o Monte do Templo e ingressarem nos recintos sagrados (Salmo 24) ou ao marcharem em redor dos declives brumosos do Sião (Salmo 48). (ALTER, 1997, p. 266)

¹⁶ Sobre a tradição literária do Oriente Próximo, Jonas C. Greenfield, *A Bíblia hebraica e a literatura Cananéia*, ressalta a influência que os escritores bíblicos receberam dos mesopotâmicos, egípcios, hititas e cananeus, sendo que com os últimos foi estabelecida uma relação mais próxima e direta.

¹⁷ Trechos retirados da *Bíblia Sagrada* e traduzidos por Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin.

A tradição primitiva e salmódica da poesia cantada perseverou, também, na Grécia Antiga. Os gregos possuíam, antes de dominarem a escrita, uma cultura literária bastante rica, transmitida oralmente de uma geração para a outra. A profunda integração do verso e da melodia representava o principal canal de formação dos homens. Por esse motivo, as concepções tornadas públicas por meio da poesia cantada passam a ser discutidas pelos filósofos.

Na República de Platão, por exemplo, no momento em que Glauco, Sócrates e Adimanto dialogam sobre a justiça, este último fixa seu conceito sobre o assunto, ao declarar que as idéias de justiça são produzidas pelo povo e pelos poetas, por meio dos discursos orais utilizados por eles: “os mais estranhos são os que fazem acerca dos deuses e da virtude” (PLATÃO, 2000, p. 41). Dessa maneira, Glauco, Sócrates e Adimanto discutem e expõem suas idéias à procura da sociedade ideal. Para Sócrates, os conceitos tornados públicos, por meio dos discursos orais do povo e dos poetas, precisariam ser questionados e colocados em discussão. Assim, elabora um raciocínio sobre as idéias apresentadas, desconstruindo todas as afirmações que partilhavam com o povo, cuja educação era extremamente influenciada pela produção poética. Sócrates defende, assim, que, para a criação de cidades ideais controladas por homens ideais, seria necessário que se tomasse muito cuidado não só com a formação física, mas também mental do cidadão. “Qual será a sua educação?” (PLATÃO, 2000, p. 77) indaga Adimanto a Sócrates, que declara:

Será possível encontrar melhor que a, de longa data, se encontra em uso em nosso meio e que consiste em formar o corpo pela ginástica e a alma pela música? (PLATÃO, 2000, p. 77)

É, dessa maneira, que o filósofo pensa em formar os homens. Por meio da ginástica e da música obter-se-ia uma educação capaz de atingir os resultados desejados. Mas, nesse contexto, que função desempenharia a música na formação do cidadão?

A música trabalharia com o que há de mais importante e incompreensível no homem: a alma, que nem sempre é companheira do corpo e que muitas vezes se opõe à estética da beleza física, à divinização da beleza corporal. Ao entrar em contato com o aspecto do ser humano responsável pelas manifestações mais diferentes da sensibilidade e, também, da consciência, o poeta e sua música poderiam formar pensamentos, elaborar um homem mais crítico e sensível à realidade que o cerca, iluminando-o e libertando-o, assim, do fundo da caverna que habita, pois, conforme nos ensinou Octavio Paz, é por meio da poesia “que

resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem” (PAZ, 1982, p. 15).

Sócrates preocupa-se muito com a presença e a influência da música e do texto que a acompanha. Desse modo, pergunta se “os discursos fazem parte da música?” e se “há duas espécies de discursos, uns verdadeiros, outros falsos?” (PLATÃO, 2000, p.77), Adimanto responde que “Sim”. Por meio dessa reflexão, Sócrates procura discutir todos os conceitos formulados e propagados pelos poetas, tais como: mitos, deuses, fábulas, entre outros.

Sócrates propõe, deste modo, uma “fiscalização” da educação, ao sugerir que os discursos falsos, veiculados pela música e elaborados pelos poetas, não deveriam ser disseminados entre a população, pois, se isso ocorresse, não seria possível a formação de uma sociedade ideal. Tal sociedade, ao entrar em contato com o texto poético, poderia sair do padrão proposto pelo filósofo, visto que o poeta, a quem foi concedido um dom divino, teria o poder de despertar as almas mais brandas e “essas almas, assim tocadas, e expressando-se em odes ou outras quaisquer formas poéticas, celebram os fatos passados do seu povo e educam a posteridade” (BRASILEIRO, 2002, p. 15).

Platão sabia que o discurso poético entoado na Grécia Antiga não tinha simplesmente o objetivo de informar o seu público, mas sim modificá-lo, pois quem recebe uma comunicação sofre necessariamente uma transformação e, por esse motivo, deseja que os poetas não façam parte de sua República, pois poderiam por meio dos discursos cantados despadronizar a sociedade.

Igualmente preocupado com o destino da polis, mas sobretudo com o papel ético-político da poesia, Aristóteles distingue-se de Platão ao apontar que a arte imita os caracteres, as emoções e as ações. Entretanto, atesta novamente que a poesia e a música estão visceralmente entrelaçadas. Afirma também que a origem do lirismo encontra-se no ditirambo, poema coral ou canto festivo que expressa os mais diferentes sentimentos. Além disso, o filósofo refere-se a Homero não apenas como poeta, mas também como cantor.

Do mesmo modo que Homero era sobretudo o cantor de assuntos sérios (pois é o único, não só porque atingiu o belo, mas também porque suas imitações participam do gênero dramático), assim também foi o primeiro a traçar as linhas mestras da comédia, distribuindo sob forma dramática tanto a censura como o ridículo. (ARISTÓTELES, 2006, p. 31)

Aristóteles, ao indicar os meios, as maneiras e os objetos utilizados pela poesia para mostrar a função imitativa da arte, afirma que os autores de ditirambos¹⁸ e de nomos¹⁹ são aqueles que procuram empregar não apenas os versos, mas também, o ritmo em seus discursos.

Há gêneros que se utilizam de todos os meios de expressão acima indicados, isto é, do ritmo, do canto, do metro; assim procedem os autores de ditirambos, de nomos, de tragédia, de comédias; a diferença entre eles consiste no emprego destes meios em conjunto ou em separado. Tais são as diferenças entre as artes que se propõe a imitação. (ARISTÓTELES, 2006, p. 24)

Aliás, é importante ressaltar que o vocábulo *aedo*, do grego *aóidos*, significa ao mesmo tempo poeta e cantor, da mesma maneira que o termo *mousiké*, de origem idêntica, referia-se à união entre o verso e a melodia. Além disso, não podemos esquecer que a palavra lírica deriva do vocábulo, também grego, *lyrikós* que denotava o acompanhamento da lira a um canto individual do verso.

Tanto em Platão quanto em Aristóteles pode-se perceber que a poesia cantada era o principal canal de formação do homem, além de ser o meio utilizado por ele para expressar sua cultura predominantemente oral. Era por meio dessa oralidade, da poesia cantada, em *performance*, que se formava uma voz coletiva.

É importante destacar, que o conceito de *performance*, aqui citado, foi tomado da teoria desenvolvida pelo estudioso suíço Paul Zumthor. De acordo com esse teórico, há diferentes modalidades de *performance*. A primeira delas seria aquela que se opõe à leitura e trabalha prioritariamente com a audição acompanhada de uma visão do acontecimento narrado. Outro caso dar-se-ia quando não existe o elemento visual, ocorrendo a audição sem a visualização, tal como acontece nos seguintes meios: CD, rádio e outros tipos de mídia que não contenham imagem. O último tipo de *performance* ocorre quando há a leitura simplesmente visual e solitária de um texto. Para Zumthor, esta é a categoria *performancial* mais fraca, pois elementos possuidores de significado, tais como, flexões vocais, rimas forçadas por meio da voz, pronúncia, entoações diferentes, entre outros, não estariam presentes.

¹⁸ Ditirambo era poesia coral em homenagem a Dionísio. O primeiro ditirambo literário foi composto por Árion (c. 612 a.C.). De acordo com as opiniões mais seguidas, o ditirambo recebia o acompanhamento da dança, da mímica e das flautas.

¹⁹ Nomos eram cantos religiosos de caráter grave, acompanhados pela cítara. Seu principal poeta lírico teria sido Terprando (ilha de Lesbos).

De acordo com o mesmo teórico, a *performance* mais completa se dá no primeiro caso, em que há a junção entre os elementos visual e auditivo. Zumthor, ao tecer comentários acerca das gradações referentes aos diversos tipos de *performance*, afirma que:

Poderíamos assim distinguir vários tipos de *performance*, tipos resultantes um do outro em gradação. Por um lado, a *performance* com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a *performance* completa, que se opõe da maneira mais forte, irreduzível, à leitura de tipo solitário e silencioso. (ZUMTHOR, 2000, p. 81)

Era essa categoria de *performance*, a mais completa, que se dava nas sociedades primitivas e hebraica e na Grécia Antiga, onde a poesia recebia o acompanhamento de instrumentos musicais, de danças e de outras diferentes interpretações artísticas; assim, todos os componentes referentes à sensibilidade do receptor seriam completamente explorados.

Para Paul Zumthor, a voz, em *performance*, integra todos os elementos sensoriais que representam a essência e a completude de um corpo, como mostra o trecho a seguir:

As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da *performance* -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. (ZUMTHOR, 1993, p. 139)

Conseqüentemente, a voz poética em *performance* amplia o valor semântico dos vocábulos, atribuindo um valor mais sensorial à palavra. A poesia cantada nos atinge sensorialmente mais que o poema simplesmente lido em silêncio, pois é na *performance* que a palavra ganha vida, tornando-se corpo. Quando afirmamos que a palavra, em *performance*, ganha vida, não há a pretensão de desvalorizar o texto simplesmente escrito, entretanto aponta-se para uma diferença essencial entre os dois tipos de forma literária.

Na poesia oral, é conservada em todo instante, de momento a momento, uma união bem densa no que se refere ao campo da percepção. Essa percepção (tato, audição, visão, olfato e gustação) é tomada simultaneamente pela emoção, que tem origem na presença do emissor da voz e de seu receptor, enquanto que, na situação contrária, escritura e leitura, esses fatores são eclipsados. A palavra, em *performance*, tem a liberdade de poder ser aquilo

que ela não é. Fernando Aguiar, ao ressaltar a maior abrangência da poesia oral em relação à limitação de sentidos imposta pela escritura, destaca que:

A presença física do operador poético é um dos fatores mais importantes daquilo que se pode considerar por poesia viva. Viva porque contém precisamente a forma viva do ser criador. Viva porque o (pro)pulsar/o movimento/o respirar do corpo fazem parte integrante do poema, como instigadores do desenvolvimento e da concretização do mesmo. O poeta é o detonador da ação, e todos os seus gestos, toda a sua expressividade mímica emitem informações, parafraseando uma linguagem rica de signos e significados. (AGUIAR, 1992, p. 146-147)

A maneira como a palavra é lida em voz alta, cantada ou declamada pelo intérprete, faz com que ela se revista de sensibilidade, pois quando se origina acaba por trazer em si todas as marcas corporais, desde seu nascimento no diafragma até a explosão labial, dando ao interlocutor o poder de significá-la e de criar um universo em que o texto se confunde com o intérprete. É por esse motivo que a palavra ganha vida na poesia oral. De acordo com Paul Zumthor:

É por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é, sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. (ZUMTHOR, 2000, p. 90)

Alfredo Bosi, ao discorrer sobre a sonoridade produzida pela palavra poética, afirma que, nessa situação, “o signo vem marcado, em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo” (BOSI, 2000, p. 52). Tal estudioso, ao dissertar sobre a importância da palavra na linguagem humana, acrescenta ainda que:

Quando o signo consegue vir à luz, plenamente articulado e audível, já se travou, nos antros e labirintos do corpo, uma luta sinuosa do ar contra as paredes elásticas do diafragma, as esponjas dos pulmões, dos brônquios e bronquíolos, o tubo anelado e viloso da traquéia, as dobras retesadas da laringe (as cordas vocais), o orifício estrito da glote, a válvula do véu palatino que dá passagem às fossas nasais ou à boca, onde topará ainda com a massa móvel e víscida da língua e as fronteiras duras dos dentes ou brandas dos lábios. (BOSI, 2000, p. 52)

O trajeto corporal, percorrido pela palavra cantada, torna-a repleta de sensibilidade, induzindo o leitor a ver o texto poético não apenas como objeto de um discurso informativo ou meramente lúdico. Tal sensibilidade conduz o interlocutor a adquirir uma consciência do mundo em que vive, o que, conforme Paul Zumthor, pode ser uma

“consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro” (ZUMTHOR, 2000, p. 90).

Em contrapartida, na poesia escrita, a interação entre intérprete e receptor é anulada, pois, na leitura, a voz do autor reduz a participação do receptor, comprometendo a vivacidade da palavra, contribuindo, assim, para que ela tenha um poder sensorial menor: na opinião de Segismundo Spina, a invenção da escrita colaborou para que o pensamento fosse expresso de maneira mais lógica, entretanto, “a palavra fria e intelectualizada do texto escrito” (SPINA, 2002, p. 22) dissipou as tonalidades emocionais que acompanhavam a linguagem falada. A diferença existente entre essas duas categorias de *performance* tem como principal fator a intensidade da presença do emissor, podendo ser parcial ou plena. Zumthor, ao tecer algumas reflexões acerca da presença do intérprete e do ouvinte no momento da *performance*, afirma que:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente em vigília. Na leitura, essa presença é por assim dizer colocada em parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se assim posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2000, p. 80)

A poesia em *performance* permaneceu presente durante muito tempo também na Idade Média. Nesse período, a oralidade foi característica marcante das canções medievais, compostas para serem cantadas ou declamadas em locais públicos por meio dos versos e das melodias.

O poeta era denominado de *troubadour*, em português *trovador*, de onde se origina a palavra *trovadorismo*, nomeadora desse momento literário medieval. Os trovadores eram responsáveis pela composição das canções, que eram cantadas e acompanhadas por instrumentos musicais. Esse tipo de poesia apresentava duas temáticas principais: a lírico-amorosa, que se dividia em cantiga de amor e cantiga de amigo, e a satírica, composta pelas cantigas de escárnio e de maldizer. Tais cantigas eram entoadas em galaico-português, devido à unidade lingüística existente entre Portugal e Galiza.

Os poetas do *trovadorismo* pertenciam aos mais distintos estamentos sociais. Padres, reis, militares, burgueses e vassalos compunham e entoavam as cantigas. Embora houvesse uma inflexível divisão social, os trovadores a ignoravam. Dentre esses poetas,

tiveram destaque: D. Dinis, importante pela grande quantidade e qualidade das cantigas compostas (aproximadamente 140 canções); João Garcia de Guilhade, um dos trovadores mais inovadores do séc. XIII; Martim Codax, que deixou sete cantigas de amigo com as pautas musicais intactas até hoje, entre outros.

Massaud Moisés, ao comentar o Trovadorismo, afirma que as “cantigas implicavam uma aliança estreita entre a poesia, a música, o canto e a dança.” (MOISÉS, 1982, p. 28). Outro aspecto importante a ser destacado nesse período é o dos instrumentos utilizados na execução dos poemas.

(Os trovadores) faziam-se acompanhar de instrumentos de sopro, corda e percussão (a flauta, a guitarra, o alaúde, o saltério, a viola, a harpa, o arrabil, a giga, a bandurra, a doçaina, a exabeba, o anafil, a trompa, a gaita, o tambor, o adufe, o pandeiro). (MOISÉS, 1982, p. 28)

Esses instrumentos eram executados pelos próprios trovadores, principalmente os de corda; muitas vezes a parte musical era atribuída a um acompanhante que recebia o nome de jogral ou de menestrel.

Por serem transmitidos oralmente, muitos textos trovadorescos perderam-se. Com o objetivo de recuperar essas composições e guardá-las em definitivo, esses textos foram transpostos em coletâneas de canções, os cancioneiros. Dentre os diversos cancioneiros arquivados, três merecem maior destaque, não só por possuírem um vasto número de cantigas, mas também pela qualidade literária das mesmas: Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Cancioneiro da Ajuda e Cancioneiro da Vaticana.

Sendo assim, a presença da oralidade na origem da poesia e na literatura produzida na Idade Média é indubitável. Até o início do século XV, a escritura quase não influenciou os pensamentos dos poetas, tão pouco os pensamentos da população, analfabeta em sua maioria. Vagarosamente a escritura afastou-se da vocalidade.

Entretanto, ainda nos dois séculos seguintes, os textos escritos eram em número reduzido, conforme analisa Paul Zumthor no trecho transcrito abaixo:

A voz decerto une; só a escritura distingue eficazmente entre os termos daquilo cuja análise se ela permite. No calor das presenças simultâneas em *performance*, a voz poética não tem outra função nem outro poder senão exaltar essa comunidade, no consentimento ou na resistência. Ou, então, o triunfo da escritura foi combatido, tardio, e as mentalidades escriturais permaneceram muito minoritárias até o século XVI e XVII. (ZUMTHOR, 1993, p. 143)

Posteriormente, a escrita fixou-se nas civilizações como um importante produto da oralidade, contribuindo para a manutenção dos textos e recuperação de características do que havia sido a literatura oral, mesmo que essas escrituras não possuíssem o caráter da *performance*; em contrapartida, a escrita promoveria, mais adiante, a dissociação entre a música e a poesia.

No início do século XV, instaura-se em toda a Europa o pensamento humanista, que tinha como preocupação central o processo de humanização da cultura. Há o nascimento do mundo moderno, que inaugura um tipo de cultura centrada no homem, individualmente e coletivamente. Mesmo assim, ainda continua sendo adotada a concepção teocêntrica de vida. No Humanismo, a poesia começa a perder espaço para a prosa, o teatro e a crônica. Os textos poéticos passam a ser produzidos e direcionados aos nobres dos palácios e por esse motivo recebem o nome de poesia palaciana.

Esse período caracteriza-se por marcar a separação entre música e poesia. Os poemas não possuem mais nenhum tipo de relação com a música e são elaborados para ser lidos em silêncio ou declamados diante dos nobres e de uma pequena parcela letrada da população. Massaud Moisés, ao comentar a relação entre música e poesia durante o século XV, afirma que:

A poesia nele contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre “letra” e a música. Noutros termos: superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se de seus compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária ou a declamação coletiva. A poesia torna-se autônoma, realizada apenas com palavras, despidas do aparato musical, que a tornava dependente ou, ao menos, lhe cortava o vôo. (MOISÉS, 1982, p. 46)

Esse trecho exemplifica o distanciamento que ocorreu entre poesia e música, entretanto, Massaud Moisés comete um equívoco ao afirmar que o texto poético se tornou autônomo ao dissociar-se da música, passando a ser produzido apenas com palavras. Na verdade, o texto poético havia se separado apenas do acompanhamento de instrumentos musicais, mas não da música, pois um poema é composto por um elevado número de elementos musicais, tais como: cadência, ritmo e métrica. Além disso, essa ruptura fez com que os elementos melódicos do poema fossem alcançados pelos próprios recursos das palavras dentro dos versos e das estrofes, sem o auxílio de instrumentos musicais.

Massaud Moisés não leva em consideração que música e poesia estão fortemente ligadas desde suas origens. Outro aspecto importante, desprezado por tal

estudioso, refere-se à existência de uma inter-relação entre os mais diferentes campos artísticos, ou podemos até afirmar uma interdependência, pois, como declara Ezra Pound, “a música apodrece quando se afasta muito da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música” (POUND, 2000, p. 61).

Pound cita, ainda, as diferentes maneiras e funções para as quais a poesia foi criada, ou seja, recitada, cantada ou falada, mostrando convicção ao afirmar que crê cada vez mais no fato de que o texto poético foi elaborado para ser cantado.

A grande época lírica durou enquanto Campion fez a sua própria música, enquanto Lawes musicou os versos de Walker, enquanto os versos, se não eram efetivamente cantados ou musicados, eram ao menos feitos com a intenção de serem postos em música.

Há três espécies de melopéia, a saber, poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada, para ser falada. Quanto mais velho a gente fica, mais a gente acredita na primeira. (POUND, 2000, p. 60 - 61)

O distanciamento que se fez marcante no Humanismo contribuiu também para o declínio do lirismo, pois separou o público do privado. Desse modo, a poesia passou a ser consumida e apreciada apenas por uma camada nobre e letrada, afastando-se do grande público analfabeto que não tinha acesso à mesma. Por esse motivo, Zumthor afirma que “a voz une” e que a escritura veio “dissociar o eu do nós” (ZUMTHOR, 1993, p. 143), pois, durante o período mencionado, apenas uma escassa camada da população desfrutava do recurso da leitura. Octavio Paz, ao percorrer o caminho trilhado pela poesia e pela música, corrobora a opinião de Zumthor quando declara que com a separação de melodia e letra ocorreu “a passagem do ato público para o privado: a experiência (poética) se torna solitária”. (PAZ, 1982, p. 340).

Essa separação persiste até o final do século XIX. Com o nascimento do Simbolismo, há novamente a preocupação de se reintegrar a música à palavra; o objetivo era fazer com que as palavras tivessem um sentido ainda mais musical, melódico.

Os *Decadentes*, nome dado à geração dos poetas do Simbolismo que tinha como autor principal Baudelaire, objetivavam responder artisticamente à crise da civilização burguesa da Europa industrializada. Revoltaram-se, assim, contra a ideologia que propunha a resolução de problemas por meio de técnicas racionais, não levando em consideração os aspectos sociais e humanos que os permeavam. Segundo os poetas simbolistas, essa técnica tecnocrata sufocava a criatividade artística. Alfredo Bosi, ao contextualizar historicamente essa escola literária, afirma, neste caso, que:

...o Simbolismo reage às correntes analíticas dos meados do século, assim como o Romantismo reagiria à Ilustração triunfante em 89. Ambos os movimentos exprimem o desgosto das soluções racionalistas e mecânicas e nestas reconhecem o correlato da burguesia industrial em ascensão; ambos recusam limitar a arte ao objeto... (BOSI, 1982, p.295)

Por recusar a limitar a arte ao objeto e demonstrar grande paixão à elaboração estética e às formas, os poetas simbolistas, que assumiram a arte pela arte proposta por Gautier e Flaubert, distanciaram o público leitor da obra de arte, especialmente do texto poético.

É na *Arte Poética* de Verlaine, um dos poetas participantes do grupo citado acima, que encontramos a essência do movimento simbolista. No primeiro verso de sua obra, destacam-se os seguintes dizeres que deixam claro o desejo estético dessa geração: *de la musique avant toute chose...*, ou seja, o movimento buscou estreitar a vinculação da poesia com outras artes, sobretudo com a música, pela qual os poetas decadentes nutriam grande admiração, em especial, pela obra de Wagner. Os músicos nutriam, também, o mesmo sentimento pelas obras dos poetas simbolistas, tanto que Claude-Achille Debussy musicou vários poemas desses artistas franceses. Os poetas simbolistas procuraram internalizar a palavra cantada na poesia, empregando fonemas que imitavam a sonoridade musical e abusaram, também, de recursos fônicos, tais como a assonância e a aliteração, fazendo de todo o poema uma melodia.

No Brasil, o nascimento da literatura colonial vincula-se a fortes heranças medievais, o que aponta para uma tradição musical da poesia brasileira. Por isso, a origem da música nacional tem um estreito elo não só com o batuque dos índios, como também com os cantos dos jesuítas que os catequizaram. Daniella Arreguy Marques da Rocha nomeia este período da música nacional de “pré-história da canção popular brasileira” (ROCHA, 2006, p. 21).

O primeiro exemplo dessa herança musical pode ser encontrado na obra do maior poeta barroco brasileiro, o baiano Gregório de Matos Guerra. O Boca do Inferno, nome pelo qual Gregório de Matos era chamado, não se tornou conhecido apenas por seus sonetos de temática amorosa e religiosa, mas também ficou famoso por ser um trovador de cantigas satíricas e líricas sensuais. Não foi por acaso que Araripe Jr. referia-se a Gregório de Matos como “Homero do Lundu”²⁰ e Alfredo Bosi o chamou de “trovador obscuro”²¹. Seus textos

²⁰ Essa comparação de Araripe Jr. foi citada por Charles A. Perrone no livro *Letras e Letras da MPB* (1988, p. 17).

²¹ Esse nome foi dado por Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*. (s/d, p. 44)

não foram editados, todavia circulavam em manuscritos que continham suas canções, as quais eram acompanhadas pela viola que o próprio Gregório tocava.

Charles A. Perrone acredita que muitos textos de Gregório de Matos podem ter ainda transcrições inéditas de suas canções e acrescenta que tal poeta circulou tanto em ambientes populares quanto nobres, o que comprova o importante papel social exercido por ele. Por esse motivo, José Miguel Wisnik nomeou Gregório de Matos de “o poeta andarilho” (WISNIK, 1997, p. 16), demonstrando o livre trânsito que ele tinha nos meios aristocráticos e populares. Este pesquisador, ao elaborar um estudo crítico sobre a obra de Gregório de Matos, aponta, ainda, para o importante papel social exercido por ele, como evidencia o fragmento exposto abaixo:

Vivendo na pobreza ou à tripa forra (à custa dos favores de proprietários generosos), o poeta andarilho não é propriamente um marginal: ao contrário, parece inserir-se com muito maior pertinência na sociedade, na qualidade de cantador transmissor de poesia e notícia, comunicador (com o perdão da palavra) do que como poeta culto, bacharel ou sacerdote. O mundo ao qual o seu senso do concreto adere é, no entanto, o seu inimigo, que lhe nega o poder e prestígio que julga merecer, o mundo trocado que instala a aparência como verdadeira nobreza. (WISNIK, 1997, p. 16)

Posterior ao movimento Barroco, o Arcadismo introduziu, graças a Domingos Caldas Barbosa²², a modinha e o lundu na corte portuguesa. Bruno Kiefer, ao desenvolver o estudo que objetivou discutir as gêneses históricas da modinha e do lundu, constatou que “na origem da modinha (como música e como palavra) encontra-se, conforme o estado atual das pesquisas, um brasileiro, o padre mulato, poeta, compositor, cantor e tocador de viola, Domingos Caldas Barbosa” (KIEFER, 1977, p. 9). Lerenó Selinuntino, pseudônimo de Caldas Barbosa, fez parte do grupo de poetas que fundou em 1790 a Nova Arcádia, academia literária de Lisboa. Nesse período, o poeta brasileiro lançou uma coletânea de poesias em dois volumes, intitulada *Viola de Lerenó*, que alcançou, segundo Bruno Kiefer, “enorme popularidade” (KIEFER, 1977, p. 10).

A poética de Caldas Barbosa caracterizou-se por misturar os ritmos afro-brasileiros com os esquemas e temas propostos pelo movimento árcade. Bruno Kiefer destaca, ainda, que o poeta brasileiro “cultivava uma linguagem tipicamente popular do Brasil, até mesmo abusando de metáforas, dos diminutivos tão comuns no português brasileiro, inventando palavras de sabor tipicamente tropical ou usando palavras específicas de origem

²² Domingos Caldas Barbosa (1738 – 1800) é natural do Rio de Janeiro. Filho de português e angoleza, viveu maior parte do tempo em Lisboa, local onde faleceu.

claramente afro-brasileira” (KIEFER, 1977, p. 16). Alfredo Bosi, ao discorrer sobre a linguagem empregada por Caldas Barbosa em seus poemas, afirma quanto a isto que:

Reconhece-se a graça fácil e sensual dos lunduns e das modinhas afro-brasileiras que ele transpôs para esquemas arcádicos durante seu longo convívio com os poetas da corte de D. Maria I. É um caso típico de contaminatio da tradição oral, falada e cantada, com a linguagem erudita. (BOSI, 1982, p. 87)

O Romantismo teve, da mesma forma, seu trovador: Laurindo Rabelo²³. Carioca, mestiço, de origem humilde, Laurindo ficou famoso por compor quadras e repentes. Publicou em 1853 seu livro intitulado *Trovas*, que devido à resistência das canções como poesia, por causa de suas grandes qualidades literárias, as fez merecerem uma publicação e um capítulo especial. Alfredo Bosi, ao resgatar a produção poética musical de Laurindo Rabelo, acenou para as seguintes características apresentadas por ela.

A trova, os redondilhos, as rimas emparelhadas são os seus meios de expressão congeniais, e, na mesma linha de simplicidade, são as flores que lhe oferecem material copioso para enumerações e metáforas. Algumas de suas quadras parecem provir da cultura semipopular portuguesa e brasileira. (BOSI, 1982, p. 126)

Os exemplos mencionados acima apontam também para o fato de que na literatura brasileira sempre houve um forte elo entre poesia e música, relação que permanece viva nas primeiras três décadas do século XX, com poetas parnasianos como: Goulart de Andrade, Hermes Pontes, Olegário Mariano e Álvaro Moreira, que participaram ocasionalmente da música popular, contribuindo com versos e, em alguns casos, até com poemas completos.

Neste mesmo período, o poeta maranhense, Catulo da Paixão Cearense²⁴, destaca-se no cenário poético musical brasileiro. Tal destaque se deve ao fato de o poeta ter conseguido se movimentar dentro de dois grupos que viviam em intenso conflito: dos literatos (que nesse momento gozavam de um *status* erudito) e dos músicos (representantes de diferentes categorias sociais). Isso fez com que Catulo se tornasse um dos maiores

²³ Laurindo José da Silva Rabelo (1826 – 1864) nasceu no Rio de Janeiro e formou-se em Medicina pela Faculdade da Bahia. Compôs a maior parte de sua obra na fase boêmia de sua vida.

²⁴ Catulo da Paixão Cearense nasceu em São Luís/MA em 08/10/1863 e faleceu no Rio de Janeiro em 10/05/1946.

responsáveis pela valorização da poesia cantada e musicada. Uliana Dias Campos Ferlim²⁵, ao comentar a importância de Catulo da Paixão Cearense para a legitimação da poesia cantada, declara que:

Catulo finca pé na literatura, que no seu julgamento e no da elite da *belle époque*, é arte com “A” maiúsculo, e agarra-se escorregadiamente no campo da música popular de início de século, tendo o desprestigiado violão como ponto de apoio, sinônimo de desordem e vadiagem. O violão fazia parte da cultura popular carioca, e era instrumento comum no seu círculo de amizades. Catulo situava-se entre o mundo prestigiado da literatura, (e não raro recebia – e procurava – elogios dos mais destacados homens de letras de sua época), e o mundo efervescente da música, conflituosamente reconhecida, como popular. (FERLIM, 2006, p.99)

Além de Catulo da Paixão Cearense, é importante citar a colaboração do “poeta e carioca”²⁶ Orestes Barbosa, que se tornou mais conhecido por suas canções do que por seus poemas. Manuel Bandeira, ao comentar poemas que marcaram a literatura brasileira no século XX, elegeu o verso “tu pisavas nos astros distraída”²⁷ como um dos mais belos da língua portuguesa.

Ary Vasconcelos, ao escrever o prefácio da segunda edição do livro de Orestes Barbosa²⁸, destaca a importância de tal poeta no cenário cultural brasileiro e, assim como fez Manuel Bandeira, realça a beleza do poema *Chão de estrelas*.

Orestes Barbosa não precisava ter escrito livro algum para entrar na história da cultura brasileira – bastariam para tanto, as letras que fez para músicas de Sílvio Caldas, Francisco Alves, J. Tomás e outros. E mesmo que somente tivesse produzido uma entre elas – *Chão de estrelas* – já teria conquistado a imortalidade. (VASCONCELOS, 1978, p. 7)

Durante todo o século XX, tem-se a busca persistente pelo reencontro do poder da voz, não apenas com o simples objetivo de tirar a poesia do papel, mas, sobretudo pela necessidade de cantá-la, fazendo com que ela se tornasse universal. Foi nesse momento que

²⁵ Na dissertação de mestrado intitulada: *A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*, Uliana Dias Campos Ferlim dedica um capítulo completo a Catulo da Paixão Cearense. Nele, a autora procura destacar a importância que o poeta teve ao tentar entrelaçar a música à poesia.

²⁶ Definição de Martins Castello que se encontra no prefácio do livro de Orestes Barbosa intitulado: *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*.

²⁷ Em 1997, Caetano Veloso escreveu o poema *Livros*, que dialoga, em seu primeiro verso, com *Chão de estrelas*, de Orestes Barbosa: *Tropeçavas nos astros desastrada*.

²⁸ Orestes Barbosa publicou em 1933 o livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (Rio de Janeiro: Livraria Educadora), reeditado em 1978 pela editora Funarte.

no Brasil um grupo de grandes poetas escolheu a música como um meio de comunicação, dentre os quais se destacam Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes.

Manuel Bandeira, por exemplo, esteve presente em diversas áreas que diziam respeito à música popular brasileira, contribuindo não apenas como poeta, mas também como crítico musical de revistas e de jornais. Vasco Mariz, ao comentar a influência exercida pelo poeta na música popular nacional, afirma que “a contribuição do bardo pernambucano foi muito variada e extremamente significativa” (MARIZ, 1985, p. 54) e acresce ainda que:

Manuel exerceu uma influência excepcional sobre duas gerações de compositores eruditos e, de certo modo, desempenhou no Rio de Janeiro o papel de mentor intelectual de numerosos compositores, em ação paralela à que Mário de Andrade exercia em São Paulo. (MARIZ, 1985, p. 54)

Entretanto, a contribuição de Manuel Bandeira não se deu apenas nos campos críticos e teóricos, ela se realizou, também, na prática, por meio da musicalidade presente em seus poemas. Pedro Marques, ao pesquisar a obra *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, constatou que a utilização de versos livres nos poemas bandeirianos fez com que eles assumissem uma característica musical.

Utilizando esse recurso, de algum modo, o poeta poderia conseguir um desenho melódico muito sinuoso e pouco previsível no verso. Além de ser possível obter todas as variações vocálicas e consonantais próprias do verso metrificado, tal artifício possibilitaria variar o maior número de sílabas por verso, o que não deve acontecer no verso metrificado. Mais do que este, também proporciona maior liberdade para acentuar as sílabas. Por outro lado, há todo um movimento musical, porque organizador acústico, de tensão e distensão por parte do leitor. (MARQUES, 2003, p. 74)

Apesar da contribuição do poeta pernambucano, é com a presença de Vinicius de Moraes que a música popular brasileira adquire um novo status. Oriundo de uma família composta de músicos, Vinicius de Moraes tornou-se conhecido, sobretudo, como poeta. Entretanto, sua primeira aparição foi como letrista, quando tinha apenas quinze anos de idade. A presença de um poeta respeitado como Vinicius de Moraes contribuiu para que a música popular brasileira se tornasse cada vez mais valorizada no cenário cultural e artístico nacional. Vinicius foi, sem dúvida, a pessoa mais importante na ligação entre música popular e poesia, proporcionando uma qualidade estética à criação de canções, pois todos os lugares pelos quais tal poeta transitou, música, teatro e cinema, teve como ponto de partida a experiência e o fazer poético. Mesmo antes de ingressar no cenário musical, já era perceptível, na poesia de

Vinicius de Moraes, a estreita relação existente entre música e poesia, pois a musicalidade das palavras era intensamente explorada em seus textos. Kaio Carmona, ao analisar os poemas da obra *Poemas, sonetos e baladas*, de Vinicius de Moraes, chegou à conclusão que tal livro “procura abarcar o universo sensual da música, marcando não só uma proposta consciente do trabalho com as palavras, como uma abordagem formal direcionada à dimensão musical” (CARMONA, 2005, p. 11).

Tal poeta foi, sem dúvida, o maior responsável pela junção entre literatura e música popular. Para Ana Maria Bahiana, o poeta vagabundo, nome dado pelos amigos a Vinicius de Moraes, foi quem tornou profissão a função de letrista. Segundo a autora

Tudo começou com Vinicius de Moraes. Depois virou profissão. Ou uma válvula de escape. Mas a verdade é que a melhor poesia brasileira da atualidade está sendo feita pelos letristas de samba, rock e outros ritmos menos tocados. (BAHIANA, 1980, p. 183)

A partir daí é que surge o letrista na música popular brasileira, ou, como preferimos denominar, o poeta na música popular brasileira. Com isso não afirmamos que as músicas que foram compostas antes de Vinicius de Moraes não tivessem texto, pelo contrário, mas até esse momento as obras eram compostas pelo que Ana Maria Bahiana chama de “compositores completos” (BAHIANA, 1980, p. 183), isto é, por aqueles que possuíam a função de fazer ao mesmo tempo letra e música. De acordo com a mesma autora,

Até meados dos anos 50, o letrista, poeta interessado em música popular como meio de expressão e suporte para as suas obras, era uma exceção ou um acidente. O texto, quando entrava numa música por obra de outra pessoa que não o seu criador, era, em geral, devido às exigências do teatro de revista, necessitado de palavras espirituosas para os sucessos do momento. (BAHIANA, 1980, p. 184)

Antes da década de 1950, não havia a existência do letrista tal qual se conhece hoje, daquele poeta que trabalha exaustivamente na produção de textos com a finalidade de completar uma obra musical.

Nesse período, os textos ou eram criados pelos “compositores completos”, como citamos anteriormente, ou eram compostos pelo que Bahiana denomina “parceiros” (BAHIANA, 1980, p. 183), dois ou mais compositores que uniam versos e estrofes já prontos. É a bossa-nova que coloca em destaque o papel fundamental do letrista (poeta) na criação musical. A partir desse movimento, o letrista passa a ter importância equivalente à do músico e do compositor.

A bossa-nova estabelece de vez o letrista como elemento necessário à produção de música popular, um misto de poeta, teórico e orientador espiritual, posto lado a lado com cantores, compositores e músicos. (BAHIANA, 1980, p. 184)

A ausência do poeta (letrista), até meados da década de 1950, pode justificar a discrepante defasagem criativa existente, durante os anos de 1930 e 1940, entre a letra poética e a poesia propriamente dita. Enquanto a poesia escrita contava com o estabelecimento de novos padrões artísticos e com grandes nomes, como: Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre outros; o texto de *Música Popular Brasileira* fazia, de acordo com Anazildo Vasconcelos Silva (SILVA, 1974, p. 2)²⁹, uso, ainda, da “mensagem romântica”. Esse estudioso, ao discorrer sobre este período acrescenta ainda que:

A defasagem em termos literários era grande. E a recuperação do espaço foi iniciada, lenta mas significativamente, com uma série de poetas como Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Newton Mendonça, A. C. Jobim, Sérgio Ricardo, João Gilberto e outros, no final da década de 50. (SILVA, 1974, p. 2)

Na década seguinte, a Bossa-Nova, iniciada em 1958, propõe um clima de renovação e estabelece definitivamente o letrista como um elemento imprescindível na elaboração da música popular brasileira.

Para Anazildo Vasconcelos Silva, é a partir da Bossa-Nova que há um nivelamento qualitativo entre a poesia escrita e a letra poética de MPB, pois “diante do problema de casar letra e música, a prática da pesquisa (musical) acaba por abarcar também a elaboração da letra poética” (SILVA, 1974, p. 2).

Outro fator que contribui para o aumento qualitativo dos poemas musicados é o surgimento dos festivais, o que exigiu uma elaboração mais cuidadosa da letra. Com os festivais, revelaram-se, também, jovens poetas, quais sejam: Capinam, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros.

A década de 1970 destacou-se pela criação que envolvia os poemas musicados, sobressaindo-se o marcante amadurecimento dessa poesia. Anazildo Vasconcelos Silva afirma que “Não poucos compositores com obra representativa fazem do chamado Cancioneiro Popular a mais importante manifestação literária brasileira na atualidade” (SILVA, 1974, p. 3). Além disto, acrescenta:

²⁹ Em *A poética de Chico Buarque*, Anazildo Vasconcelos Silva escreve um breve capítulo em que aborda a defasagem artística existente entre a letra de música popular brasileira e a poesia escrita.

Assim, dentro do caos instaurado pelas vanguardas, a letra poética é que, em nossa opinião, continua estruturalmente o projeto poético brasileiro. Não há cortes nem rupturas, mas desenvolvimento e continuidade. Inclusive em termos de criatividade, a letra poética, no estágio atual, representa a melhor poesia brasileira. (SILVA, 1974, p. 4)

A voz poética torna-se, dessa maneira, um dos meios de comunicação mais importantes do país, atingindo um número elevado de receptores, enquanto, em caminho contrário, o leitor de poesia, num ato solitário, enclausura-se no silêncio do livro. Octavio Paz, ao apontar as diferenças existentes entre a leitura oral e a leitura mental da poesia, destaca que o contato silencioso do leitor com o livro faz com que o mesmo assuma uma condição “passiva” diante desse processo (PAZ, 1982, p. 341).

Os artistas brasileiros das palavras buscaram incessantemente romper com essa passividade, ao retomarem à originalidade da poesia por meio dos versos de música popular, representando, desse modo, a voz de uma nação, de um tempo, sendo, assim como os gregos, orientados pelos aspectos sociais. Poetas como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam, Edu Lobo e Tom Jobim tinham a primazia de selecionar o vocabulário de seus poemas, além de utilizar a rima, o ritmo, as metáforas e várias outras figuras de linguagem. Seus textos apresentavam alta qualidade literária.

Esses novos poetas, que surgiram na década de 1960, demonstravam um grande compromisso social e conscientização dos problemas políticos e econômicos que afetavam o Brasil e o mundo, e, por esse motivo, deram voz àqueles que não eram ouvidos, àqueles colocados à margem da sociedade. Revelaram-se dispostos e atentos para criar e, assim, procurar transcender os sérios problemas que abalavam o mundo.

Bené Fonteles, ao discorrer sobre a poética de Gilberto Gil e sobre os poetas da música popular brasileira, afirma que “artistas luminosos como ele (Gilberto Gil) estarão sempre a nos inquietar, recordando que essa ilusão se apequena e é apenas um detalhe frágil na paisagem humana” (FONTELES, 1999, p. 44).

Essa inquietação que toma conta dos poetas de canções populares faz com que eles representem em seus textos poéticos o cangaceiro, o malandro, o retirante, o pedreiro, o nordestino, entre outros, que são, de acordo com Walnice Galvão, personagens que revelam “um compromisso (dos poetas) de interpretação do mundo que nos cerca” (GALVÃO, 1976, p.93), expondo o envolvimento e a preocupação desses artistas para com seus ouvintes. Nara Leão, ao comentar o papel social exercido pela música popular brasileira na década de 1960, expôs, no decorrer do *show Opinião*, no qual ela se apresentava ao lado de Zé Kéti e de João do Vale, o seguinte comentário:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão.³⁰

A música popular brasileira resgatou a mais autêntica poesia. Unir o texto poético, o poema, à música foi retomar toda uma tradição lírica que se havia perdido com o advento da escrita, pois “em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo” (PAZ, 1982, p. 340). Foi permitir ao povo³¹, hoje ainda analfabeto em sua maioria, assim como ocorrera na Idade Média, a possibilidade de estar em contato novamente com a poesia cantada, com o intuito de alegrar e aliviar a escuridão desses em relação ao mundo em que viviam. Por meio da poesia cantada buscou-se transmitir a probabilidade de transformação e modificação, o desejo e a necessidade de tentar alcançar uma realidade mais honrosa e menos penosa. A palavra cantada da música popular brasileira é, segundo Ramon Casas Vilarino, o veículo que “carrega a possibilidade de mudança e do sonho, na qual as metáforas indicam onde chegar” (VILARINO, 1999, p. 68).

A poesia cantada, portanto, jamais deve ser encarada como mera manifestação artística, ou como um discurso inferior de poesia, pois é nela que se encontra a mais autêntica literatura, merecendo, assim, ser considerada como um dos fatores de maior relevo de expressão de nossa cultura.

³⁰ Citação retirada do livro *Música popular: do Gramofone ao Rádio e TV*, de José Ramos Tinhorão, p. 232.

³¹ Apesar de possuir a mesma função que tivera em meados das décadas de 1960, 1970 e 1980, a música popular brasileira é, atualmente, ouvida por um número pequeno de pessoas, pois possui um espaço ínfimo nos meios de comunicação de massa, o que faz com que ela se torne, muitas vezes, desconhecida pelo grande público.

CAPÍTULO II

CHICO BUARQUE: RESISTÊNCIA EM RECORTES

Quando Sonho de Carnaval, Pedro Pedreiro e Olê, Olá já eram conhecidos, alguns músicos ao identificarem Antonio Carlos Jobim em meio a papo e chopps no seu barzinho predileto em Ipanema, assim o saudaram: “Olá, Tom! Que é que há de novo?” Ao que o gênio de uma nota só, em um só tom, respondeu: “Chico Buarque de Hollanda!”

(Júlio Medaglia, 2003, p. 95)

Há quatro décadas despontava aquele que, segundo Afrânio Coutinho³², seria o melhor poeta brasileiro da última geração: Chico Buarque de Hollanda. A poética de Chico Buarque versifica o Brasil e os brasileiros com particularidade, abordando aspectos cotidianos da vida do homem comum, representando sentimentos que podem ser divididos por pessoas das mais diferentes classes sociais e culturais. Dessa maneira, o poeta, ao expressar traços e características locais, integra nas demais civilizações as manifestações espirituais de sua terra³³, pois conforme revela Tolstoi: “Se queres ser universal, fala da tua aldeia” (*apud* VIEIRA, 1998, p. 21).

Chico Buarque faz uso das palavras para representar suas maiores inquietações e é por meio delas que se torna poeta, utilizando-as como matéria-prima de criação na expressão dos mais importantes temas universais. Adélia Bezerra de Meneses declara que as palavras adquirem nos textos buarquianos “algo de alquímico, algo de mágico”, o que faz de Chico Buarque um “artesão da linguagem” (MENESES, 2000, p. 17).

Palavra viva, palavra com temperatura, matéria-prima de criação na obra de Chico Buarque, a palavra é por ele chamada de *minha criatura*³⁴; e é ao articular essa criatura

³² Em artigo publicado no Correio da Manhã datado de 5/01/1972, Afrânio Coutinho declarou: “A meu ver, o maior poeta da nova geração é Chico Buarque de Hollanda. É preciso não esquecer que a sua música veicula ou se associa a uma das mais altas e requintadas formas de poesia lírica.”

³³ Antonio Candido, ao comentar a influência exercida pela literatura européia sobre a literatura brasileira entre os séculos XVI e XVIII, destaca, que apesar da “artificialidade” herdada pela literatura nacional, tal influência fez com que o Brasil passasse a se expressar em um idioma comum a toda civilização Ocidental, fazendo com que os assuntos discutidos pelos autores desse período chegassem aos demais países ocidentais. (Candido, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 177).

³⁴ Versos extraídos do poema *Uma palavra* (1989), de Chico Buarque.

em seus poemas, como se usasse *tijolo com tijolo num desenho mágico e lógico*³⁵, que o poeta representa os dramas, as tragédias e as alegrias do dia-a-dia da população, dando sempre voz aos marginalizados pela sociedade: a mulher, o malandro, o sambista, o operário, o pedreiro, a prostituta clamam na poética chicobuarquiana por justiça e igualdade ou, simplesmente, se exibem, denunciando este imenso mosaico social que forma o cenário nacional e mundial, desvelando, não apenas um país, mas um universo que se encontra em desencanto, um mundo às avessas.

Ao representar em sua poética as mais distintas características sociais, políticas, econômicas e sentimentais que assolam a vida do homem, Chico Buarque nos remete a um assunto propalado por Antonio Candido, no artigo *Panorama e cultura de 1900 a 1945*: a dialética entre localismo e cosmopolitismo. Tal relação dialética é, para Antonio Candido, um elemento imprescindível para o entendimento das obras literárias, pois, segundo o pesquisador, “a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal” (CANDIDO, 2000, p. 109). Antonio Candido afirma, ainda, que uma obra literária, ao atingir o padrão universal, atribui novos significados à representação da substância local da expressão, transformando os dados locais em dados universais:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e adquirirem universalidade. (CANDIDO, 1989, p. 161)

É, a partir de temas que estão presentes no dia-a-dia da população local, que a obra poética de Chico Buarque ganha um caráter universalizante, o que faz dela a grande obra que é, pois, conforme ressalta Roberto Schwarz, ao discorrer sobre o contexto histórico-social brasileiro e a produção literária brasileira nos séculos XVIII e XIX, independentemente da região e do tema abordado pelo autor, o escritor nacional “sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente” (SCHWARZ, 2000, p. 31).

Do mesmo modo, da parte para o todo, do particular para o universal, o mundo encontra-se no texto de Chico Buarque sempre num estado de desordem, de desencanto, que o poeta representa de diferentes maneiras, ora negando a realidade social e amorosa presentes, apontando para um passado ou para um futuro ideais, ora subvertendo o modo de pensar e o imaginário popular.

³⁵ Versos extraídos do poema *Construção* (1971), de Chico Buarque.

Por meio de uma poética contaminada de *invenção*³⁶, Chico funde passado, presente e futuro com as inquietações do homem em relação a Deus, com as janelas que apontam para a desilusão, a passividade e a possibilidade, com as representações dos marginalizados, revelando que a desordem do mundo pode ser a *gota d'água*³⁷ para um ser humano repleto de angústias e sofrimentos.

2. 1 – Ele só viu a banda passar³⁸

Os três primeiros cancioneiros lançados por Chico Buarque de Hollanda, no decênio de 1960, foram alvo de diversas discussões literárias, que se tornavam públicas, principalmente por meio de artigos e crônicas de jornais.

Essas discussões cresceram, sobretudo, depois do lançamento da música *A Banda* (1966), que vendeu em poucos dias mais de cinquenta mil cópias, recebendo inúmeros elogios. Dentre eles, encontrava-se o de Nelson Rodrigues³⁹, que afirmou:

Desde a sua primeira audição, a Banda se instalou na História. O povo não assobiava mais. Voltou a assobiar por causa do Chico... Imaginem vocês que um dia desses entro em casa e encontro minha mulher e minha filhinha Daniela com olhos marejados. Acabavam de ouvir A Banda. Dias depois, eu próprio ouvi a marchinha genial. E a minha vontade foi sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar. (RODRIGUES, O Globo, 13/10/1966)

No mesmo ano, Rubem Braga⁴⁰ declarou que “a coisa mais importante no momento em matéria de música popular é mesmo Chico Buarque de Hollanda” e acrescentou, ainda, que “*A Banda* é algo que todo mundo entende e emociona todo mundo, é uma boa crônica, cheia de poesia”.

Apesar dos diversos elogios e aclamações recebidos, Chico Buarque, ainda com 22 anos de idade, encontrou forte resistência em alguns setores da crítica literária,

³⁶ O conceito de *invenção* adotado nesta pesquisa refere-se a uma das categorias criadas por Ezra Pound, em *ABC da Literatura*, para classificar as qualidades dos escritores.

³⁷ Título da peça, em que o autor transpõe a obra *Medéia*, de Eurípedes, para o subúrbio carioca, e do poema de Chico Buarque, ambos publicados pela primeira vez em 1975.

³⁸ Verso do poema *A Banda*.

³⁹ Nelson Rodrigues criticava, nesse período, todos os integrantes da esquerda brasileira, exceto Chico Buarque, sempre elogiado por ele. Tais elogios levaram o poeta a declarar: “Preferia que ele falasse mal de mim também”. Depois disso, Nelson Rodrigues incluiu o poeta em sua lista de inimigos. (Citação retirada do livro *Chico Buarque: Para Todos*, de Regina Zappa, p. 61).

⁴⁰ A declaração de Rubem Braga foi extraída do livro *Chico Buarque: Para Todos*, de Regina Zappa, p. 61.

sobretudo da parte de Augusto de Campos, que o considerava reacionário, conservador e passadista, além de insinuar, ao comparar a produção poética do mesmo ao conceito de poesia defendido por Maiakóvski⁴¹, que o poeta em estudo já se havia institucionalizado e perdido a coragem e a aventura de viajar ao desconhecido, tal como propunha o poeta russo.

Ao discorrer sobre a criação literária na música popular brasileira da década de 1960, Campos apontou para uma distinção existente entre a poética dos baianos, Gil e, principalmente, Caetano, e a de Chico Buarque. Para Campos, o poema *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, expressava o caos desse período, por meio de uma nova linguagem, o que o levou a declarar que:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra Alegria, Alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentada, captada, isomorficamente através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos – estilhaços de “implosão informativa” moderna. (CAMPOS, Correio da manhã, 14/10/1966)⁴².

Para Campos, o poema *Alegria, Alegria* caminha na contramão de *A Banda*, pois, enquanto o poema de Chico Buarque busca no passado a alegria que não existe mais, o texto de Caetano expressa um mergulho no presente, mostrando grande envolvimento com o dia-a-dia da população brasileira e mundial. Por esse motivo, Campos, ao fazer um grande esforço para dar rótulo à poesia chicobuarquiana, afirmou que:

Se formos aplicar a classificação de Pound (“Inventores”, “Mestres”, “Diluidores” etc.), restritamente, ao quadro atual da música popular brasileira, é bem possível que a Chico Buarque de Hollanda caiba o título de um jovem “mestre”. (CAMPOS, 2003, p. 160)

Para Pound⁴³, os escritores podem ser classificados em seis categorias, quais sejam: inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, belettristas e lançadores de modas. Dentre essas categorias, chamamos a atenção para duas: inventores e mestres. Mestres, conceito de Pound utilizado por Campos para classificar a poética de Chico Buarque, refere-se a escritores que combinam processos de criação já elaborados e os utilizam

⁴¹ Para Vladimir Maiakóvski, o bom poeta é aquele que ousa “viajar ao desconhecido”. (*Apud*, CAMPOS, 2003, p. 159).

⁴² O trecho citado acima faz parte do artigo *Boa Palavra sobre a Música Popular*, publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã* (14/10/1966), sendo, posteriormente, integrado ao livro *Balanço da bossa e outras bossas*, no qual sofreu algumas alterações.

⁴³ Ezra Pound trata desse assunto na obra *ABC da Literatura*, p. 42-43.

melhor que os inventores. Inventores são homens que descobrem um novo processo, ou seja, cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.

Talvez, Campos, ao tecer esse estudo comparativo, não tenha atentado para toda a criação poética de Chico Buarque, que até a publicação desse artigo era ainda reduzida em termos produtivos, e, ao utilizar tal nomenclatura para rotular as qualidades do poeta, mostrou que, assim como a cidade que se enfeitou, ficou vendo *A Banda* passar e se esqueceu de que o jovem poeta não era, nem é, apenas um mestre. Chico Buarque é, sobretudo, um inventor.

Fernando de Barros e Silva, ao comparar os dois poetas em questão, acena para o lado mais performático que Caetano Veloso assume nos palcos, diferentemente da discrição de Chico Buarque, demonstrando que a invenção no poeta baiano está mais relacionada à personagem criada por ele, enquanto que, no poeta carioca, a invenção vincula-se à linguagem.

Caetano se comportará ao longo do tempo como um camaleão, mudando de cor praticamente a cada estação, mas mantendo-se por isso mesmo sempre fiel à imagem tropicalista que inventou para si mesmo. Sendo sempre diferente, sua obra será sempre a mesma.

Com Chico ocorrerá exatamente o contrário. Coerente consigo mesmo ao longo dos anos, ele reagirá de acordo com as exigências de cada época de maneiras distintas. Sendo sempre a mesma, sua obra será sempre diferente. (SILVA, 2004, p. 64-65)

Pedro Pedreiro (1965), poema anterior a *A Banda* (1966) e menos aclamado pela crítica, é um exemplo dessa veia inventiva de Chico Buarque. Nesse poema, há a expressão da alegria adiada, da falta de conforto material e do sofrimento do pedreiro oriundo do norte do país, que espera exaustivamente a chegada do trem que o conduzirá ao trabalho. Essa espera não se refere apenas à chegada do meio de transporte, mas metaforicamente representa a espera da felicidade e de dias melhores. O que realmente chama atenção nesse texto poético, porém, é a maneira como Chico Buarque trabalha os elementos estrato-fônicos. Sobre este assunto, Charles A. Perrone afirma que “*Pedro Pedreiro* é a mais extraordinária canção do primeiro álbum de Chico pela síntese dos efeitos sonoros (tanto musicais quanto lingüísticos) e pelo discurso poético.”. (PERRONE, 1988, p. 52)

São esses efeitos musicais e lingüísticos, referidos por Charles A. Perrone e não observados por Campos em seu estudo, que atribuem o tom de inventividade ao texto de Chico Buarque. Eles já possuem destaque no título do poema, conforme podemos constatar:

Pedro Pedreiro

Nota-se que o radical *Pedr* dá origem às duas palavras que compõem o nome do eu-poético descrito no texto. Para Perrone, o vocábulo “Pedreiro” (PERRONE, 1988, p. 52) denota imobilidade, falta de vivacidade e ausência de raciocínio. Em contrapartida, Chico Buarque cria, no primeiro verso, um neologismo poético que atribui característica a Pedro Pedreiro, sugerindo a presença de raciocínio.

Pedro Pedreiro penseiro

Outro efeito sonoro importante neste poema encontra-se presente nos seguintes versos:

Manhã parece carece
de esperar também
Para o bem
de quem tem bem
de quem não tem vintém

Há, nesse trecho, a repetição exaustiva de sons nasalizados, que sugerem, ao serem cantados ou falados, sem que haja pausa, a passagem, ou o barulho de um trem tal qual ocorre na realidade. Essa mesma sensação pode ser notada por meio da onomatopéia presente no verso final e produzida pelas seguintes expressões:

que já vem, que já vem, que já vem

Essa repetição exaustiva é um recurso utilizado pelo poeta em todo texto, culminando no vocábulo esperando, que indica a impotência do eu-poético diante da mesmice, da rotina e das limitações econômicas da vida da classe trabalhadora.

Esperando, esperando, esperando,
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado para o mês que vem...
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro

Está esperando um filho
Pra esperar também...

Pedro Pedreiro é o poema que mostra o Chico Buarque criador de processos, portanto, aponta para o poeta inventor, que só foi reconhecido por Campos, ainda de maneira tímida, anos mais tarde, em 1972, quando afirmou que Chico Buarque “é ainda um mestre. Mas que se contaminou de invenção. Tanto melhor.” (CAMPOS, 2003, p. 342).

2.2 – Nas discussões com Deus⁴⁴

Ao retornar de sua primeira passagem pela Itália, com o pai, Sérgio Buarque de Holanda, que foi lecionar na Universidade de Roma, Chico Buarque matriculou-se no Colégio Santa Cruz, em São Paulo.

Nele, a gosto da mãe profundamente católica, Chico recebeu uma educação religiosa, ao entrar em contato com padres canadenses, padres da ordem de Santa Cruz e, em especial, com o padre Eugène Charbonneau, teólogo, escritor e conselheiro de família. Foi a partir dessa educação religiosa que Chico teve seus primeiros contatos com a miséria, pois os padres desse colégio tinham o hábito de levar os estudantes aos ambientes mais pobres da cidade, para que eles conhecessem a desumanização provocada pela pobreza.

Além de ter estreitado a relação de Chico com a realidade social, a educação religiosa fez com que ele, aos quatorze anos, assustasse a sua família ao tornar-se um cristão fervoroso. Durante as férias, por exemplo, passadas na fazenda de amigos de sua família, Chico caminhava cerca de oito quilômetros para assistir à missa. Além disso, nesse período, o menino, que sonhava ser jogador de futebol, abandonou a prática dessa modalidade para jogar peteca, a pedido de seu professor de história, Alberto Koch de Sá Moreira, que entendia que essa brincadeira se assemelhava mais aos ideais medievais. Esse tipo de comportamento rendeu a Chico seu primeiro exílio, já que os pais o enviaram a um colégio interno em Cataguases, Minas Gerais, onde segundo Humberto Werneck, “pela primeira vez viu passar uma banda de música” (WERNECK, 2006, p. 26).

De acordo com Leonardo Boff, além desse primeiro exílio, a educação religiosa fez com que Chico Buarque se tornasse um “poeta cantador engajado com as causas maiores, que têm a ver com o humanismo e o cristianismo secular” (BOFF, 2004, p. 88). Boff

⁴⁴ Verso do poema *Sem fantasia* (1967).

levanta uma questão ainda não investigada na poética chicobuarquiana, ao identificar o velho problema de Jó: “como combinar o Deus bom com o mundo ruim?” (BOFF, 2004, p. 93), na criação poética de Chico Buarque, traduzindo-o da seguinte forma: de que maneira o poeta representaria um Deus bom propagado pelas religiões judaico-cristãs com o mundo caótico em que vivemos?

Ao ser questionado sobre o assunto, o próprio poeta, assumidamente ateu⁴⁵, demonstrou certo fascínio pela questão e afirmou que faz uso das diversas expressões e imagens populares que se referem a esse tema.

Mas Deus, eu gosto muito das expressões populares ligadas a Deus. Graças a Deus, Deus lhe pague, pelo amor de Deus, acho elas muito bonitas. Acho Deus assim, a imagem de Deus não é a que eu faço, digo a imagem popular de Deus a que fazem dele, ela é muito estranha, é muito engraçada, esse colocar em música, eu coloco muito mesmo, inclusive por isso, porque quer dizer tanta coisa.⁴⁶

Deus lhe pague, se você crê em Deus, pelo amor de Deus, seja o que Deus quiser, não sei por que Deus ela jura que tem coração, o que eu tenho eu devo a Deus são apenas alguns dos inúmeros versos que permeiam a poética chicobuarquiana desde a década de 1960 e a acompanham até o presente momento, fazendo com que essas *discussões com Deus* cheguem a um número de aproximadamente cinquenta textos poéticos.

Dentre este elevado número de poemas, destacamos três para tecer sobre eles alguns comentários: *Gente Humilde* (1969), *Deus lhe pague* (1971) e *Partido Alto* (1972).

No primeiro, *Gente Humilde*, há um eu-lírico que aponta para uma evidente falta de interesse social para com os pobres e miseráveis, o que é evidenciado pelo próprio adjetivo presente no título do poema: *humilde*. Essa gente luta com suas próprias forças, e só conta com elas contra as dificuldades do dia-a-dia. Não existe nenhum tipo de ajuda institucional, muito menos da sociedade que exclui essas pessoas mais simples em prol da construção de seus próprios objetivos, conforme notamos nos seguintes versos:

Eu muito bem vindo de trem de algum lugar
e aí me dá como uma inveja dessa gente

⁴⁵ Em entrevista concedida ao Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo, em 29/06/2005, Chico Buarque se definiu da seguinte maneira: “Tenho 60 anos. Nasci e vivo no Rio. Estou separado e tenho três filhas e duas netas e meia, e um neto. Sou um democrata que ainda acredita na possibilidade de um socialismo democrático. Já tivemos quase duas décadas de idiotice globalizada. Sou ateu. Publico Budapeste na Salamandra em castelhano e na La Magrana em catalão.”

⁴⁶ Trecho transcrito de entrevista concedida por Chico Buarque ao programa *MPB Especial*, realizado em 1973 pela TV Cultura.

que vai em frente
sem nem ter com quem contar

Segundo Leonardo Boff, o poema traz à tona duas realidades distintas. Uma delas refere-se ao desamparo social sobre o qual discorremos anteriormente, enquanto a outra diz respeito aos sentimentos de quem não pertence àquela comunidade, mas torna-se sensível a ela. O mesmo estudioso declara, ainda, que em tal poema “o compositor pensa em *minha gente*, quer dizer, para Chico, ela existe e está aí, quando para tantos ela não é só invisível como não existe” (BOFF, 2003, p. 89).

Existe, assim, uma diferença de nível sócio-econômico, em que o eu-lírico *vem muito bem de trem*, enquanto o povo segue a pé. Além disso, o verso *inveja dessa gente* denota a coragem do povo de enfrentar a vida sem nenhum tipo de auxílio, sem qualquer assistência.

Essa percepção do eu-lírico em notar a diferença social, existente entre ele e as pessoas humildes que lutam sozinhas, culmina em uma sensação de impotência diante dessa situação: *feito um despeito de eu não ter como lutar*.

De acordo com Leonardo Boff, a teologia da libertação se deparou com essa situação de impotência revelada em *Gente Humilde*. O mesmo teórico, ao analisar o comportamento dos cristãos adeptos de tal teologia, acrescenta, ainda, que:

Ensaíram esses cristãos um compromisso libertador, confiando na gente humilde e na sua força histórica. Mas a chaga é grande demais. A nossa geração nem a próxima talvez consiga fazer fechá-la. Assola-nos um sentimento de impotência. (BOFF, 2003, p. 90)

É diante dessa impotência perante a imensa chaga que nos assola, que o eu-lírico apela e recorre a Alguém que possa fazer com que o sofrimento seja solucionado, é nesse momento que o eu-lírico, mesmo declarando ser avesso às crenças religiosas por não possuir fé (eu que não creio), pede socorro a Deus.

Deus é convocado para acabar com toda a desumanidade que assola a população humilde representada no poema. *Gente Humilde* é um dos raros poemas, da temática abordada aqui, que não rompe com a imagem de Deus imposta a nós pelas instituições, e figura como uma exceção na poética chicobuarquiana.

A tendência é a de que, na obra de Chico Buarque, as discussões com Deus sejam bem mais ácidas e ásperas, e de que a imagem de um Deus bom, pregada e propalada pelas instituições religiosas judaico-cristãs e acolhida pela população, seja subvertida,

desconstruída, ou, simplesmente, colocada em xeque, o que pode ser constatado, especialmente, em *Deus lhe pague* e *Partido Alto*.

Deus lhe pague é um texto poético classificado por Adélia Bezerra de Meneses como um dos poucos exemplos de “canção de protesto não escapista” (MENESES, 2000, p. 86), ou seja, é um poema que não rompe com a realidade presente, propondo, utopicamente, um regresso ao passado ou projetando um futuro mais digno, pelo contrário, ataca a realidade, criticando-a diretamente. Apesar dessa classificação, não podemos deixar de notar o teor teológico instaurado no mesmo, o qual de acordo com Boff é claro e evidente, embora de “fina percepção” (BOFF, 2003, p. 92).

Chico Buarque suscita, em *Deus lhe pague*, uma questão importante, ao fazer uso da expressão popular “Deus lhe pague” para agradecer por todos os aspectos negativos que estão presentes em parte da vida: qual a função de Deus diante de todos esses acontecimentos prejudiciais cantados pelo poeta? Como podemos dizer “Deus lhe pague” pelas coisas ruins que acontecem, quando, geralmente, nos referimos, com essa expressão, apenas aos bons acontecimentos? Nesse poema, o poeta procura inverter totalmente os dizeres e as crenças populares, enfrentando-os e violando-os. Assim, Chico Buarque insinua uma reflexão sobre a imagem institucional de Deus, mostrando que Ele não deve ser visto apenas como um provedor ou como um Pai.

É interessante constatar que durante todo o texto, o poeta frustra as expectativas do leitor (religioso ou não). Isso ocorre, em um primeiro momento, pelo fato do autor dar um título ao poema que aponta para os aspectos positivos da vida do homem, o que ocorre logo na primeira estrofe, apesar do caráter ambíguo e irônico dos acontecimentos. Por meio dessa ironia, o poeta tenta, também, inverter tal expressão de agradecimento para dizer veladamente o contrário, ou seja, “que Deus o castigue” por todos os crimes sociais impunemente cometidos.

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer, a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Outro aspecto que assevera tal frustração refere-se à construção do poema, que é estruturado sobre 14 sílabas poéticas, sendo que a única exceção se dá apenas no estribilho *Deus lhe pague*, composto por 4 sílabas poéticas, ou seja, o leitor que se defronta já nos primeiros versos com as péssimas condições da vida do homem comum, esperando, desse

modo, um refrão que condiz com tal estado, surpreende-se com a ligação dessa condição ao estribilho do texto.

O tipo de rima, também, denota o mesmo sentido. As seis estrofes do poema possuem em quase todos os versos a mesma segmentação de rima, a qual é quebrada apenas quando o estribilho é cantado.

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir	(A)
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir	(A)
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir	(A)
Deus lhe pague	(B)

Entretanto, é em *Partido Alto* que essa vontade de romper com a visão secular de Deus se torna mais emblemática. Nesse poema, Chico Buarque apresenta-nos um eu-lírico que se contradiz o tempo todo, ora acreditando que Deus acabará com seus problemas, ora culpando-o pelos problemas que enfrenta. É exatamente nessa visão dialética que reside a sustentação do poema.

Diz que deu, diz que dá
 diz que Deus dará
 não vou duvidar, ó nega
 E se Deus não dá,
 como é que vai ficar, ó nega?
 Diz que deu, diz que dá,
 e se Deus negar, ó nega
 Eu vou me indignar e chega,
 Deus dará, Deus dará

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
 Pois prá me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
 Na barriga da miséria nasci batuqueiro (brasileiro) ⁴⁷
 Eu sou do Rio de Janeiro

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica
 Como é que pôs no mundo essa pobre coisica (pouca titica) ⁴⁸
 Vou correr o mundo afora, dar uma canjica
 Que prá ver se alguém me embala ao ronco da cuíca
 E aquele abraço prá quem fica

⁴⁷ Entre parênteses, termo vetado pela censura que expediu o seguinte parecer: *Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando e tocando seus discos, e pagando – o regimento nos seus shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto* (WERNECK, 2006, p. 78).

⁴⁸ Entre parênteses termo vetado pela censura.

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
 Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
 Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
 Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
 Que eu já tô de saco cheio

Deus me deu mão de veludo prá fazer carícia
 Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
 Deus me deu pernas cumpridas e muita malícia
 Prá correr atrás de bola e fugir da polícia
 Um dia ainda sou notícia

Construído sobre uma linguagem extremamente coloquial, o texto não apresenta ao seu leitor qualquer dificuldade de compreensão de vocabulário, pois o seu significado é o mais óbvio possível. A ausência de um vocabulário difícil é muito importante para conferir à letra um tom altamente popular, o que, inclusive, é reforçado por outros elementos contidos no texto, que serão detalhados posteriormente. O que nos cabe por hora é apresentar os termos e expressões que caracterizam esse poema, considerado popular, acrescentando que algumas delas recebem tal significação em dicionários de uso corrente no país.

- *Diz que* (versos 1, 2 e 6), uma forma muito utilizada em conversas do dia-a-dia sugerindo um boato.

- *ô nega* (versos 3, 5 e 7), é uma palavra de origem brasileira, familiar e popular, é um modo muito informal de dirigir a palavra a uma pessoa.

- *E se Deus não dá* (verso 4), neste caso, temos o verbo conjugado fora dos padrões da norma culta propositalmente, para refletir a fala popular. Essa forma está conjugada na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, quando a intenção do eu-lírico era de transmitir uma idéia futura. Sendo assim, a forma culta seria o futuro simples do subjuntivo “der”.

- *cabreiro* (verso 12), é uma palavra de origem brasileira e popular, geralmente utilizada para gerar desconfiança.

- *Na barriga da miséria* (verso 13), expressão popular que expressa a pobreza em que as pessoas vivem.

- *batuqueiro* (verso 13), freqüentador de batuques, o que nos remete a ritmos musicais como o samba, que é o estilo musical mais popular do país.

- *inda me paga* (verso 15), expressão utilizada para expressar o descontentamento com relação a alguém.
- *coisica* (verso 16), diminutivo de coisa, palavra bastante utilizada para caracterizar uma pessoa como um objeto, tratando-a com descaso.
- *ronco da cuíca* (verso 18), som do instrumento característico da escola de *samba*, remetendo-nos à maior e mais popular festa brasileira, o carnaval.
- *cara* (versos 10 e 20), gíria brasileira que caracteriza uma pessoa desconhecida.
- *títica* (verso 16), palavra popular cujo significado é excremento de aves, ou merda, usada geralmente para insultar alguém.
- *que eu já tô de saco cheio* (verso 24), expressão chula, que tem por objetivo mostrar o aborrecimento com determinada coisa.
- *mão de veludo* (verso 25), gíria, indicando o gesto de quem busca disfarçadamente tocar com a mão algo que pertence à outra pessoa com intenção de furto.
- *corre atrás de bola* (verso 28), caracteriza com essa ação o esporte mais popular do Brasil, o futebol. Além desse sentido, a ação referida pode ter outro significado, como o ato de procurar droga, pois “bola” é uma gíria muito utilizada para denominar alguns tipos de droga.
- *um dia ainda sou notícia* (verso 29), expressão que caracteriza o desejo do brasileiro de tornar-se uma pessoa popular, famosa.
- *Deus dará* (versos 2 e 9), expressão popular que possui diversos sentidos, como: à ventura, ao acaso, à toa, sem rumo, a esmo e à vontade de Deus.

Ao usar essa grande variedade de recursos lingüísticos – gírias, expressões populares, simplicidade de vocabulário e palavras que nos remetem aos costumes da população – Chico Buarque constrói um universo totalmente popular. Desse modo, o leitor, ao deparar com um texto repleto de elementos populares, é induzido a levar em consideração, durante sua leitura, uma série de fatores sociais e culturais, que fazem parte do dia-a-dia da população.

Por meio da instalação desse universo, tem-se também a construção de uma ideologia popular que, nessa canção, se baseia na religião e está representada na crença da expressão “deus dará”. João Calvino, ao discorrer sobre os atributos conferidos a Deus, em *As Institutas ou Tratado da Religião Cristã*, afirma que a população tende a crer em um Deus que possui as seguintes características:

(...) que a população é persuadida pela Instituição religiosa a acreditar: que Ele (Deus) é guia e protetor e, destarte, à guarda toda a Lhe entrega; porque [O] (Deus) entende ser o autor de todo bem, se algo a oprime, se algo falta, de pronto à proteção se Lhe recolhe, dEle (Deus) esperando assistência; porque está persuadida de que Ele (Deus) é bom e misericordioso... (CALVINO, 1989, p. 181)

Tem-se então em *Partido Alto*, a ideologia religiosa da população, formada por meio da visão Institucional de Deus, isto é, Deus é propagado pela Instituição como “protetor”, “autor de todo bem”, “bom” e “misericordioso”. Esse tom altamente popular da canção confirma-se quando analisamos as rimas do poema. Nota-se que, em *Partido Alto*, as rimas são pobres, pois os fonemas se repetem a partir da vogal tônica. Esse tipo de rima é muito utilizado em músicas infantis e folclóricas.

(verso 11) intEIRO	cabrEIRO (verso 12)
(verso 13) batuquEIRO	Rio de JanEIRO (verso 14)
(verso 15) explICA	coisICA (verso 16)
(verso 17) canjICA	cuÍCA (verso 18)
(verso 20) fEIO	rechEIO (verso 21)
(verso 22) mEIO	despentEIO (verso 23)
(verso 27) malÍCIA	polÍCIA (verso 28)
(verso 25) carÍCIA	notÍCIA (verso 29)

Além de confirmar o tom popular, os efeitos sonoros referem-se também à interpolação de sentimentos que se deixam notar na letra. Isso pode ser verificado na segmentação da rima. Nota-se que, na primeira estrofe, onde temos o conflito na música, as rimas são misturadas (AABABABBA), indicando a instabilidade do eu-lírico em relação à crença.

Outro elemento fônico que podemos encontrar no texto é a aliteração. Em *Partido Alto* temos esse elemento na primeira estrofe, aparecendo com maior evidência nos dois primeiros versos.

Diz que deu, diz que dá
diz que Deus dará.

Nesses versos, tem-se a repetição das consoantes D, Z e Q, que, associadas ao ritmo musical, produzem um som semelhante às batidas de um relógio, podendo indicar, assim, a passagem do tempo.

Também é importante observar o título da música, que é formado em sua maioria por consoantes momentâneas (1P, 2T, 1D), que de acordo com Antonio Candido (CANDIDO, s/d, p. 35) “são as explosivas; próprias a qualquer idéia de choque.” Esse recurso utilizado pelo autor condiz com o estado de conflito que vive o eu-lírico, expressando uma sensação de clima tenso, podendo representar o desajuste emocional que afeta o eu-poético.

Essa série de efeitos sonoros refere-se a duas importantes características pertencentes ao texto. A primeira delas é o tom popular da canção que é reforçado pela rima pobre. Já a segunda, com o uso da rima emparelhada, aliteração e consoantes momentâneas, remete-nos à interpolação dos sentimentos e ao clima tenso que cercam o eu-lírico.

Desse modo, temos um confronto criado entre a ideologia do Deus dará e a interpolação dos sentimentos, formada pela variação entre o crer e o não crer. Erich Fromm, ao comentar sobre o assunto da contradição da crença em seu livro *A arte de amar* propõe ao leitor uma reflexão a respeito da lógica paradoxal. Para Fromm “o homem só pode perceber a realidade em contradições e nunca pode perceber em pensamento a realidade final, o próprio Um” (FROMM, s/d, p. 37). Partindo dessa lógica dialética, podemos afirmar que o conflito existente em *Partido Alto* provoca a reflexão, porque nele reside a contradição, e a reflexão existente está centrada na discussão sobre a imagem de Deus propalada pelas instituições religiosas.

Assim, percebemos que o eu-lírico questiona a crença do homem comum, construindo uma imagem de Deus oposta à dita anteriormente, ou seja, são feitos questionamentos sobre a forma de perceber a realidade.

Os elementos gramaticais pertencentes ao texto reforçam os aspectos citados anteriormente. A conjunção é um desses elementos, conforme se observa nos versos abaixo:

não vou duvidar, ô nega
E se Deus não dá

Percebemos então, que a conjunção “E” desempenha uma função adversativa no verso, e não aditiva (idéia de “mas”), opondo-se desse modo ao verso anterior. O texto poético apresenta, ainda, no mesmo verso, a conjunção condicional “se”, que expressa uma idéia de hipótese e não de ação. Tais conjunções remetem-nos ao conflito em que vive o eu-lírico, pois observamos que no verso 3 ele declara que duvida, mas no verso seguinte, ao utilizar as conjunções, às quais nos referimos, o eu-lírico entra em contradição.

A construção dos dois primeiros versos,

Diz que deu, diz que dá
diz que Deus dará

também corresponde à contradição e ao conflito criado no poema. Notamos que o autor utiliza o verbo “dar” conjugado em três tempos verbais diferentes: o pretérito perfeito do indicativo “deu” (versos 1 e 6); o presente do indicativo “dá” (versos 1 e 6); e o futuro do indicativo “dará” (versos 2 e 9). Ao unir esses três tempos verbais com a expressão “diz que” (versos 1, 2 e 6), utilizada em conversas corriqueiras, gerando boato, que por sua vez não é algo certo, o autor reforça o ambiente conflituoso encontrado na música.

Atentamos, então, que, por meio dos pronomes, das conjunções e das flexões temporais do verbo dar, o compositor não só reforça, mas também confirma o confronto existente no poema, já que os elementos gramaticais referem-se tanto ao tom popular da canção e à crença do eu-lírico, quanto à realidade vivida por ele.

De acordo com o que vimos, nos comentários sobre os três textos poéticos analisados aqui, podemos afirmar que a proposta de Chico Buarque, ao fazer uso de expressões que remetem a Deus e ao criar poemas que abordam tal temática, centra-se na desconstrução de um ideário popular, fortemente entranhando na imagem de um Deus provedor, o que leva a população a um estado de inércia e de conformismo. Assim, essas discussões com Deus significam uma ação instigante e desobstruidora, um anti-conformismo, por meio do qual o poeta procura romper com os hábitos do povo, levando-o a refletir sobre a realidade que a cerca.

2.3 – As janelas da possibilidade

A criação poética inicial de Chico Buarque expressa uma profunda frustração política da parte do artista. O poeta participava, no final da década de 1960, de diversas reuniões e debates de cunho político, mas não tinha mais ânimo para se engajar em nenhum tipo de luta.

Antes do Golpe de 1964, Chico Buarque demonstrava ser um rebelde político, entretanto, depois do golpe, decepcionou-se com a atitude passiva dos grupos estudantis, o que fez com que, para usar um termo do próprio poeta, se *despolitizasse*, após a grande frustração que experimentou.

Eu achava mesmo que ia ter uma reação. Eu estava preparado, tinha uma garagem cheia de garrafas de coquetel molotov. Fiquei esperando e a resistência não veio. Nada aconteceu. Só quem resistiu foi o Brizola no Sul. Aí me deu uma desilusão. De certa forma me despolitizei depois do golpe. (ZAPPA, 1999, p. 90)

A desilusão política contribuiu para que Chico Buarque se afastasse completamente de qualquer tipo de ativismo e adotasse um outro tipo de postura: o poeta prefere apenas observar esse universo da janela ou, como disse Leyla Perrone-Moisés, se distancia *Pra ver a Vida passar*⁴⁹. Esse distanciamento existente entre o poeta e uma militância política mais incisiva não representa uma apatia diante dos acontecimentos políticos e sociais que afetavam a sociedade daquele período. Tal distância levou o poeta a se posicionar de modo mais velado diante desses acontecimentos, negando a realidade vigente e propondo um tempo-espaço diferente do atual.

Dessa maneira, Chico Buarque observa, mas não participa de maneira direta, criticando e ferindo a realidade vigente. Põe *A Banda* na rua e convida a todos para vê-la passar⁵⁰, o que acontece de acordo com Adélia Bezerra de Meneses, em especial, em *Madalena*, texto no qual “o amado fica a ver navios” (MENESES, 2000, p. 45), a mesma situação encontrada em *Fica*.

Por esse motivo, os poemas de Chico Buarque, criados nesse contexto-histórico, apresentam um expressivo número de personagens que, assim como ele, preferem ficar à janela a observar os acontecimentos, esperando pelo momento em que a vida comece a dar sinais de melhora. *Januária*, por exemplo, é homenageada na janela; em *Carolina*, o tempo *passa pela janela*; *Juca* samba diante da *janela de Maria* e ela *imagina da janela* qual caminho teria tomado seu amado. Quem não vê apaticamente a vida e o tempo passarem pela janela, senta-se à frente de sua versão moderna, a televisão, e dali foge da realidade desestimulante: *a própria vida / vai sentar muito sentida / vendo a vida mais vivida / que vem lá da televisão*⁵¹.

Na poética chicobuarquiana, a *janela* expressa a idéia de possibilidade, de desencontro, de distância, de espera e de frustração, mas, sobretudo, simboliza a consciência da possibilidade de dias melhores e, em alguns casos, da passividade do ser humano diante de

⁴⁹ O artigo *Pra ver a Vida Passar*, de Leyla Perrone-Moisés, foi publicado em 25/11/1967 no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo.

⁵⁰ É importante destacar que, apesar de Chico Buarque colocar e ver a Banda passar, seu poema não possui uma postura ingênua, conforme destacaremos de maneira incisiva no capítulo seguinte.

⁵¹ Estes versos fazem parte da música *Televisão*, composta por Chico Buarque em 1967, época em que ainda não se costumava fazer críticas referentes a esse meio de comunicação de massa.

tal possibilidade. Para Perrone, as janelas expressam o estado “da alma” (PERRONE, 1988, p. 42).

A possibilidade apresenta-se com evidência em *Januária*, em que Chico Buarque emprega a janela para representar a aproximação existente entre o eu-lírico e seus adoradores e a possibilidade de realização do desejo. Em tal poema, *Januária* mostra-se orgulhosa pelas diferentes homenagens prestadas por seus admiradores.

Os dois primeiros versos deste poema apresentam a aliteração criada pela proximidade dos sons consonantais produzidos pelos fonemas /G/ e /J/.

Toda gente homenageia
Januária da janela

Essa proximidade entre os sons reflete a pequena distância existente entre os admiradores e *Januária*. A janela ressalta essa admiração, ao colocar *Januária* na mesma situação de uma pintura envolvida por uma moldura. Entretanto, assim como em um museu, em que os visitantes não podem aproximar-se da obra de arte, os admiradores não têm acesso a *Januária*. A janela representa, assim, uma barreira que separa *Januária* da vida que a espera lá fora, expressando seu desejo não-realizado. Em contrapartida, *Januária* desempenha, por encontrar-se em posição semelhante à de uma obra de arte, a função de representar a realidade, estabelecendo uma nova ordem para o mundo representado.

Antonio Candido, ao tecer comentários sobre a função da arte literária, corrobora a idéia expressa anteriormente ao afirmar que:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p.53).

Dessa maneira, é possível afirmar que em *Januária* há a abertura para a possibilidade de mudanças, pois o poema acena, ao alçar *Januária* à posição de obra de arte, para a representação do homem, voltando-se para sua formação e educação, enquanto fruidor dessa arte, exercendo, desse modo, o que Antonio Candido convencionou chamar de *função humanizadora da literatura*⁵². Assim, pode-se testificar que *Januária* é um poema que “não

⁵² A *função humanizadora da literatura* é uma, segundo Antonio Candido, das funções desempenhadas pela arte literária. Além dela, o autor destaca: *a função psicológica*, que se vincula a necessidade que o homem possui de

corrompe nem edifica, mas humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 1972, p. 806). Ao raciocinar sobre a função humanizadora da arte literária, tal estudioso atesta, ainda, que:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial. [...]. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela. [...]. Dado que a literatura ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente aquilo que as convenções desejariam banir. [...]. É um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 1972, p. 805)

Outro poema significativo dessa temática é, sem dúvida, *Ela e sua janela* (1966). Há, nesse texto, uma atitude contrária às das demais canções. Nele, a mulher também permanece à janela, mas diferencia-se de *Januária*, que da janela exerce uma função humanizadora sobre seus admiradores. Em *Ela e sua janela*, existe o processo de ruptura com o estado de aceitação e passividade que se instala sobre o eu-lírico, pois ele esboça a fuga dessa situação e a busca da realização de seus desejos. Nesse poema, a janela é o ponto central mediador entre a mulher e o mundo:

Ela e sua menina
 Ela e seu tricô
 Ela e sua janela, espiando
 Com tanta moça aí
 Na rua o seu amor
 Só pode estar dançando
 Da sua janela
 Imagina ela
 Por onde hoje ele anda
 E ela vai talvez
 Sair uma vez
 Na varanda

Ela e um fogareiro
 Ela e seu calor
 Ela e sua janela, esperando
 Com tão pouco dinheiro
 Será que o seu amor
 Ainda está jogando

fantasiar; a *função formadora*, que se refere à ligação da fantasia com a realidade; e a *função social*, que diz respeito à identificação do leitor e de seu universo vivencial representados na obra literária.

Da sua janela
 Uma vaga estrela
 E um pedaço de lua
 E ela vai talvez
 Sair outra vez
 Na rua

Ela e seu castigo
 Ela e seu penar
 Ela e sua janela, querendo
 Com tanto velho amigo
 O seu amor num bar
 Só pode estar bebendo
 Mas outro moreno
 Joga um novo aceno
 E uma jura fingida
 E ela vai talvez
 Viver duma vez
 A vida

A busca da realização do desejo pode ser notada por meio de um caminho que aponta para uma ampliação gradativa do espaço em que se situa a mulher. No decorrer do poema, a figura feminina, que está à *janela*, passa a se encontrar na *varanda* (1ª estrofe), posteriormente na *rua* (2ª estrofe) e finalmente na *vida* (3ª estrofe). Há, por meio desses vocábulos, uma progressão que simboliza um movimento de dentro para fora, ou seja, da casa para a rua, para a vida. Assim, a mulher caminha na direção de seu amado, que já se encontra fora da casa.

Outro elemento importante refere-se ao pequeno número de verbos de ação existentes para configurar as atividades femininas, quais sejam: *sair* e *viver*. Em contrapartida, os verbos que expressam as ações masculinas são ativos: *beber*, *dançar*, *jogar* e *andar*. Os verbos, que indicam as atitudes femininas em tal poema, recebem a companhia do advérbio de dúvida, *talvez*, que demonstra que a ação da mulher se prende ao campo da possibilidade e do desejo, que podem ou não se realizar. A presença desse advérbio justifica a afirmação que fizemos anteriormente sobre o fato de que o poema aponta para uma tentativa de busca da realização do desejo, da saída do estado de ficar diante da janela esperando que a vida dê sinais de melhora, emergindo, assim, a possibilidade.

2.4 – Romaria dos mutilados⁵³

É inquestionável que a obra poética de Chico Buarque dá voz àqueles colocados à margem da ordem social e da vida política. Assim, sambistas, operários, prostitutas, mulheres, pivetes e malandros ganham voz e vez nessa *romaria de mutilados* encenada pelo poeta. Mutilados socialmente, os marginalizados são protagonistas na poesia de Chico Buarque desde o primeiro cancionário, com *Pedro Pedreiro* (1965), até o mais recente, com *Subúrbio* (2006), ressaltando, desse modo, o olhar negativo que a sociedade lança sobre eles.

De acordo com Marlene Teixeira, Chico, ao dar voz aos despossuídos, não faz uso de sua própria linguagem, mas sim utiliza a palavra própria das personagens para dar-lhes liberdade e realidade.

Os sujeitos de suas canções têm independência, agem como se não fossem objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, e, o que é mais importante, essa palavra tem uma tonalidade singular. (TEIXEIRA, 2006, p. 122)

Dessa maneira, Chico Buarque dá aos marginalizados o direito de dizer, de expressar à sua maneira seu lugar e seus problemas, articulando linguagens que mostram diferentes tipos sociais.

Dentro desse universo de personagens marginalizados, emerge, com maior relevo, a voz feminina, que procura atribuir à mulher o papel de protagonista, revelando os seus desejos. Essa voz ganha maior destaque a partir da década de 1970 e se estende por toda poética chicobuarquiana. Nesse período, a voz feminina assume duas formas: ora transgride a ordem vigente, ora se manifesta como vítima de uma sociedade preconceituosa e repressora. Entretanto, pode-se afirmar que a representação feminina em Chico Buarque aponta para uma evolução social da mulher, tanto que na década de 1960 ela se encontra à janela, enquanto que nos decênios seguintes ela salta para a vida. Adélia Bezerra de Meneses, ao pesquisar as figuras do feminino na poética de Chico Buarque, afirma que, na produção inicial do poeta, a mulher encontra-se “na posição de quem fica à margem das coisas, vendo a vida e a banda passarem” (MENESES, 2001, p. 89), atitude essa que se altera, pois há uma nítida evolução da mulher, que abandona o ambiente domiciliar para aproveitar a vida.

⁵³ Verso retirado do poema *O que será* (À Flor da Terra).

Chico Buarque também tece comentários sobre tal assunto e, ao discorrer sobre a criação poético-musical e a representação das personagens femininas, acena para a mesma evolução constatada por Adélia Bezerra de Meneses:

Nos anos 70 a mulher deu um salto incrível em direção a sua própria liberdade. Quando a Nara me pediu uma canção em 66, era da mulher submissa, não é à toa. Mais tarde a mulher começou a sair e vieram os movimentos feministas, etc. Mas eu acho que essas canções são mais consequência do meu trabalho pra teatro, onde por algum motivo as mulheres sempre foram muito fortes.⁵⁴

Em *Ela desatinou*, por exemplo, a voz feminina procura romper com o regulamento ao escolher a ordem da festa e ao permanecer sambando ainda que a mesma não acabe, transgredindo, dessa maneira, a realidade em que se insere.

Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se desmanchando
 E ela inda está sambando...

Ao alterar a rotina dos que normalmente sofrem, essa figura feminina chicobuarquiana, chamada por ele de *infeliz feliz*, simboliza a defesa da vida e do sonho contra a aniquilação da felicidade, presente na realidade de *toda gente*.

Ela já não vê que toda gente
 Já está sorrindo normalmente
 Toda cidade anda esquecida
 Da velha vida da avenida...

Em contrapartida, *Cotidiano* expressa a falta de liberdade feminina, o que faz com que o dia-a-dia de um casal se torne insuportável.

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual
 E me beija com a boca de hortelã

⁵⁴ Entrevista concedida à Rádio Eldorado em 1989. Disponível em: www.chicobuarque.com.br.

Essa sensação de intolerância é evidenciada na retomada da estrofe inicial ao final do poema, transmitindo uma idéia cíclica de algo que se repete indefinidamente, o que, também, é observado no nível melódico da canção. Nesse texto, a mulher não abandona o amado, mas, por meio de atitudes, de gestos repetitivos e de manifestações afetivas, acaba por tornar a relação entre ambos sufocante e repressora.

Outro mutilado social presente na poética chicobuarquiiana é o malandro, o qual recebe do poeta o título de *barão da ralé*⁵⁵. Figura introduzida nas letras de samba do final da década de 1920 e início do decênio seguinte, o malandro é retomado com maior evidência na poesia de Chico Buarque nos anos de 1970.

Entretanto, o malandro recuperado por Chico Buarque apresenta características divergentes em relação ao mesmo personagem representado no início do século XX. O malandro, posterior à segunda metade do século XX, torna-se um profissional, assim como o samba que compõe; desce do morro e se faz presente nos salões de Copacabana, passando de malandro a músico profissional.

Em contrapartida, Chico Buarque procura recriar o malandro anterior ao período da profissionalização, sendo que o malandro buarquiano é o melhor exemplo de um indivíduo esperto e astuto que não trabalha e que abusa da confiança dos outros. Em *Juca*, por exemplo, o eu poético é autuado simplesmente por sambar diante da janela da amada. Outras vezes, o poeta tende apenas a representar o malandro profissional, recordando nostalgicamente aquele malandro que viveu nas décadas iniciais do século passado.

Homenagem ao malandro é o melhor exemplo da metamorfose sofrida pelo malandro que, segundo Chico Buarque, *não existe mais*, pois aponta para características do malandro contemporâneo que deixou de ser astuto, passando a profissional.

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal

⁵⁵ Verso do poema *A Volta do Malandro*, de 1985.

Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal
 Mas o malandro pra valer
 - não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem às más línguas que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central

Nesse poema, o autor aponta para o desaparecimento do autêntico malandro, que sai da cena urbana, não marcando mais presença na Lapa, bairro tradicional de encontro da malandragem carioca, mas sim em lugares mais inusitados como a coluna social. Ironicamente, Chico Buarque representa a transição do malandro amador para o malandro profissional, ou melhor, de um malandro inofensivo à sociedade para um malandro ameaçador e perigoso para a esfera pública.

Ao representar esses seres desvalidos, Chico Buarque procura denunciar os problemas que afligem a parcela excluída da sociedade, chamando, desse modo, a atenção do ouvinte para uma classe desprivilegiada da população brasileira. Maria Helena Sansão Fontes, ao discorrer sobre os diferentes tipos de marginalizados retratados pelo poeta, atesta que:

Assumir um outro eu significa partilhar de sua identidade, de seu sofrimento, de suas alegrias, de suas transgressões. Significa, antes de tudo, admiração e respeito pelo eu assumido. Daí a naturalidade com que o eu-buarquiano transita entre os vários eus nos quais se traveste. (FONTES, 2003, p. 73)

Assim, o poeta, ao assumir o papel desses seres marginalizados, pode denunciar não apenas o sistema opressor em que as personagens se inserem, mas também se vê no direito de apontar a insatisfação deles diante das relações e necessidades mais banais do dia-a-dia, pois, dessa maneira, participa dos sentimentos e das condições dos diferentes eus representados.

CAPÍTULO III

A POESIA UTÓPICA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

3. 1 – A poesia-resistência nas veredas da utopia.

(A poesia) Resiste ao contínuo
“harmonioso” pelo descontínuo gritante;
resiste ao descontínuo gritante pelo
descontínuo harmonioso. Resiste
aferrando-se à memória viva do passado;
e resiste imaginando uma nova ordem que
se recorta no horizonte da utopia.
(Alfredo Bosi)

Desde a sociedade primitiva, o poeta e, conseqüentemente, a poesia exercem um importante papel social. O poeta arcaico, por exemplo, era um homem que possuía um conhecimento superior aos seus semelhantes, e, por esse motivo, era visto como um sábio. Assumia, dessa maneira, a função de profeta, desempenhando o papel de educador e, sobretudo, de orientador de um povo.

Não foi apenas na sociedade primitiva que o discurso poético exerceu um importante papel social, mas em todas as civilizações antigas, a poesia funcionou como a “palavra fundadora de um povo” (PAZ, 1993, p. 97), encontrando-se intimamente ligada à religião, à mitologia e às outras artes. Nessas civilizações, é importante destacar que ao poeta era atribuída a posição de vidente, o que acontecia, segundo Octavio Paz, pois “o poeta conhecia o futuro porque conhecia o passado” (PAZ, 1993, p. 97).

Por esses motivos, o poeta é “doador de sentidos” (BOSI, 2000, p. 163) e tal poder de atribuir significado às coisas foi herdado no início adâmico de sua vivência, no qual, segundo palavras de Alfredo Bosi, o homem recebeu a faculdade de nomear⁵⁶, ou seja, assumiu o poder de reconhecer a tudo e/ou dar a isso a sua verdadeira natureza.

Entretanto, o discurso poético tem-se enfraquecido, sendo praticamente banido da sociedade, ao ser substituído pelo discurso de uma ideologia dominante, que atualmente assumiu o poder de dar “nome e sentido às coisas” (BOSI, 2000, p. 164). Alfredo Bosi, ao

⁵⁶ Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, página 163.

tecer comentários sobre o assunto, afirma que o declínio do discurso poético em relação ao discurso dominante iniciou-se em meados do século XIX, “quando o estilo capitalista e o modelo burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira” (BOSI, 2000, p. 164). Assim, os discursos ideológicos burgueses passam a ocupar o espaço deixado pela poesia.

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder imaginário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos de interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe e de *status*. (BOSI, 2000, p. 164)

Diante desse domínio capitalista, a poesia começa a expressar os sentimentos, os sonhos e as memórias que ainda não foram contaminados pela indústria cultural, isto é, os poetas manifestam-se contrários a tudo que tal indústria procurava manipular para vender. Por adquirir essa dimensão não-colaboracionista, a poesia, de acordo com Alfredo Bosi, revela-se marginal, declarando-se resistente à realidade opressora. Fernando Segolin, ao examinar o caráter de resistência da obra poética do autor português Ernesto Manuel de Melo e Castro, afirma que diante dessa situação “nenhum discurso pode aspirar à neutralidade” (SEGOLIN, 1983, p. 9). Este pesquisador atesta ainda para o fato de que:

Crítica de, mas também, autocrítica, intertexto entretecido de ecos de textos outros, espaço onde o passado é estigmatizado pela farpa plurigúmea de um presente nunca presente, para projetar-se na aresta sem vértice de um futuro marcado pela probabilidade infinita, o poema que o poeta hoje nos oferece – o único que conscientemente pode nos oferecer – não é canção, é contracanto, não é melodia, mas agudo grito de revolta, não é discurso auroral e muito menos crepuscular, mas antidiscurso, onde enxameia o brilho efêmero e equiprovável de múltiplas estrelas cadentes, em oposição ao brilho fixo e estável das constelações lógica e harmonicamente constituídas. (SEGOLIN, 1983, p. 10)

O discurso poético adquire, desse modo, dimensão de resistência, desnudando a ordem da realidade vigente, opondo-se aos discursos dominantes, à desaprendizagem da fala, ressurgindo como um gesto de ruptura, desafiando a compreensão e o gosto do público, que para desfrutá-lo deve, segundo Octavio Paz, “aprender seu vocabulário e assimilar sua sintaxe” (PAZ, 1993, p. 93), o que faz da leitura do poema um constante processo de desaprendizagem do conhecido e aprendizagem do desconhecido.

A poesia-resistência⁵⁷ avoca diferentes faces: ora objetiva criticar diretamente a realidade vigente, combatendo a opressão presente (vertente crítica); ora nega tal realidade, ao recuperar do passado os momentos harmoniosos inexistentes atualmente (lirismo nostálgico); ora percorre a linha futura do tempo, projetando à frente uma vida sem conflitos e honrosa para o homem (variante utópica).

Tal poesia consiste em um gesto de inversão da ordem vigente, funcionando como uma máquina que opera em um tempo diferente do atual, recriando, desse modo, um universo que existiu/inexistente ou projetando um universo que existirá/inexistente, pois, conforme nos ensinou Octavio Paz, a função poética “consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: contradiz e o transfigura” (PAZ, p. 11, 1984).

É na inversão e conversão do tempo que a poesia expressa a sua desconformidade com o momento e o espaço vigentes, transfigurando-os e subvertendo-os, desdenhando dos valores tradicionais e inventando mundos povoados de felicidade, harmonia e dignidade. Tal transfiguração vem à tona, a partir do instante em que a poesia associa-se a outra forma de resistência: a utopia.

A utopia⁵⁸ é e surgiu para resistir à realidade opressora, idealizando, recuperando ou projetando uma sociedade menos incoerente. O descontentamento com o real faz com que o homem esboce o desejo de se encontrar em um ambiente e em um mundo mais digno e menos desigual. Ao discursar sobre a realidade e a utopia no século XX, Adolfo Sánchez Vázquez atesta que:

A utopia se faz necessária quando não se aceita o que é e, portanto, se faz necessário transcendê-lo. Ao questionar o real (a sociedade, o poder, seus valores e instituições) e abrir um espaço ideal, irreal ou futuro, a utopia é subversiva. Subverte o real e abre uma janela para o possível. (VÁZQUEZ, 2001, p. 317)

É ao enveredar pelo caminho da utopia, que a poesia, posterior ao século XIX, encontra guarida, pois tanto a utopia quanto a poesia marcam com repúdio e crítica um distanciamento e um descontentamento do existente, além de idealizarem alternativas imaginárias para os males e as mais diversas formas de desigualdade presentes no espaço social. Elas não expressam apenas, de maneira antecipada, a solução para esses problemas, mas, sobretudo, aspiram à superação e solução desses males.

⁵⁷ Expressão de Alfredo Bosi que dá título a um dos capítulos do livro *O ser e o tempo da poesia*.

⁵⁸ Discorreremos, no tópico seguinte, sobre a origem e os diferentes tipos de utopia.

Por meio da utopia, a poesia “toca a fronteira elétrica”⁵⁹ das visões e contra visões existentes entre uma comunidade real/opressora e uma comunidade ideal/edênica, influenciando, desse modo, a todos de maneira direta: inspirando, insinuando e sugerindo, pois, de acordo com Octavio Paz, “o mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e esta consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes”. (PAZ, 1993, p. 146). É ao criar a tensão entre o real e o possível, que o caminho utópico é a forma seguida pelo poeta para que sua obra leve o ser humano a plasmar tempos consonantes, pois da mesma maneira que “se o homem esquecesse da poesia, se esqueceria de si próprio” (PAZ, 1993, p. 148), ele, ao se esquecer da utopia, perderia o poder de criticar e conseqüentemente projetar uma nova sociedade.

3.2 – Chico Buarque hoje: utopia e resistência.

É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética para imaginar tempos melhores.
(Chico Buarque)

Lugar nenhum. Essa é a definição mais usual dada à palavra utopia. O étimo desse vocábulo é oriundo da palavra grega *topos*, que significa lugar, acrescida da partícula *où*, que pode ser traduzida como não. Utopia é, desse modo, o *não-lugar*, ou melhor, o lugar inexistente.

Esse neologismo foi criado no século XVI por Thomas More, dando título⁶⁰ ao livro que publicou em 1516. Sua obra tem predominantemente uma perspectiva política e, por isso, inicia-se com a descrição da miséria pela qual passava o povo inglês na época. Essa condição miserável leva o autor a se contrapor à organização sociopolítica desse momento histórico. Assim, Thomas More manifesta algumas sugestões que objetivam a transformação de tal condição. Isso faz com que o autor conceba uma ilha imaginária, localizada no Atlântico Sul, chamada de Utopia, na qual existiria um estado novo e reformulado, principalmente do ponto de vista político, social e econômico. Thomas More formula, assim, uma crítica radical e sistemática à sociedade inglesa de sua época, à qual ele opõe a comunidade perfeita dos *Utopianos*. A história é narrada pelo português Raphaël Hythloday,

⁵⁹ Trecho extraído da obra *A outra voz*, de Octavio Paz, página 139.

⁶⁰ O título original da obra de Thomas More é: *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*.

que descobre a ilha durante uma viagem pelos oceanos e descreve os edifícios e espaços que a compõem e que foram organizados por *Utopos*, fundador desse local. Nesse espaço, as desigualdades sócio-econômicas inexisteriam, a justiça seria igual para todos, haveria o fim do direito à propriedade etc. Dessa maneira, os cidadãos que habitassem as cinquenta e quatro cidades da ilha *Utopia* viveriam harmoniosamente e passariam a se sentir em estado de felicidade plena.

Apesar de ter criado o vocábulo *Utopia*, Thomas More não foi o primeiro homem a imaginar ou conceber uma sociedade perfeita. Alguns autores anteriores ao filósofo inglês projetaram estados políticos mais perfeitos e justos, nos quais os cidadãos poderiam viver de maneira mais digna e menos desigual. Beatriz Berrini discorre sobre esse assunto e afirma que:

Na Antiguidade greco-romana, por exemplo, muitos foram os autores voltados para um tempo passado, quando os homens conviviam harmoniosamente em comunidade, desfrutando de abundância e de felicidade (BERRINI, 1997, p. 12).

Além disso, não podemos esquecer que a obra de Thomas More tem profundas ligações com os ideais de Platão, não apenas em relação à mítica Atlântida, mas sobretudo ao remontar à criação de uma sociedade ideal, sem desigualdades, tal como o filósofo grego propusera na *República*.

Tanto na *Utopia* de Thomas More, quanto na *República* e na Atlântida de Platão, há um projeto de construção de uma sociedade ideal, justa e perfeita. Tomemos como exemplo a irrepreensível ilha mencionada por Platão, que era formada por um estado militar, no qual a população se dedicava ao comércio. A Atlântida tinha um número ilimitado de produtos naturais, paisagens variadas, exércitos incontáveis, além de uma posição geográfica invejável, com muitos canais e portos.

Inicialmente, a república de Atenas parece ser enaltecida diante da riqueza econômica e marítima da Atlântida. Entretanto, Platão procura, por meio dessa comparação, lembrar e recuperar a antiga Atenas, pois, na sua época, Atenas encontrava-se em decadência moral, política e econômica. A Atlântida era um paraíso que seduzia os gregos por seu luxo e pelo competente modelo de governo.

A partir de Platão, o homem ocidental começou a imaginar a construção de uma Atlântida perfeita, inatingível, perdida no espaço e no tempo. Além disso, esse imaginário fez com que o homem visse na Atlântida o paraíso edênico, perdido em

consequência do pecado original. Essa visão levou-o a procurar resgatar esse paraíso perdido, identificando no passado uma sociedade perfeita, ou seja, o símbolo nostálgico de uma felicidade perdida, passível de ser um dia recuperada em um lugar de prazeres e riquezas. Assim, propagou-se a idéia de um paraíso perdido, no qual o ser humano teria a oportunidade de reencontrar a felicidade de que outrora teria desfrutado.

A busca de um futuro melhor, ou de resgate de um tempo de felicidade é indispensável ao homem, pois se um dia vier a descartar tais pensamentos e perspectivas a sociedade poderá tender para a ruína. Karl Mannheim, ao abordar esse assunto, afirma que “o homem perderia, com o abandono das utopias, a vontade de plasmar a história e, com ela, a capacidade de compreendê-la.” (MANNHEIM, 1972, p. 285).

A obra de Thomas More chama nossa atenção, ao pôr em evidência nossa perene aspiração a uma sociedade menos desigual, mais feliz e harmoniosa. Na trilha do autor inglês, diversas outras obras foram compostas, mas *A Utopia* foi a primeira a instigar o debate em torno do tema.

Adolfo Sánches Vásquez, ao tecer comentários sobre a tradição da utopia, traçando uma linha evolutiva de teorias sobre a mesma, revela que esse conceito pode ser historicamente classificado de duas maneiras: horizontal e vertical.

O modelo de utopia vertical seria o platônico, pois é atemporal, não projetando uma imagem futura e tendo sua realização possível apenas num mundo transcendente. Para Vasquez, a utopia platônica “não é algo que possa, deva ou tenha de se realizar. Está dada como realidade, quer dizer, como a realidade mais alta e verdadeira para Platão: a ideal. Por isso não antecipa nada possível.” (VÁSQUEZ, 2001, p. 354). Dessa maneira, eliminando o futuro e excluindo a possibilidade de sua realização, Platão cria a tensão entre o real e o ideal, mas não obriga a concretização efetiva do segundo no primeiro.

Em contrapartida, o modelo de utopia horizontal refere-se àquele que antecipa uma vida mais harmoniosa e justa, que, segundo Vásquez “ainda não é, mas que pode ser no futuro.” (VÁSQUEZ, 2001, p. 355). Esse modelo é próprio da modernidade e se desdobra até os dias de hoje.

O conceito platônico de utopia permanece até os séculos XVIII e XIX, caracterizando um modelo abstrato e imaginário de sociedade, no qual são projetados todos os sonhos e ideais de uma vida menos conflitante. No século seguinte, a concepção de utopia torna-se mais abrangente, adquirindo outras definições. Karl Mannheim, por exemplo, refere-se à utopia como “aquelas orientações que, transcendendo a realidade, tendem, se se transformarem em conduta, a abalar, seja parcial ou totalmente a ordem das coisas que

prevaleça no momento.” (MANNHEIM, 1972, p. 216). Assim, caracteriza a utopia como idéia “transcendente”, expressando uma “força subversiva” que tem o poder de transformar a ordem existente.

Outro filósofo que adota uma definição diferente da de Platão é Ernst Bloch, que, em *O Princípio Esperança*, cria o conceito de *utopia concreta*⁶¹, oposto ao de *utopia abstrata*, ao valorizar a imaginação, sua força criadora e subversiva. Para Ernst Bloch, a utopia realiza-se a partir da noção de *consciência antecipadora* do “eu”, que torna possível a antecipação do tempo futuro e o início de uma produtividade criadora. Tal consciência dar-se-ia por meio do *sonho diurno*, estado em que o homem engendra as imagens do desejo, que podem levá-lo a ultrapassar a condição de falta de clareza do mundo vivido, ou seja, o homem pode separar-se da realidade presente imaginando outro tempo-espço.

Horizontal ou vertical, platônica ou moderna, abstrata ou concreta, podemos destacar na utopia algumas características invariantes:

- 1) Desarmonia com a sociedade da qual faz parte, com a situação presente. Isso faz com que a utopia exerça a função de subverter aquilo que vivemos em nossa sociedade, rompendo com o mundo que nos desencanta, com o universo às avessas em que vivemos.

- 2) Saudade ou nostalgia de um passado perfeito e feliz, que serve de retomada da concepção de um futuro melhor. A utopia pode ser, nesse caso, o desejo de regressar a um período anterior à realidade, e, a partir desse retorno, propor a fundação de um futuro ideal. Nesse conceito, é fundamental a concepção e a noção de Éden, pois segundo Beatriz Berrini, “a utopia pode exteriorizar o desejo de voltar ao tempo de antes da Queda (da expulsão de Adão e de Eva do paraíso edênico), ou imaginar a fundação futura de uma sociedade perfeita” (BERRINI, 1997, p. 24).

⁶¹ Os conceitos de Ernst Bloch citados acima são discutidos por Arno Münster em *Filosofia da práxis e utopia concreta* (p. 18 – 22).

- 3) Presença da imaginação, do sonho, na construção de uma sociedade mais consonante, pois a utopia situa-se no limite entre o possível e o impossível.

Essas três características invariáveis de utopia são marcantes na poética de Chico Buarque. Desde seus primeiros trabalhos, o poeta procura questionar a realidade opressora em que se encontra e, por meio da utopia, propor um mundo melhor, no qual o homem poderia encontrar a felicidade plena em um universo mais digno. A utopia na poesia de Chico Buarque é uma forma de resistência.

Ao ser questionado, em 1976, sobre a função do artista na sociedade contemporânea e sobre o poder que o mesmo tem para modificar o ser humano, Chico Buarque respondeu:

Eu acho que o homem vai ter que se modificar, pelo próprio instinto de sobrevivência. Não acredito que isso vá acontecer por influência de um indivíduo, muito menos por ordens superiores. A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo? Quer dizer, o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética pra imaginar tempos melhores.⁶²

Na mesma entrevista, o poeta afirmou que a solução para tal questão encontra-se na distribuição de renda mais justa, a qual poderia proporcionar à sociedade a presença de um homem mais livre e menos individualista.⁶³

As palavras de Chico Buarque são importantes, pois revelam a preocupação do poeta em criar um espaço em que a vida do ser humano possa ser mais justa. Aliás, essa inquietação o acompanha desde a infância, período em que Chico inventava e idealizava cidades, colocando-as, inclusive, em mapas com nomes de bairros, de ruas, de acidentes geográficos etc. Da mesma maneira que Thomas More idealizou a ilha *Utopia* e Platão *A República*, Chico Buarque criou o seu estado particular, a que deu o nome de *Rosália*.

Maria Amélia, mãe de Chico, conta que a cidade imaginária de seu filho “tinha os bairros, o campo de futebol, o estádio” e que ele “fazia o bairro operário, o bairro

⁶² Entrevista concedida à *Revista 365*, São Paulo, Editora ABZ, 1976, p. 303. (Extraída por nós da página oficial do poeta em estudo: www.chicobuarque.com.br).

⁶³ Não sei, mas ainda acredito que uma sociedade, onde a renda seja de tal modo distribuída que possa assegurar ao homem suas necessidades básicas, uma sociedade assim pode gerar um homem novo: um homem menos egoísta, um homem mais social, um homem realmente livre.

esportivo, e promovia as guerras entre os países.”⁶⁴. Ao falar sobre esse assunto, o próprio poeta afirma que:

(Esses desenhos) Já existiam com os problemas todos de uma cidade. Eu não me sentia arquiteto, ou planejador, mas historiador. Não estava projetando, mas criando as cidades com problemas e coisas já funcionando. Não era urbanismo. Tinha a ver com a fantasia, com a história e a realidade. (ZAPPA, 2000, p. 25)

O desejo e a fantasia de projetar um espaço ideal onde o ser humano pudesse viver harmoniosamente são, também, como já foi dito acima, encontrados na produção poética inicial de Chico Buarque, classificada por Adélia Bezerra de Meneses de variante utópica. De acordo com Meneses, o poeta procura, por meio da utopia, criticar a sociedade de maneira menos direta, criando uma tensão entre o ideal e o real. Para ela, essa produção particulariza-se especialmente por recusar o presente e projetar um futuro melhor. Meneses afirma, ainda, que essa característica da poética buarquiana é inaugurada em 1968 com o poema *Bom tempo*, o qual, inclusive, lhe rendeu o título de reacionário.

Bom tempo não é, de acordo com a autora, um poema escapista, que busca e objetiva a fuga da realidade, mas é, sobretudo, uma “utopia necessária” (MENESES, 2000, p. 104), pois surgiu no mesmo ano em que o governo militar decretou o AI – 5, ato inconstitucional, responsável pela criação da censura durante a vigência do regime político militar.

Para Meneses, *Bom tempo* inaugura a fase utópica da poética buarquiana por projetar um futuro diferente da realidade, distinguindo-se, assim, dos poemas anteriores a ele, que buscavam uma volta ao passado. Essa distinção existente entre o resgate do passado e a projeção do futuro leva Meneses a dividir a obra de Chico Buarque em duas vertentes que não se confundem: a utópica e a nostálgica. Desse modo, a fase utópica seria, para ela, apenas a dos poemas que vislumbrassem a possibilidade de um futuro melhor, enquanto o lirismo nostálgico faria referência aos poemas que propusessem um retorno a um passado feliz.

Entretanto, entendemos que o rótulo de lirismo nostálgico não consegue abarcar a produção poética buarquiana que pretende resgatar um momento feliz ocorrido no passado; esse título restringe a interpretação e a análise desses poemas, que passam a ser vistos apenas como proposição da volta a uma situação ou a um espaço não presentes na realidade atual, reduzindo esse instante da poética buarquiana à fuga de uma situação de

⁶⁴ Citação extraída do livro *Chico Buarque: Para Todos* de Regina Zappa, página 24.

grande dificuldade. O que Adélia Bezerra de Meneses intitula como lirismo nostálgico, nada mais é que pura utopia. Trata-se, neste caso, do que Vásquez convencionou chamar de utopia vertical ou platônica, ou seja, aquela que não projeta um tempo futuro, mas que pode buscar no passado um modelo de sociedade ou de felicidade ausentes no presente.

Essa nostalgia utópica é uma recusa do mundo contemporâneo e nem sempre implica um regresso aos tempos já vividos, à infância ou às brincadeiras desse período. Muitas vezes, esse retorno projeta a criação de um espaço diferenciado, no qual é realizado aquilo que não se encontra no tempo atual. Tem-se, assim, a proposta de um tempo e de um espaço indeterminados, ou seja, para que haja o advento desse estado futuro é imprescindível o regresso ao tempo original. É nesse espaço-tempo que se dá o caráter utópico da nostalgia.

Por isso, não concordamos que a utopia se faça presente na poesia de Chico Buarque apenas a partir do momento da criação de *Bom tempo*, assim como a mesma não se refere a poemas que projetam um futuro melhor. A poética buarquiana é utópica desde seu início, desde a tão aclamada e propalada *A Banda*.

A Banda é um poema extremamente carregado de sentimento utópico, pois descreve uma sociedade que se converte em comunidade, ou seja, o individualismo é extinto e todos, *o homem sério, a moça feia, a namorada, o faroleiro, o velho fraco e a meninada*, passam a viver coletivamente e em harmonia, após serem tomados, ao ver passar a banda e ouvi-la, por um sentimento de amor. Há, no poema a proposta de mudança de uma realidade sofrida e difícil, passível de ser alterada pelo cultivo da união integradora e afetuosa.

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
 Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
 A moça feia debruçou na janela
 Pensando que a banda tocava pra ela
 A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
 A lua cheia que vivia escondida surgiu
 Minha cidade toda se enfeitou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 Mas para meu desencanto
 O que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
 Em cada canto uma dor
 Depois da banda passar
 Cantando coisas de amor

É com a passagem da banda que a utopia se instaura, pois é nesse momento que se cria o estado de exceção, em que a comunidade se liberta de todas as suas repressões, assumindo sua verdadeira identidade.

A minha gente sofrida despediu-se da dor

A *Banda* viola o silêncio e a dispersão solipsística do cotidiano, sua música e sua dança libertam o ser humano de um processo de individualização, pois a poesia, de acordo com Segismundo Spina, torna-se coletiva a partir do momento em que “exprime os sentimentos da coletividade, e não a individualidade do poeta.” (SPINA, 2002, p. 17).

Além disso, *A Banda*, que atravessa a cidade com sua música, convida os ouvintes a confraternizar-se, abandonando as dores e tristezas do cotidiano para compartilhar a alegria e a festa. Nesse instante de desvio da regra geral, em que o ser humano liberta-se momentaneamente da razão, há a ruptura com o que Nietzsche convencionou chamar de “*principium individuationis*”⁶⁵ (NIETZCHE, 2007, p. 27). Para Nietzsche, o ser humano, ao romper com esse princípio, é levado à essência do “*dionisíaco*”, aproximando-se de seus semelhantes, livrando-se do individualismo e da solidão.

⁶⁵ Esse termo foi traduzido por J. Guinsburg como: princípio de individuação. (NIETZCHE, 2007, p. 27). Para Nietzsche, o homem ao romper com tal princípio passa a se encontrar em estado *dionisíaco*, que segundo o filósofo se assemelha à sensação da embriaguez.

Sob a magia do dionisíaco torna-se a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (...) Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a moda impudente estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só. (...) Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (NIETZCHE, 2007, p. 28)

A não passagem da banda é a rotina, a realidade dura e cruel, é a repressão da mesmice cotidiana, que faz da vida do homem um círculo vicioso. Por esse motivo, não se estranha que depois desse acontecimento as coisas voltem ao seu lugar, fazendo com que todo o encanto se acabe, que o homem volte a ser escravo de sua rotina e passe a respeitar as rígidas regras presentes em sua vida.

É por apontar para um passado feliz e harmonioso, ou seja, um lugar inexistente que se encontra fora da realidade, que o lirismo nostálgico é o maior exemplo de utopia, é por meio desse regresso que o indivíduo pode ter a esperança de reviver o momento anterior à expulsão do paraíso edênico, projetando, dessa maneira, um futuro melhor, superior ao tempo presente, pois, conforme defende Adorno, “Seu (da lírica) distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso ou ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.” (ADORNO, 2003, p. 69).

Essa nostalgia utópica se sobressai especialmente nos três primeiros cancionários de Chico Buarque. Há neles uma incansável tentativa do poeta em romper com a dura realidade existente, marcada pelo regime militar autoritário, há acima de tudo uma necessidade de cantar. Por esse motivo, boa parte dos textos poéticos desse período cultiva e explora como tema central o carnaval. Todavia, o carnaval não é visto meramente como uma festa do povo brasileiro, pois hospeda, segundo Afonso Romano Sant’Anna, um tratamento idêntico ao “do mito e do rito” (SANT’ANNA, 1980, p. 102).

Dessa maneira, o carnaval passa a ser o momento em que o povo pode se libertar de todas as suas dores, angústias e sofrimentos, passando, por meio das máscaras e das fantasias carnavalescas, a exercer e assumir a sua real identidade. Para Sant’Anna, a ausência do carnaval na poética buarquiana representa “o silêncio e a repressão” (1980, p. 102).

O carnaval possui, assim, função similar à exercida pela passagem da banda. É nesse instante que se cria o momento de utopia, de desvio da regra geral, pois o poeta quer fazer o carnaval no seu tempo e não no tempo já tradicional desse acontecimento, conforme demonstra o texto poético *Amanhã, ninguém sabe*:

Hoje, eu quero
 Fazer o meu carnaval
 Se o tempo passou, espero
 Que ninguém me leve a mal
 Mas se o samba quer que eu prossiga
 Eu não contrário não
 Com o samba eu não compro briga
 Do samba eu não abro mão

Amanhã, ninguém sabe
 Traga-me o violão

Na poesia de Chico Buarque, existe a proposição da regeneração do tempo e por isso ela busca no passado feliz essa paz que se encontra na música e nas festas populares, pois são elas que trazem a atemporalidade, o lugar inexistente. Por isso, a nostalgia utópica rompe com a inalterabilidade do cotidiano. De acordo com Sant'Anna, “essa insistência no estado utópico, no momento de exceção, na festa e no carnaval revela o desajustamento do poeta em relação à realidade ideológica que o envolve.” (SANTA'ANNA, 1980, p. 103). Mikhail Bakhtin, ao analisar a poética de Dostoiévski, destaca a presença de movimentos e festas populares na literatura ao criar o conceito de “carnavalização da literatura”, que é definido pelo próprio estudioso como “uma transposição de elementos das festividades de tipo carnavalesco para a linguagem da literatura” (BAKHTIN, 1997, p. 122). De acordo com Bakhtin, essa transposição inicia-se com a sátira menipéia⁶⁶, herdada da Antigüidade, consolidando-se como tradição literária a partir do Renascimento. O conceito de carnavalização baseia-se em dicotomias: nascimento/morte, elogio/impropérios, mocidade/velhice, alto/baixo, que, aproximadas de maneira “carnavalizada”, permitem eliminar todo tipo de distância existente entre os homens. Dessa maneira, Chico Buarque, ao carnavalizar seus poemas, cria “uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido, uma vida às avessas, um mundo invertido (*monde à l'envers*)” (BAKHTIN, 1997, p. 123).

⁶⁶ A sátira menipéia tem sua origem em Marco Terêncio Varrão (116 a 27 a.C.) com *Saturae Menipeae*: o adjetivo menipéia provém de Menipo, filósofo da escola dos cínicos, a qual desprezava as convenções sociais e as riquezas, obedecendo exclusivamente às leis da natureza.

Mikhail Bakhtin, ao comentar a representação desse universo às avessas, acrescenta ainda que:

O pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro. (BAKHTIN, 1997, p. 179)

Esse desencanto do poeta para com a sociedade, ou melhor, essa insistência utópica de Chico Buarque toma outras dimensões a partir de 1968. Após esse período, a utopia buarquiana aponta para outra perspectiva; o poeta deixa para trás a busca de uma sociedade ideal no passado e ensaia representá-la num plano futuro. Assim, o poeta não reconta aquilo que já se concretizou, o que foi, o que já não é, mas sente-se atraído por aquilo que poderá ser.

Por engendrar o que ainda não ocorreu, *Bom tempo* inaugura na poética buarquiana aquilo que Vásquez intitula “utopia horizontal” (VÁSQUEZ, 2001, p. 305), ou seja, aquela que permite uma projeção apenas de fatos futuros, sem perspectivas e buscas em acontecimentos anteriores.

Essa é a grande diferença existente entre *Bom tempo* e *A Banda*: ambas revelam ter um caráter inocente, que não visa a ferir aparentemente o tempo presente. Entretanto, tais poemas mostram grande insatisfação com a realidade vigente, e uma crítica não direta que emerge de uma tensão existente entre uma realidade verdadeira e uma realidade idealizada e possível. Todavia, enquanto a primeira aponta para uma utopia futura, a segunda volta-se para uma nostalgia utópica.

Por meio da leitura da primeira estrofe de *Bom tempo*,

Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que o passarinho lhe contou
Que vem aí bom tempo

em que há a aproximação do ser humano (marinheiro, pescador) com a natureza (passarinho, brisa), pode-se apontar duas características que delineiam o poema: a situação inicial do cotidiano e a situação inicial de prazer.

Cotidiano

Dou duro toda semana
 Senão, pergunte a Joana
 Que não me deixa mentir
 (...)

 Ando cansado da lida
 Preocupada, corrida, surrada batida
 dos dias meus

Prazer

Mas finalmente é domingo
 Eu naturalmente me vingo
 E vou me espalhar por aí
 (...)

 No compasso do samba
 eu disfarço o cansaço
 Joana debaixo do braço
 carregadinha de amor
 (...)

 A alegria batendo no peito
 O radinho contando direito
 A vitória do meu tricolor

Tem-se aí, na situação referente à realidade, a vida sofrida, com muito trabalho e cansativa do cotidiano. Em contrapartida, tem-se o não-trabalho, o prazer (representado pelo samba, futebol e o amor), a ausência de compromisso, a praia, ou seja, a proposta de que o homem goze de total liberdade, tendo em suas mãos o poder de decidir seu próprio destino. De acordo com Adélia Bezerra de Meneses, “uma das grandes constantes da canção utópica – pelo menos tal como ela parece em Chico Buarque – é a proposta do homem como um ser livre.” (MENESES, 2000, p. 107).

Há, por meio dessa oposição entre aprisionamento do cotidiano e liberdade do homem, uma evidente tensão ocasionada pela idealização de uma sociedade harmoniosa com o homem trabalhador, escravo da sociedade real. Isso não significa que o trabalho é abordado aqui como uma prática sem valor, mas sim como uma prática que extrai do homem toda a força mental e física, não permitindo ao mesmo o deleite dos bons momentos que a vida pode lhe proporcionar. E é nesse desajuste que existe a proposta utópica, ou seja, o bom tempo que está por vir.

Que vem aí bom tempo

Essa espera do bom tempo que está por vir, essa esperança de que possa haver um local em que o homem possa saborear dias melhores, vivendo numa sociedade em comunhão, justa e consonante, encontra-se presente na poesia de Chico Buarque produzida entre as décadas de 1960 e 1980. A nostalgia utópica é encontrada predominantemente nos poemas iniciais do poeta, tendo como textos emblemáticos *A Banda*, *Olé Olá*, *Tem mais*

samba e *Carolina*, ao passo que a utopia, que não busca no passado a proposta de um futuro melhor, é inaugurada, como já vimos, em 1968, com *Bom tempo*, tendo como carro chefe *O que será*, considerada por Adélia Bezerra de Meneses como “a grande canção utópica” (MENESES, 2000, p. 118) de Chico Buarque. Entretanto, essas duas representações da utopia, que estremam a poética chicobuarquiana, não são estáticas, pois se embaralham, sobrepondo-se uma à outra em determinada época.

É importante destacar que essa variante utópica, circunscrita aos decênios citados acima (1964 – 1980), emerge de um imenso descontentamento e/ou desajuste ideológico do poeta, não só com relação ao regime político, mas também com relação à organização social vigente, pois a poesia de Chico Buarque, segundo Meneses, “conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem”. (MENESES, 2000, p. 18). Por esse motivo, a presença da utopia se fez necessária na poética buarquiana, pois havia a exigência de se inaugurar uma sociedade melhor, e idealizar essa situação é uma maneira de resistir ao tempo e ao espaço em que se situava a sociedade repressora.

No entanto, no início da década de 1980, uma reviravolta política começa a se impor no cenário brasileiro: o regime militar apresenta indícios de enfraquecimento, e tal situação tem seu desenlace no ano de 1984. Esse fato nos leva à seguinte indagação: será que a mudança política determinou o arrefecimento da urgência do poeta em idealizar um mundo mais harmonioso? Em outras palavras, pode-se afirmar que a reorganização política implantada, a partir de 1984, fez com que cessasse a necessidade de utopia tão incidente nas décadas anteriores, ou o poeta persiste obstinadamente em resistir aos acontecimentos ocorridos no período pós-ditatorial? Se a utopia é um projeto de reorganização social, de idealização de um mundo ordenado e de busca de momentos felizes, que não se fazem mais presentes, a poética chicobuarquiana tende, ainda, a hastear seu projeto utópico, pois o poeta insiste em proclamar um tempo-espaço inexistente, arquitetando uma sociedade vindoura, onde impera a liberdade e o prazer.

Ela é dançarina ou *Eu quero dormir e ela precisa dançar*, de 1981, é um poema que atesta mais uma vez a dimensão utópica da poesia de Chico Buarque da década de 1980. Nesse texto poético, o eu-lírico exprime a difícil relação de um casal de trabalhadores, que, devido à dura rotina profissional, não consegue gozar a vida amorosa. O subtítulo desse poema denota muito bem essa situação, pois os verbos que o compõem possuem valores semânticos extremamente diferentes: há, assim, a dicotomia semântica entre *quero* (ter vontade de, desejar) e *precisa* (carecer, necessitar).

Apesar do amor entre ambos ser bom, ele nunca se concretiza, pois o marido (funcionário) desempenha sua lida durante o dia, enquanto a esposa (dançarina) passa as noites trabalhando, o que torna impossível o encontro do casal.

O nosso amor é tão bom
 O horário é que nunca combina
 Eu sou funcionário
 Ela é dançarina
 Quando pego o ponto
 Ela termina

É nesse universo de desencontros que o poema é estruturado. Os versos se revezam, ora tematizando o dia-a-dia do funcionário, ora focalizando a vida da dançarina. Esse revezamento temático existente entre os versos expressa a incompatibilidade de tempo que atrapalha a vida do casal. A falta de sincronia entre as atividades de cada um dos componentes do casal representa o desajuste temporal que o poema tematiza, e que se repete nos 42 versos que o compõem, desaparecendo apenas no refrão.

Ou: quando abro o guichê	(funcionário – v.7)
É quando ela abaixa a cortina	(dançarina – v.8)
Eu sou funcionário	(funcionário – v.9)
Ela é dançarina	(dançarina – v.10)
Abro o meu armário	(funcionário – v.11)
Salta serpentina	(dançarina – v.12)

Em *Ela é dançarina* há uma severa crítica direcionada ao trabalho, uma crítica sem desvios, que procura apontar a falta de tempo livre numa sociedade repressora. Nesse caso, o trabalho significa a falta de prazer e de amor, para os quais não há quase espaço nem tempo. Essa limitação do prazer e do afeto foi estudada por Marx, que antepôs o capital, a automatização do homem e o trabalho morto à “força de trabalho viva” (MARX, 1982, p 113 – 114), ou seja, para ele, o trabalho deveria ser o espaço em que o homem tivesse a possibilidade de utilizar sua criatividade, exercendo sua profissão com alegria e satisfação, e não uma atividade que limitasse a sua vida, transformando-a num círculo vicioso e mecânico, tornando-o, dessa maneira, alienado.

Umberto Eco, ao discorrer amplamente sobre o conceito de alienação, destaca as leituras e as definições realizadas por Hegel e Marx a respeito desse termo. De acordo com Umberto Eco, a alienação para Hegel consistia no fato de que “o homem, ao agir, aliena-se

pelo fato de objetivar-se numa obra que ele realiza com seu próprio trabalho; quer dizer, aliena-se do mundo das coisas e das relações sociais (...), amoldando-se a elas.” (ECO, 2003, p. 229). Em contrapartida, segundo o pesquisador italiano, Marx questiona Hegel pelo fato de este não ter distinguido objetivação de alienação. Marx entendia que o primeiro termo deveria referir-se ao momento em que o ser humano torna-se coisa, enquanto que a alienação fundamentava-se no fato de o homem ser dominado pelo próprio objeto criado por ele, pois “quando o homem não consegue mais dominar as coisas que produziu para que sirvam aos seus fins, acabando por servir ele próprio aos fins dessas coisas, então acha-se alienado” (ECO, 2003, p. 229). Umberto Eco, após discutir as diferentes leituras que poderiam ser realizadas a partir das definições de Marx e Hegel, afirma que:

A alienação deverá portanto ser encarada como um fenômeno que por um lado, e em determinadas circunstâncias, vai da estrutura do grupo humano a que pertencemos até o mais íntimo e menos verificável de nossos comportamentos psíquicos, e em outras circunstâncias vai do mais íntimo e menos verificável de nossos comportamentos psíquicos até a estrutura do grupo humano a que pertencemos. Então por este motivo, nós, pelo próprio fato de viver, trabalhando, produzindo coisas e entrando em relação com outros, estamos na alienação. (ECO, 2003, p. 234 – 235)

A alienação, vista sob a perspectiva de Eco, não se limita a conceituar apenas a forma de relação entre as pessoas, baseada na estrutura que molda uma sociedade, mas sim abrange todas as relações possíveis entre “homem e homem, homem e objetos, homem e instituições, homem e convenções sociais, homem e universo mítico, homem e linguagem.” (ECO, 2003, p. 234).

Por isso, é possível afirmar que o eu-poético em *Ela é dançarina* encontra-se alienado. Uma alienação que se refere à relação existente entre ele e o trabalho, ele e a dançarina e ele e o tempo. Essa falta de tempo que é, inclusive, característica singular do sistema capitalista, pois faz uso das mais diversas formas de repressão para manter a dominação sobre os desejos e aspirações do ser humano. O esforço incomum, a utilidade e a produção são impostas como critérios de funcionamento do todo social, valorizando-se de maneira absoluta o trabalho e o rendimento. Assim, os homens, segundo Marcuse, “não vivem sua própria vida, mas desempenham tão só funções preestabelecidas.” (MARCUSE, 1968, p. 51).

Há, dessa maneira, a ausência de felicidade e prazer, pois, na medida em que o homem se dedica apenas ao trabalho, acaba por sufocar sua liberdade, dedicando-se

alienadamente à profissão. Ao discorrer sobre aqueles que trabalham em alienação, Marcuse afirma que:

O trabalho tornou-se agora geral, assim como as restrições impostas à libido; o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer. (MARCUSE, 1968, p. 58)

Por colocar em debate de forma mais direta a questão do trabalho, *Ela é dançarina* não ocuparia espaço dentro da variante utópica da poética chicobuarquiiana, se o refrão do poema não fizesse emergir a possibilidade de tempos melhores, apontando para a urgência de implantação de uma sociedade utópica.

No ano de dois mil e um
Se juntar algum
Eu peço uma licença
E a dançarina, enfim
Já me jurou
Que faz o show
Pra mim

Há nesse refrão a referência a um tempo futuro, dois mil e um, que se encontra vinte anos à frente do momento de criação do poema. Essa data, cantada pelo eu-lírico, simboliza a mudança de situação, a virada do século, a esperança de uma melhor condição de vida, período onde poderia haver a possibilidade de transformação, de ruptura com a insatisfação e a falta de tempo livre. Novamente, esse rompimento dar-se-á por meio da dança, do dionisíaco, assim como ocorreu em *A Banda*, pois, nesse tempo imaginário e futuro, a dançarina só se exhibirá para o eu-poético.

Em *Valsinha* (1970), a utopia é colocada de forma semelhante. Uma noite, um casal dança, contagiando toda a cidade. O marido, sempre tão seco e indelicado, chega do trabalho, transbordando de sensibilidade, de um amor tão doce e afetuoso, que o mesmo não precisa traduzir-se em orgia, mas numa dança sem fim, uma valsa que chama a atenção de toda comunidade. Há no poema uma referência velada aos que são capazes de suspender o

tempo sem nenhum motivo aparente, há, segundo Renato Janine Ribeiro, a sensação de que “um outro mundo é possível, pelo afeto”.⁶⁷ (RIBEIRO, 2004, p. 156).

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar

Tal como em *Valsinha*, a possibilidade de ruptura com o tempo presente e a proposição de um mundo utópico tornam-se possíveis em *Ela é dançarina*, por meio do afeto, no qual o homem, livre do trabalho, poderá viver num espaço de sonho, não mais acorrentado ao desempenho e à produtividade, pois poderá pedir licença do serviço, para encontrar-se consigo mesmo, com suas paixões, seus desejos, suas aspirações, sem ser obrigado a reprimi-las e sufocá-las.

Sentimental (1985) é outro texto poético que também acena para um espaço de utopia. Entretanto, diferentemente de *Ela é dançarina*, *Sentimental* não se refere ao universo do trabalho e nem denuncia a falta de tempo da vida de um trabalhador. O assunto gerador da utopia nesse poema dirige-se à solicitação e à necessidade da mulher: a felicidade.

Este ano vai ser o ano
Ou senão, o destino não quis
Ah, eu hei de ser feliz
Terei de ser feliz
Serei feliz
Serei feliz, feliz

Façam muitas manhãs
Que se o mundo acabar
Eu ainda não fui feliz
Atrapalhem os pés
Dos exércitos, dos pelotões
Eu não fui feliz
Desmantelem no cais
Os navios de guerra
Eu ainda não fui feliz
Paralisem no céu
Todos os aviões
É urgente, eu não fui feliz

⁶⁷ Essa citação foi retirada do texto *A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda*, publicado em *Decantando a República – Volume 1*. Nesse artigo, Renato Janine Ribeiro aborda a questão da utopia na poesia de Chico Buarque, enfatizando, principalmente, a questão que envolve a relação existente entre a lírica e a utopia.

Tenho dezesseis anos
 Sou morena clara
 Atraente
 E sentimental
 Sentimental, sentimental

A mulher nesse poema exige a sua parcela de felicidade, colocando-a numa situação de risco, no extremo da agressividade: a guerra. Há, assim, uma oposição, na qual se encontram de um lado, as forças da destruição e da guerra, e de outro a voz feminina que reivindica seu quinhão de felicidade. Tal felicidade deve ser alcançada de qualquer maneira, nem que para isso seja necessário *atrapalhar*, *desmantelar*, *paralisar* as forças da destruição. Destruição essa que não faz referência apenas à guerra, mas também ao conflito pessoal vivido pelo eu-poético. Essa destruição pessoal é representada, ainda, pela segmentação das rimas do poema. Nota-se que, na parte final do texto poético, em que se aborda a ausência da felicidade, as rimas surgem apenas entre os vocábulos terminados com a sonorização /iz/, os quais, inclusive, não são repetidos seguidamente, pois são separados por versos que não apresentam nenhum tipo de semelhança sonora no seu final. A inexistência de rimas nesses versos reforça a idéia de que a felicidade deve ser conquistada de qualquer modo, pois só na palavra *feliz* é utilizado esse recurso sonoro. Além disso, tal inconstância, provocada pela ausência das rimas, condiz com a fragmentação não só do eu-poético, mas também do espaço físico visível em decorrência da guerra.

Façam muitas manhãs	A
Que se o mundo acabar	B
Eu ainda não fui feliz	C
Atrapalhem os pés	D
Dos exércitos, dos pelotões	E
Eu não fui feliz	C

A figura feminina presente nesse poema é extremamente oposta à de canções anteriores a ela, tais como: *Sem açúcar* (1975), *Com açúcar, com afeto* (1966) e *Mulheres de Atenas* (1976). Mulheres que não possuem vontade própria, gosto e desejo, figuras presentes nos mais diversos lares brasileiros, dedicando cuidado permanente aos seus respectivos maridos. Segundo Adélia Bezerra de Meneses “a elas (mulheres) falta a consciência do próprio Desejo.” (MENESES, 2001, p. 52)⁶⁸.

⁶⁸ Em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses traça um panorama histórico das personagens femininas representadas pelo poeta.

Conseqüentemente, a inexistência do desejo significa o apartamento da utopia. Por esse motivo, *Sentimental* é um texto poético-utópico, pois nele existe o espaço do desejo, existe a reivindicação da saída da situação da mulher do mundo da marginalidade, rompendo com o universo da opressão, sobretudo resistindo a ele. Nesse poema, a mulher será feliz de qualquer maneira, rasgando os caminhos pré-traçados e acenando para o espaço do desejo e da utopia.

É somente nessa postura utópica que a mulher tem voz e vez na poética chicobuarquiana, pois por meio dela há a ruptura com a ordem estabelecida, há a saída da situação de marginalidade à qual ela é submetida. A poesia de Chico Buarque deseja louvar a mulher libertária, apresentando por meio da utopia a possibilidade de novos rumos para que ela adquira sua própria autonomia. Segundo Leandro Henrique Ortolan, essa característica da poética de Chico Buarque é importante, pois a partir dela pode-se propor um modelo de sociedade diferente do vigente hoje, no qual os sentimentos mais subjetivos (femininos) poderiam se opor à racionalidade (masculina).

A partir do universo feminino, mais do que no masculino, pode brotar uma dimensão fundamental para uma nova proposta de sociedade, onde sentimentos opostos à razão, como ternura e sensibilidade, poderiam ser inspirados na feminilidade. Essa nova perspectiva não quer dizer que esteja relacionada somente ao feminino, mas que pode inspirar-se a partir dele. (ORTOLAN, 2006, p. 67)

Adélia Bezerra de Meneses discorre também sobre esse assunto, acenando para uma possível reconstrução dos modelos sociais estabelecidos por meio da feminilidade, pois a sensibilidade feminil encontra-se em desarmonia com a sociedade capitalista que valoriza, sobretudo, o consumo e a produção, e é nessa desarmonia que a utopia encontra seu espaço na poesia de Chico Buarque.

Evidentemente, receptividade, ternura, primado do sentimento em detrimento da razão, de subjetivismo em relação à objetividade, visão detalhista que privilegia o individual e o pessoal frente ao todo – não são qualidades propriamente “ontológicas” do sexo feminino, mas tudo isso pode ser aferido a modelos histórico-culturais-milenares – modelos que regeneram as representações do que entendemos por “feminilidade”. E que são valores dissonantes no mundo da produção, do consumo e da exploração organizada. Ou melhor, trata-se de valores que encontram guarida na Utopia. (MENESES, 2001, p. 52-53)

Por sugerir uma mudança de comportamento social, *Sentimental* apresenta características utópicas, pois ele exhibe a mulher que recusa o papel social feminino moldado

por uma sociedade patriarcal, na qual não existe espaço para a mulher que pretenda romper com a ordem estabelecida. Ao propor uma remodelação da estrutura social vigente, a mulher alija-se, assim, da opressão que a conduz à tristeza, indicando um meio para que ela seja feliz. Por esse motivo, é criado o conflito entre o momento presente, que corresponde à infelicidade da mulher

É urgente, eu ainda não fui feliz

e uma realidade possível, futura, em que a mulher poderá encontrar o sentimento de felicidade.

Ah, eu hei de ser feliz
Terei de ser feliz
Serei feliz

Além de verbos conjugados no futuro do presente, os versos transcritos acima reforçam a exigência da felicidade por meio da repetição constante da palavra *feliz*, utilizada oito vezes no decorrer do poema, sendo que três delas encontram-se nesse trecho. Em tais versos, o vocábulo *feliz* exerce a função de *epístrofe*⁶⁹, ou seja, se repete no final de cada uma das linhas do poema, intensificando a reivindicação do eu-lírico, trazendo à tona a intencionalidade que toma conta de todo o poema de Chico Buarque. Alfredo Bosi, ao analisar a questão que envolve a repetição das palavras em um poema, assevera que “A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulmínea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento da expectativa.” (BOSI, 2000, p. 43).

A expectativa provocada pela repetição da palavra *feliz*, somada à conjugação dos verbos num tempo futuro, diz respeito à condição da mulher, à busca da felicidade e da alegria, à recusa da realidade. Mulher que deseja e sonha com um espaço de felicidade, rompendo com o modelo social existente.

É ao romper com a ordem social já estabelecida, que a poesia chicobuarquiiana criará um espaço de utopia, no qual emergirá uma nova sociedade com valores diferentes dos atuais e mais justa para com seus cidadãos. Por esse motivo, o poeta procura *um tempo que refaz o que desfez*, pois por meio dessa oposição temporal existente entre passado X presente

⁶⁹ Esse conceito foi extraído do livro *Comunicação em prosa moderna*, de Othon M. Garcia (p. 271).

ou futuro X presente, é possível recuperar ou projetar um espaço diferente do atual, no qual o ser humano encontrou ou encontrará momentos de êxito.

Todo Sentimento (1987) é um poema que recupera esse momento, procurando projetá-lo num espaço futuro, em que reaparece a utopia que chamamos de nostálgica.

Preciso não dormir
 Até se consumir
 O tempo
 Da gente
 Preciso conduzir
 Um tempo de te amar
 Te amando devagar
 E urgentemente
 Pretendo descobrir
 No último momento
 Um tempo que refaz o que desfez
 Que recolhe todo o sentimento
 E bota no meu corpo outra vez

Prometo te querer
 Até o amor cair
 Doente
 Doente
 Prefiro então partir
 O tempo de poder
 A gente se desvencilhar da gente
 Depois de te perder
 Te encontro, com certeza
 Talvez num tempo da delicadeza
 Onde não diremos nada
 Nada aconteceu
 Apenas seguirei, como encantado
 Ao lado teu

Composto por 27 versos e dividido em 2 estrofes, *Todo Sentimento* apresenta-nos um eu-lírico que se esforça em resgatar com iminência um sentimento perdido. A temática do poema centraliza-se, assim, no tempo (palavra repetida cinco vezes no decorrer do texto) e é contra esse tempo que o eu-lírico correrá para recuperar o sentimento destruído.

Assim, as estrofes que compõem o texto poético expressam duas situações distintas referentes ao tempo: situação inicial, em que se tem a apresentação das necessidades do eu-lírico para a reconquista do sentimento perdido, e a situação final, que representa o desfecho dessa busca.

A situação inicial é composta pelos dez primeiros versos de cada uma das estrofes, que são estruturadas por verbos conjugados no presente do indicativo, tais como: *preciso* (versos 1 e 5), *pretendo* (verso 9), *prometo* (verso 14), *prefiro* (verso 18) e *encontro* (verso 22). Esses verbos indicam a insatisfação do eu-lírico com o momento presente, no qual não há o sentimento de amor. Precisar, pretender, prometer, preferir: há na busca do sentimento de felicidade toda uma gradação, um progressivo expandir de um projeto de mudança. Um projeto, uma exigência de felicidade que irá se converter no encontrar (*te encontro, com certeza*), enfim, no instante de utopia.

Por isso, os últimos versos que fazem parte das duas estrofes correspondem à situação final, em que há a concretização dessa busca. Deste modo, tais versos apresentam flexões temporais que não se encontram apenas no presente do indicativo: *desfez* (verso 11), *diremos* (verso 24) e *seguirei* (verso 26). Na primeira estrofe, o verbo conjugado no pretérito-perfeito do indicativo, *desfez*, aponta para uma negação da situação presente, procurando no passado os momentos bons que podem retornar. A mesma função é exercida pelos verbos *diremos* e *seguirei*, entretanto ambos se diferenciam por projetarem a retomada desse sentimento num espaço futuro, no qual o eu-lírico *encantado* se encontrará ao lado da amada.

Tais características fazem com que *Todo Sentimento* se torne um poema utópico, que trabalha tanto com a utopia horizontal quanto com a utopia vertical, pois nele não só se recupera um momento de plena felicidade, mas também há a proposição de estendê-lo para um tempo-espaço futuro.

Tanto em *Sentimental*, quanto em *Todo Sentimento* tem-se a busca incessante da felicidade, uma felicidade que já ocorreu, que ainda não existiu ou que virá a fazer parte da vida do homem. A felicidade em Chico Buarque consiste na intensificação do prazer, no impetuoso universo dos prazeres, e por esse motivo, segundo Renato Janine Ribeiro, ela contrasta com a tradição moralizante da filosofia, pois “a felicidade (em Chico Buarque) é alegre, o que curiosamente não é tão comum na tradição do pensamento.” (RIBEIRO, 2004, p. 157).

A oposição entre o conceito de felicidade encontrado nos poemas de Chico Buarque e o defendido pela tradição da filosofia remete-nos à ilha imaginária de Thomas More, uma vez que em *Utopia* a única diferença aceita e colocada em discussão pelos utopianos reporta-se às diferentes idéias existentes sobre tal conceito, que se encontrava em aberto, sem nenhuma elaboração intelectual pronta, enquanto que com relação aos demais assuntos (roupas, costumes, religião, propriedade, espaço público, deveres e direitos dos cidadãos etc.) havia conformidade e não conflito.

Isso ocorre, porque a reflexão acerca de tal conceito coloca em discórdia aqueles que acreditam na felicidade como a ausência do desconforto, em que o prazer é entendido como o grau zero do desprazer, e aqueles que defendem a idéia da felicidade como um prazer positivo, em que essa sensação é conquistada ou engendrada, envolvendo até, por meio dessa procura, um determinado risco, capaz de tornar a vida um fator de infelicidade. Renato Janine Ribeiro, ao tecer alguns comentários sobre as posições da filosofia diante do embate sobre esse tema, afirma que:

Morus não recusa, rara posição na filosofia, que a felicidade possa estar no tempero, na intensidade, e sabemos que ele e sua família, nutriam simpatia teórica e prática pelos epicuristas; mas ele constitui quase uma exceção num debate mais milenar. (RIBEIRO, 2004, p. 158)

Tal teórico traz o debate filosófico acerca do conceito de felicidade para a poética de Chico Buarque, ao levantar o seguinte questionamento: “A felicidade de que fala Chico Buarque, o que é?” (RIBEIRO, 2004, p. 158). Em outras palavras, Renato Janine Ribeiro deseja saber se a felicidade é para Chico Buarque um grau zero do desprazer, um estado estável ou se ela assume os riscos da queda na realidade.

Por meio de *Sentimental* e *Todo Sentimento* podemos responder à indagação do estudioso citado acima, afirmando que a felicidade para o poeta em estudo não assume nenhuma das três possibilidades propostas por ele, pois ela nega a dura realidade, não se contentando com a estabilidade ou mesmice da vida. O desejo na poética chicobuarquiana é de que a felicidade seja ininterrupta e intensa e não uma mera sensação de grau zero do desprazer. O fato de a felicidade ser construída na poética chicobuarquiana com tempero e intensidade, e não como uma simples assepsia, aponta para um desejo de mudança, pois sem ela a vida continuaria a seguir um trajeto pré-determinado, em que a inexistência do desconforto (estado permanente) já poderia ser vista como um aspecto positivo. Portanto, ser feliz é buscar aquilo que ainda não faz parte da vida, não é o contentar-se com os rumos que ela segue, por isso o eu-lírico chicobuarquiano assume os riscos de idealizar e sonhar com a felicidade a ser conquistada. Leandro Henrique Ortolan tece, em sua dissertação de mestrado, comentários sobre o poder da felicidade em uma sociedade, ao afirmar que:

Ser feliz pode conter um tom ameaçador a uma ordem opressora que sacrifica a maioria das pessoas, e nossas possibilidades de satisfação existencial estariam, a princípio, em desacordo com todas as instituições do mundo. A infelicidade seria o inevitável tributo pago pelos indivíduos para a

construção de um suposto progresso da humanidade. (ORTOLAN, 2006, p. 09)

É por conter um tom ameaçador, ao procurar exceder as fronteiras que separam o homem do prazer, que a felicidade se coloca na obra de Chico Buarque como um motor que impulsiona a oposição à ordem estabelecida, invadindo, assim, os espaços proibidos, pois como afirma o próprio poeta: “A felicidade é sempre perigosa”, por isso, “você tem que se policiar para evitá-la”⁷⁰. Ao denunciar o sofrimento e as injustiças e reivindicar a felicidade, o poeta toca nos meandros responsáveis pela origem do desprazer, causadores da infelicidade. Por esse motivo é que a felicidade encontra na poética chicobuarquiana proteção sob a forma de utopia, funcionando como (des) organizadora do mundo.

É nesse ponto que a obra de Chico Buarque se revela como poesia de resistência, pois resistir é se colocar em luta contra uma sociedade que molda a vida do ser humano, ditando regras a serem seguidas; resistir é negar o tempo presente, é dirigir-se ao passado para buscar nele um período repleto de felicidade, é estimular o desejo de uma outra existência, menos conflitante e mais livre. De acordo com Alfredo Bosi, a poesia resiste quando ela nega o presente, “movendo-se para o campo da possibilidade” (BOSI, 2000, p. 226), tal como ocorre na poética chicobuarquiana, que acende para o momento que foi ou que pode ser, opondo-se ao que não é. O mesmo teórico, ao analisar as características que marcam a poesia de resistência, afirma que, sem esse movimento de possibilidade, seria impossível a construção da concepção de resistência, e acrescenta ainda que: “resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro.” (BOSI, 2000, p.226).

São esses desígnios que marcam a poesia de Chico Buarque na década de 1980. Mesmo circunscrita ao período pós-ditatorial, momento em que a opressão e a tensão faziam parte de maneira intensa da vida do brasileiro, a obra chicobuarquiana não persiste na insatisfação presente. A utopia que ela carregou e carrega não se dirigiu nem se dirige apenas aos governantes militares e à estrutura política nacional; a resistência em que se obstinou tal poesia é maior, ela quer minar toda uma arquitetura social que conduz o homem à insatisfação e à tristeza.

A idéia da utopia em Chico Buarque passa pela transgressão, não apenas por uma transgressão temática, mas sobretudo uma transgressão da linguagem; não é por acaso que o funcionário e a dançarina querem ter tempo para se amar e cogitam uma licença do trabalho,

⁷⁰ Declaração de Chico Buarque retirada do livro *Tantas Palavras*, de Humberto Werneck. (p. 126).

a mulher deseja ser feliz, a felicidade tem de estar presente: o homem ambiciona a liberdade e a vida, assim como o poeta propõe uma desordenação de um universo ordenado, moldado, transgredindo-o, pois ambiciona des (organizar) a sociedade estruturada. Segundo Marlene Teixeira, a poesia de Chico Buarque é composta por “seres que resistem e, portanto, não se colocam na contingência de ter que viver sob a vigilância ou a tutela de um olhar complacente, fundado na suposição de um sujeito passivo (ou patético).” (TEIXEIRA, 2006, p. 123).

Transgredir em Chico Buarque é resistir, é não duplicar a realidade, nem os valores dominantes que nela se concentram, mas sim subvertê-los, manifestando um extremo não-colaboracionismo⁷¹, pois conforme nos ensinou Adorno: lírica é violação e, por esse motivo, a poética chicobuarquiiana engendra a concepção de um mundo em que o momento presente poderia ser diferente. Ao analisar a função social da poesia lírica na sociedade, Adorno afirma que a mesma reage em oposição à reificação do homem e à importância que o mundo do trabalho e das mercadorias exerce sobre ele desde o início da Revolução Francesa. Além disto, o mesmo teórico acresce que:

(A lírica) Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação em que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e construindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. (ADORNO, 2003, p. 69)

Por isso, a utopia encontra-se, também, de forma marcante na poesia de Chico Buarque circunscrita à década de 1980, pulsando em sua obra, como o desejo de *recomeçar*, *ser livre sem querer*⁷², tal qual ocorrera em seus textos edificados nos decênios anteriores. Nos últimos dez anos do século XX, essa marca também está presente na poesia de Chico Buarque, apesar de alguns teóricos apontarem para o fim da utopia em sua obra desde o término do Regime Ditatorial. Leandro Henrique Ortolan, por exemplo, atesta que, após a debandada militar na década de 1980, ocorreu um afastamento dos artistas do mundo político, levando a música popular a deixar de ser o principal meio de expressão daquilo que nenhum outro tipo de arte foi capaz de expor. O mesmo estudioso, ao referir-se à criação poética de Chico Buarque desse período, declara ainda que:

⁷¹ Adélia Bezerra de Meneses discorre sobre esse assunto no artigo *Chico Buarque: poeta do social e do feminino*, publicado no livro *Palavra Prima: as faces de Chico Buarque*, de 2006.

⁷² Versos retirados do poema *Abandono* de 1987 – 1988, escrito por Chico Buarque e musicado por Edu Lobo, gravado para o especial *Dança da meia-lua* (Trilha sonora para o Ballet Guaíra), no qual foi interpretado por Leila Pinheiro.

As canções de temática político-social deixam de ser abordadas na obra de Chico Buarque, e os assuntos amorosos passam a sobressair em sua obra. Ele percebe que a nostalgia e a morte das utopias descrevem um mundo banalizado pela materialidade avassaladora e pela lógica do capitalismo tardio. A sociedade passa a ser influenciada pela dimensão do espetáculo, onde a mídia e o entretenimento reduzem o real a uma ilusão, onde as pessoas passam a se relacionar num mundo de falsas imagens, anulando sua percepção histórica dos sujeitos e da sociedade. (ORTOLAN, 2006, p. 71)

Talvez Ortolan não tenha percebido durante suas leituras que não foi o número de poemas utópicos de Chico Buarque que diminuiu nas décadas subseqüentes ao período ditatorial, mas houve antes, uma redução da quantidade de cancioneiros produzidos pelo poeta. Não podemos afirmar, pois não baseamos esta pesquisa em dados estatísticos, que a utopia em Chico Buarque seja hoje mais escassa que nos anos anteriores, mas podemos, certamente, afirmar que o trabalho de criação poética do autor revela-se cada vez mais raro, embora mais refinado e precioso. Tal fato pode ser constatado nos cancioneiros inéditos produzidos pelo poeta nos últimos vinte anos do século XX e no início do século seguinte. No decênio de 1980, por exemplo, há a criação de apenas quatro álbuns inéditos: *Almanaque* (1981), *Chico Buarque* (1984), *Francisco* (1987) e *Chico Buarque* (1989); nos dez anos seguintes esse número encontra-se ainda mais reduzido: *Paratodos* (1993) e *As cidades* (1998); e desde o início do século XXI, Chico Buarque produziu, até o presente momento, apenas um cancioneiro: *Carioca* (2006).

O poeta afasta-se, assim, timidamente da criação poética e musical, mas não abandona o universo das palavras, pois passa a dedicar-se à prosa, denominada pelo próprio Chico Buarque de “literatura”⁷³.

Apesar de o número de poemas ser cada vez mais escasso na obra de Chico Buarque, que se torna, inclusive, conhecido em vários países europeus como escritor e não como músico e poeta⁷⁴, seus textos poéticos persistem em expressar momentos repletos de utopia, de insatisfação com a realidade atual, de projeção de tempos melhores. A utopia não

⁷³ Sobre esse assunto, sugerimos a leitura do capítulo *No tempo da delicadeza*, que se encontra no livro de Humberto Werneck intitulado: *Tantas Palavras*. Outra fonte importante que trata dessa questão é o documentário lançado no formato de DVD sobre o poeta em estudo, intitulado *Chico Buarque: a série*. Dentre os treze DVD's que compõem tal documento, recomendamos o de número nove: *Uma palavra*, no qual Chico Buarque tece comentários a respeito do afastamento dele em relação à música; aliás, declara que é a música que se distancia dele.

⁷⁴ “Em alguns países, curiosamente, Chico Buarque ficou mais conhecido como escritor. Quando foi a Oslo para o lançamento de *Estorvo* em norueguês, jornalistas lhe perguntaram: se era verdade que também cantava e compunha canções.
- É, eu faço umas coisas aí... – tem desde então repetido nas paragens onde é mais lido que ouvido.” (WERNECK, 2006, p. 124).

se ausenta da poesia de Chico Buarque, pois ela é, de acordo com Adélia Bezerra de Meneses, “renitente”.⁷⁵ (MENESES, 2004, p. 114).

Futuros Amantes (1993) inaugura a criação poética de Chico Buarque da década de 1990, propondo um espaço utópico, ao apresentar um eu-poético que se esforça em resgatar a memória de um momento harmonioso, de amor que não existe mais, mas que poderá ser recuperado e vivido novamente. Tem-se em *Futuros Amantes* uma temática semelhante a *Todo Sentimento*: recobrar o momento harmonioso.

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 O amor não tem pressa
 Ele pode esperar em silêncio
 Num fundo de armário
 Na posta-restante
 Milênios, milênios
 No ar

E quem sabe, então
 O Rio será
 Alguma cidade submersa
 Os escafandristas virão
 Explorar sua casa
 Seu quarto, suas coisas
 Sua alma, desvãos

Sábios em vão
 Tentarão decifrar
 Os ecos de antigas palavras
 Fragmentos de cartas, poemas
 Mentiras, retratos
 Vestígios de estranha civilização

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 Amores serão sempre amáveis
 Futuros amantes, quiçá
 Se amarão sem saber
 Com o amor que eu um dia
 Deixei pra você

Nesse texto poético, Chico Buarque constrói a imagem de um Rio de Janeiro seria submerso, fora do tempo, como se estivesse congelado. A capital carioca seria uma

⁷⁵ Esse adjetivo é dado por Adélia Bezerra de Meneses em artigo publicado no livro *Decantando a República: inventário histórico e político na canção popular brasileira*, volume III.

espécie de Atlântida chicobuarquiana, uma relíquia arqueológica perdida, alvo de desejo dos sábios e dos amantes.

Por ser uma relíquia arqueológica perdida, que guarda como tesouro maior o amor, o Rio de Janeiro é uma cidade a ser explorada. Entretanto, a busca da relíquia não deve ser feita por mergulhadores que utilizam aparelhos da mais alta tecnologia. A exploração caberia a *escafandristas*, com suas antigas técnicas de mergulho, que procurariam tal preciosidade na casa da amada: *sua casa, seus quartos, seus desvãos*. A escolha da técnica de mergulho, que segundo Daniella Arreguy Marques da Rocha, foi “muito utilizada até as décadas de 50 e 60” (ROCHA, 2006, p. 83), aponta para o desejo de reencontrar cenas já vividas. Nega-se a tecnologia, tão exaltada nas décadas finais do século XX, a novidade é abandonada, deixada de lado, procuram-se técnicas antigas, valorizando, assim, um tempo passado.

O resgate da situação projeta-se num tempo-espaço futuro, em que os *futuros amantes*, como expressa o próprio título do poema, poderão viver novamente o amor que *espera em silêncio, escondido no fundo do armário ou na porta-restante*, sentimento próprio de uma antiga civilização tida como *estranha*, pois nela reinava o afeto que hoje já não é mais cultivado.

A certeza de reviver o amor antigo leva o poema a nos apresentar um eu-lírico em paz consigo mesmo, paciente e otimista, que nos dá a impressão de se dirigir a alguém em tom aconselhador, tal como se evidencia nos seguintes versos: *não se afobe, não / que nada é pra já / o amor não tem pressa / futuros amantes, quiçá / se amarão sem saber*. Daniella Arreguy Marques da Rocha⁷⁶, ao analisar a melodia associada a tal poema, aponta para uma incoerência existente entre a paciência e o otimismo, que tomam conta do eu-lírico, em relação à melancolia e à nostalgia expressas pelo acompanhamento musical. A própria estudiosa, ao tecer comentários sobre esse aspecto, atesta que:

A melodia de Futuros Amantes diz muito sobre sua “densidade lírica”, mostrando, mais uma vez, como o entrelaçamento entre estes dois componentes da canção – letra e melodia – é fundamental para a criação do “corpo” coeso a que chamamos música. Na verdade, essa música traz em si uma armadilha melódica, uma vez que o tom, a princípio, melancólico e nostálgico, que retrata um amor que já não existe, desvia essa sensação para uma narrativa mais positiva. O sujeito lírico da canção não parece se entregar a essa melancolia conduzida pela melodia.(...) A opção pela

⁷⁶ Na dissertação de mestrado intitulada: *Lirismo Dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque*, defendida na Faculdade de Letras da UFMG, Daniella Arreguy Marques da Rocha analisa, sob a perspectiva da semiótica, as melodias de autoria de Chico Buarque, procurando demonstrar que música e poesia são expressões artísticas distintas, possuindo características que lhe são próprias.

tonalidade maior, com modulações na segunda parte, também para outra tonalidade maior que sempre obedece à mesma progressão harmônica, dá a idéia de que o eu-lírico não deseja alterar o tom de sua narrativa; é como se ele estivesse em “paz consigo mesmo”, contemplando a paisagem do Rio de Janeiro em um dia de sol. Some-se a isso a cadência repetitiva da melodia, os arranjos centrados em um violão, um piano, um baixo acústico e, ao fundo, um surdo sustentando sempre a mesma batida, compassada e sem alteração, dispensando qualquer outro instrumento de percussão. Também podemos ressaltar a orquestração de cordas na parte em que a música repete a melodia, sem canto, permeada pelo solfejo assoviado da letra; todos esses elementos parecem transportar o ouvinte para um passeio em torno da orla da Lagoa Rodrigo de Freitas, numa tarde ensolarada, para conversar sobre amores antigos, paixões findas, nostalgias. (ROCHA, 2006, p. 84-85)

Futuros Amantes é um texto poético utópico, por projetar e acreditar, assim como os demais poemas dessa vertente da poética chicobuarquiana, que o amor pode contribuir para a reconstrução de uma sociedade, tornando-a consonante. Por isso, nele o amor recebe o tratamento de um tesouro arqueológico, que deve ser explorado no sentido de servir de referência a futuros amantes, que ao encontrá-lo, possam vivenciar, tal como o eu-lírico, o encantamento imperecível da experiência amorosa.

Em 1997, a utopia expande-se para outros projetos em que Chico Buarque se envolve. Nesse mesmo ano, o poeta recebe o convite do fotógrafo Sebastião Salgado para participar de um empreendimento que tinha por objetivo central chamar a atenção da população brasileira para os problemas pertinentes à causa dos sem-terra. Ao lado do renomado fotógrafo e do escritor português José Saramago, Chico Buarque empenha-se na criação poético-musical do livro *Terra*, no qual se associaria às fotos e aos textos dos outros dois artistas já citados. Os fundos advindos da comercialização de tal obra seriam destinados ao Movimento Sem Terra (MST), para suprir as necessidades e carências de seus militantes. Além disso, os três artistas pretendiam sensibilizar os políticos no tocante à reforma agrária. Este último fato demonstra a presença de um sentimento utópico a impulsionar a criação de *Terra*. Ao ser questionado sobre a questão em entrevista concedida a um jornal argentino, o poeta demonstrou profunda sua indignação e insatisfação com a situação do MST, e fez o seguinte comentário:

Es que yo no me desligo de lo que pasa. Ese tema formó parte del libro Terra, del fotógrafo Sebastiao Salgado, y decidí incluirlo en el disco. El problema que sufren los "Sin tierra" me sensibiliza mucho. Está más que claro que la geografía de Brasil alcanza para darle tierras a todo el mundo, y sin embargo no la tienen. Lo más curioso es que en mi país todos, menos los latifundistas, claro, están de acuerdo con que se debe hacer una reforma agraria. Todos están de acuerdo con que existe una injusta concentración de

riqueza en favor de unos pocos. Pero nadie tiene la voluntad política para cambiar eso.⁷⁷ (Página 12, 07/07/1999)⁷⁸

A participação de Chico Buarque no referido projeto resultou na criação de dois belíssimos poemas: *Assentamento* (1997) e *Levantados do chão*⁷⁹ (1997), ambos lançados no livro *Terra*⁸⁰, sendo que o primeiro fez parte, também, do cancionero *As cidades*. Trata-se de dois textos poéticos ácidos, de forte acento social, que procuram denunciar a dura realidade vivida pelos desgarrados do chão. Porém, enquanto em *Levantados do chão* tem-se uma crítica direta, por meio da qual se critica a realidade; em *Assentamento* há a abertura para um outro tempo possível, diferente do atual, que põe em evidência, mais uma vez, uma postura utópica.

Eis o poema:

Zanza daqui
Zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora

Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora

Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui,
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim

⁷⁷ Tradução nossa: Eu não me desligo dos acontecimentos. Esse tema faz parte do livro *Terra*, do fotógrafo Sebastião Salgado, e decidi incluí-lo em meu disco. O problema que afeta os sem-terra me sensibiliza muito. Está mais que evidente que no Brasil há terras para todos, no entanto a maioria não possui terra alguma. O mais curioso é que em meu país todos, menos os latifundiários, claro, estão de acordo de que deve haver uma reforma agrária. Todos estão de acordo no que se refere a uma injusta concentração de riqueza na mão de poucos. Mas não existe vontade política para que isso mude.

⁷⁸ Entrevista extraída da página oficial de Chico Buarque na rede mundial de computadores, no dia 05/08/2007: www.chicobuarque.com.br.

⁷⁹ A melodia desse poema é de autoria de Milton Nascimento.

⁸⁰ Além dos dois poemas citados, o livro *Terra* contou com mais duas letras poéticas de Chico Buarque: *Brejo da Cruz* e *Fantasia*.

Ó Manuel, Miguilim
Vamos embora

Em *Assentamento* faz-se referência não apenas ao fim dos acampamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), *fim de feira*, como à péssima condição das estruturas das moradias em que se alojam durante o período de invasão (abrigos de lona, barracas e tendas), *periferia afora*, mas há, sobretudo, a representação do deslocamento de marcha, da movimentação que tanto caracteriza esse grupo social. O contínuo movimento de migração ganha destaque no diálogo que o poema de Chico Buarque estabelece com as obras *Campo Geral* e *Uma estória de amor* (Festa de Manuelzão), de Guimarães Rosa. Esse diálogo se dá por meio das personagens roseanas citadas em *Assentamento*: Miguilim e Manuel. Tais personagens confirmam a representação do deslocamento, que é marcante nesse poema, pois ambos peregrinam pelo sertão brasileiro.

Em *Campo Geral*, por exemplo, a narrativa inicia-se e encerra-se em plena viagem. No início, Miguilim chega a Mutum, pelas mãos do Tio Terez, vindo de Sucurugi e no final parte para Curvelo. Tais idas e vindas não simbolizam apenas um deslocamento físico, mas conotam a perspectiva de novas e maiores possibilidades, pois sair do Mutum significa romper com um espaço fechado e obscuro, cercado por morros, que limitam o olhar e a vida de Miguilim. Enquanto Mutum simboliza a muralha a ser transposta, Curvelo é o espaço que representa a possibilidade de outra vida, metaforizando a perspectiva de dias melhores.

As viagens pelo sertão estão presentes, também, na vida de Manuelzão, personagem principal de *Uma estória de amor*, que revela, no decorrer da narrativa, o desejo de ter seu nome reconhecido e de se estabelecer em seu próprio pedaço de terra. Vaqueiro oriundo de uma família pobre, Manuelzão vagueou pelos confins do sertão à procura de trabalho. Entretanto, teve que abandonar a vida errante e firmar raízes, ao ser incumbido de administrar as terras de Samarra, pertencentes a Federico Freyre. Nesse local, Manuelzão manda construir uma igreja, conforme havia prometido à falecida mãe, e para consagrá-la prepara uma grande festa aberta a todos. É no instante da festa, que a personagem, mais habituada ao trabalho que ao lazer, mergulha num mundo de subjetividade e fantasia, rememorando, por meio das histórias narradas, seu itinerário de homem pobre e solitário. Além disso, a festa representava para ele o avesso do que estava habituado, pois lhes permitia libertar-se, momentaneamente ao menos, das obrigações, da rotina do trabalho.

A intertextualidade existente entre *Assentamento*, de Chico Buarque, e as narrativas roseanas não confirmam apenas o deslocamento e a movimentação que caracterizam o movimento dos sem-terra. Tal diálogo entre os textos aponta, também, para a abertura de novos horizontes, a perspectiva de dias melhores e a suspensão da realidade, em outras palavras, para a utopia.

Além da intertextualidade, a sonoridade é outro elemento que acentua o caráter andarilho dos sem-terra. A primeira estrofe de *Assentamento* é constituída por vários recursos sonoros, tais como as aliterações decorrentes das repetições dos fonemas /z/, /f/ e /m/, e a assonância da vogal /a/, sons estes soprados entre os dentes, recriando, desse modo, o movimento constante dos militantes do MST.

Zanza daqui
 Zanza pra acolá
 Fim de feira, periferia afora
 A cidade não mora mais em mim
 Francisco, Serafim
 Vamos embora

Não são, porém, apenas os recursos sonoros e a intertextualidade que indicam o processo de deslocamento contínuo do grupo; o poema estrutura-se com base em verbos que também expressam a idéia de andamento. Assim, a ação do eu-lírico concentra-se em verbos como *vamos*, *zanza* e *contravim*, todos eles associados ao movimento de ir e vir. Revela-se, assim a indignação dos despossuídos que se expressam por meio de uma linguagem peculiar: a marcha. É ela um protesto contra os dos latifúndios, no sentido de denunciar a existência de terras mal utilizadas, abandonadas, nas quais crescem apenas ervas daninhas, tal como expressa a seleção lexical realizada pelo poeta: *capim*, *campina* e *baobá*. Essa linguagem não expõe e exhibe, somente, a revolta dos sem-terra, mas realça também suas conquistas, a conquista do espaço, a demarcação dos latifúndios improdutivos que não lhes são atribuídos. Desta forma, os sem-terra, pela voz do poeta, convidam todos para uma nova marcha, para mais uma conquista, para a continuidade da luta:

Vamos embora!

Este verso não funciona apenas como um grito de guerra, em que se expressa o sentido de luta, de conquista, mas indica também as péssimas condições de vida nos centros

urbanos, que já não conseguem abrigar e empregar boa parcela da população. Dessa maneira, os integrantes do MST vêm no campo a possibilidade de uma vida mais digna e menos desigual.

Em *Assentamento*, Chico Buarque não canta a utopia, projetando-a num tempo-espaço futuro; não resgata a felicidade perdida, mas canta o sonho de um país sem limites, cuja enorme extensão pode acolher a todos os trabalhadores rurais, dando a eles melhores condições de trabalho.

Amplidão, nação, sertão sem fim

O poeta canta, também, a possibilidade de mudanças, ao referir-se sobretudo aos produtos oriundos da terra, plantados, colhidos por esses trabalhadores braçais, que arrancam do solo improdutivo os frutos de seu trabalho. O poeta que antes fizera uso dos vocábulos *capim*, *baobá* e *campina*, para se referir aos rebentos de um solo estéril, fala agora de *cana*, *caqui*, *inhame* e *abóbora*, produtos da terra fecundada pelo suor do lavrador:

Cana, caqui,
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora

A utopia em *Assentamento* não envolve a felicidade amorosa, conforme observamos nos poemas anteriores, mas instaura-se graças à luta aguerrida dos sem-terra, que querem morrer de bem com seu lugar, assentados, diferentemente do que ocorre, por exemplo, em *Morte e Vida Severina*⁸¹, de João Cabral de Melo Neto, em que o trabalhador ironicamente só conquista seu pedaço de chão quando falece. Severino Bezerra da Silva, ao analisar o conteúdo utópico dos discursos dos líderes do MST, conclui que eles apresentam “um desejo latente de conseguir a terra livre como uma vontade de sair daquela situação de sem terra, para poder repousar, descansar, ficar livre, ter dignidade.” (SILVA, 2002, p. 61). Em *Assentamento*, a utopia se manifesta pela referência àquilo que poderia ser, e não pelo que é, pelo desejo de sair da condição de sem-terra, pois, conforme afirma Antonio David Cattani, “a utopia é atemporal e nela o sonho é constante, permanecendo viva a vontade de superação”. (CATTANI, 2003, p. 273).

⁸¹ *Morte e Vida Severina* foi o primeiro grande trabalho realizado por Chico Buarque, que, a convite do escritor e psicanalista Roberto Freire, musicou o poema, de João Cabral de Melo Neto, encenado pela primeira vez em 1965, no recém inaugurado Tuca (Teatro da Universidade Católica de São Paulo).

Superar por meio do sonho e do desejo é uma forma de arquitetar um mundo mais harmonioso, uma maneira de se tornar utópico. Tal qual ocorre com a felicidade, o sonho caracteriza-se, na poética chicobuarquiana, como um mecanismo de resistência a uma realidade opressora. Muitas vezes, o poeta se vê em sonho, *a navegar*⁸², ou sonha, simplesmente, por ser um *pobre sonhador*⁸³. É incontável o número de vezes em que o vocábulo aparece na poesia de Chico Buarque, desde seus momentos iniciais até o presente. E o sonho em Chico Buarque traduz-se quase sempre em utopia, realçando o caráter resistente de sua obra poética.

É por meio do sonho que a utopia marca presença no único cancionário criado pelo poeta neste início de século. Em *Outros sonhos* (2006), há um eu-poético que subverte e transgride as normas estabelecidas pela sociedade. E a transgressão se instaura no plano do sonho. O poema parece ser um complemento de *Sonhos sonhos são* (1998), embora, o sonho assuma formas diferentes em cada um desses textos poéticos. Enquanto no primeiro, o estado onírico idealiza uma sociedade harmoniosa e idílica, diferente da atual; no segundo, ao contrário, sonhar significa confrontar-se com a realidade dura e cruel de um mundo repleto de desigualdades socioeconômicas.

O título *Sonhos sonhos são* ressalta a repetição do vocábulo *sonho* e aponta para as possibilidades que o ato de sonhar pode proporcionar ao eu-poético. O sonho, no caso, pode levá-lo a imaginar e a idealizar espaços melhores que o atual. Tal idéia é reforçada pela presença do verbo ser, conjugado na terceira pessoa do plural do presente do indicativo: *são*. Porém, a gama de possibilidades sugeridas pelo título é contrariada no decorrer do texto poético, pois tais sonhos sempre serão repetidos e nunca proporcionarão a sensação de prazer almejada. Em *Sonhos sonhos são* não se tem a projeção de uma sociedade ideal, sonhar expressa a impossibilidade de alcançá-la, pois a barreira da realidade é intransponível.

Em Macau, Maputo, Meca, Bogotá
 Que sonho é esse de que não se sai
 Em que se vai trocando as pernas
 E se cai e se levante em outro sonho

As aliterações, nos versos acima, exprimem a permanência de um sonho sempre preso à realidade, pois a repetição do fonema /s/ faz com que tais versos sejam pronunciados de maneira tão rápida e travada, que a fala representa as quedas causadas pelas

⁸² Versos retirados do poema *Xote de navegação*, de 1998.

⁸³ Versos retirados do poema *Cantiga de acordar*, de 2001. Tal poema foi musicado por Edu Lobo.

idas e vindas de um sonho a outro, isto é, a barreira que impede a realização do sonho corresponde àquela inscrita na sonoridade do texto.

Entretanto, o poema, apesar de denotar essa questão cíclica que culmina na impossibilidade de transpor o obstáculo, acena para um espaço de mudança, um espaço que ainda não foi instaurado, um espaço de utopia, conforme se pode observar nos seguintes versos.

Então despes a luva para eu ler-te a mão
E não tem linhas tua palma

A falta de linhas na palma da mão, que em princípio pode projetar uma imagem assustadora e desastrosa, pois não há marcas que apontam para o passado ou para o futuro, indica por outro lado, uma abertura total para aquilo que pode ser, visto que a ausência de linhas aponta para a possibilidade de um projeto futuro, inédito, capaz de substituir o presente decepcionante. Abre-se, assim, um horizonte de infinitos e indeterminados caminhos, sementes possíveis de tudo aquilo que o eu-lírico deseja encontrar.

Já em *Outros sonhos*, tem-se a representação de uma sociedade distinta de *Sonhos sonhos são*, inclusive o título do poema já insinua tal diferença. O vocábulo *outros* parece referir-se ao poema anterior, indicando que enquanto em um sonha-se com a dura realidade, no outro o ato de sonhar proporcionará a idealização de uma outra realidade. As linhas não traçadas na palma da mão, no primeiro texto poético, começaram a se delinear no poema seguinte.

Outros sonhos tem por tema a brusca ruptura entre uma sociedade idealizada, ou melhor, sonhada e a realidade vigente. Tal rompimento instaura-se no sonho, em que o eu-lírico experimenta de modo claro as marcas de um mundo outro. É por meio do sonho que ele expressa todo o seu desejo de ultrapassamento, pois o sonho é o caminho que o leva a uma sociedade idílica e ideal. Roland Barthes, ao fazer algumas reflexões sobre a função social desempenhada pelo sonho, certifica que:

O sonho permite, sustenta, mantém, coloca em plena luz uma extrema sutileza de elementos morais, por vezes mesmo metafísicos, o sentido mais sutil das relações humanas, das diferenças refinadas, um saber da mais alta civilização, em suma, uma lógica consciente, articulada, com uma delicadeza inaudita, que só um trabalho de vigília intensa deveria estar capacitado a obter. Em suma o sonho faz falar tudo o que em mim não é estranho, estrangeiro: é uma anedota feita com sentimentos muito civilizados (o sonho seria civilizador). (BARTHES, 1993, p. 77)

No poema *Outros sonhos*, o sonho tem o papel “civilizador”, a que se refere Barthes, pois é por meio dele que se propõe um lugar mais digno e completamente diferente do atual. Essa proposta pode ser constatada na própria seleção que o poeta faz de alguns vocábulos e, também, nas oposições que cria ao longo de seu texto.

Eis o poema:

Sonhei que o fogo gelou
 Sonhei que a neve fervia
 Sonhei que ela corava
 Quando me via
 Sonhei que ao meio-dia
 Havia intenso luar
 E o povo se embevecia
 Se empetecava João
 Se emperiquitava Maria
 Doentes do coração
 Dançavam na enfermaria
 E a beleza não fenecia

Belo e sereno era o som
 Que lá no morro se ouvia
 Eu sei que o sonho era bom
 Porque ela sorria
 Até quando chovia
 Guris inertes no chão
 Falavam de astronomia
 E me jurava o diabo
 Que Deus existia
 De mão em mão o ladrão
 Relógios distribuía
 E a polícia já não batia

De noite raiava o sol
 Que todo mundo aplaudia
 Maconha só se comprava
 Na tabacaria
 Drogas na drogaria
 Um passarinho espanhol
 Cantava esta melodia
 E com sotaque esta letra
 De sua autoria
 Sonhei que o fogo gelou
 Sonhei que a neve fervia
 E por sonhar o impossível, ai
 Sonhei que tu me querias

Composto de trinta e sete versos divididos em três estrofes, *Outros sonhos* é um texto poético organizado segundo um paralelismo marcante, que se distribui por sete versos. É em torno desse paralelismo que se dá o início e o desfecho do tema abordado.

Sonhei que o fogo gelou	(versos 1 e 34)
Sonhei que a neve fervia	(versos 2 e 35)
Sonhei que ela corava	(verso 3)
Sonhei que ao meio-dia	(verso 5)
Sonhei que tu me querias	(verso 37)

Nesse espaço paralelístico, a experiência onírica liga-se à transgressão, à inversão do estado natural das coisas. Isso se torna evidente nos oxímoros que compõem os versos citados: *fogo gelou* e *neve fervia*. É, ao apelar para palavras com sentidos contraditórios, que o poeta procura revelar seu desejo de inverter a lógica dos acontecimentos, inclusive, os próprios referentes da natureza, sonhando com o impossível

Tal como acontece nesse espaço oximoresco, o poema apresenta-se também organizado sobre uma lógica inteiramente voltada para as oposições, para as antinomias existentes entre a realidade presente e o sonho do eu-poético. Dessa maneira, todos os valores presentes são subvertidos, transgredidos, o que proporciona uma remodelagem dos costumes e das regras vigentes na sociedade atual, pois a contradição, segundo Roman Jakobson, “revela antinomias e tensões dentro do campo em discussão e exige novas explorações.” (JAKOBSON, 2003, p. 118). Por isso, podemos afirmar que em *Outros sonhos*, Chico Buarque propõe a concepção de uma nova sociedade, totalmente diferente daquela que conhecemos. Tem-se, então, a sociedade ideal, construída por meio do delírio onírico, e a sociedade real, negada pelo sonho.

Sociedade idealizada

fogo gelou
neve fervia
meio-dia havia intenso luar
doentes do coração dançavam na enfermaria
e a beleza não fenecia
o ladrão relógios distribuía
e a polícia já não batia
de noite raiava o sol
maconha só se comprava na tabacaria

Sociedade real

fogo queima
 neve congela
 meio-dia há intenso calor
 doentes esperam com tristeza
 a beleza é efêmera
 o ladrão pega para si os objetos
 polícia agressiva
 surge a lua ao anoitecer
 proibição da maconha

Em tal sociedade, todos os valores são subvertidos, pois nela há luar ao meio-dia, doentes dançando, beleza infinda, meninos estáticos debatendo sobre a rotação dos astros, Diabo atestando a existência de Deus, ladrão distribuindo produtos furtados, entre outros acontecimentos inimagináveis. O poeta carnavaliza o seu poema, assim como apontamos em *Amanhã, ninguém sabe*, ao criar um universo às avessas, que nega e se opõe ao mundo presente, ao eliminar as desigualdades e as restrições sociais impostas aos homens: por meio dessa carnavalesca há “o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus.” (BAKHTIN, 1987, p. 8). Chico Buarque propõe, assim, a suspensão das leis e das convenções que determinam um sistema e um modelo de vida normais, substituindo tudo isto pela força do desejo e pela instauração da igualdade.

Os ritos e os espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter se constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida. Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés. (BAKHTIN, 1987, p. 5)

A libertação e subversão das regras vigentes ocorrem, inclusive, na sintaxe do poema:

De mão em mão o ladrão
Relógios distribuía

Note-se que Chico Buarque inverte a ordem sintática usual (sujeito – verbo – predicado), evitando os espartilhos da norma padrão que o obrigariam a escrever do seguinte modo: O ladrão distribuía relógios de mão em mão.

A subversão faz com que o sonho, neste poema de Chico Buarque, assumo o caráter “civilizador” a que se refere Barthes. E por possuir tal caráter, o poema *Outros sonhos* torna-se um dos mais utópicos de sua produção pós-ditadura. É nele, que o poeta sonha o *impossível*, o irrealizável: a fundação de uma sociedade carnavalesca, com valores e marcas absolutamente opostos aos atuais.

A negação da realidade, ora projetando um futuro repleto de momentos melhores, ora resgatando no passado tal felicidade, atribui à poesia de Chico Buarque, composta no período pós-ditatorial, uma postura de resistência. Contestar o momento presente

significa não colaborar com o modelo social vigente, em que a sociedade é opressora e a realidade é penosa. A poesia de Chico Buarque resiste a essa situação, pois proclama a libertação do homem, procurando por meio da utopia projetar um espaço em que ele possa realizar sua verdadeira humanidade. Desta forma, não podemos falar em fim de utopia em Chico Buarque, pois isto o obrigaria a silenciar sobre questões sempre presentes em toda a sua poesia, questões que apontam para a busca persistente, por parte do poeta, de um conhecimento cada vez mais rico do ser humano e de seu verdadeiro papel na história e na sociedade.

CONCLUSÃO

Poesia, resistência e utopia. Essas três palavras foram o cerne da presente pesquisa e, por meio delas, procuramos verificar se a poética chicobuarquiana circunscrita às décadas de 1980, 1990 e início deste século, se mantém como não-colaboracionista em relação aos discursos dominantes e à realidade opressora que nos cerca.

Conforme as análises realizadas, pudemos verificar que mesmo após a Ditadura Militar, a poesia de Chico Buarque mantém uma postura de resistência, desnudando o tempo-espaço presentes, criticando direta e/ou indiretamente uma sociedade desarmoniosa e desumana. Tal crítica encontrou respaldo em outra forma de resistência ao real: a utopia.

A utopia continua viva nas mais recentes criações poéticas chicobuarquianas, não só naquelas afetadas pela vigência de um governo militar absoluto e opressor, mas também naquelas pós-ditadura, que continuam a se defrontar com um universo repleto de desarmonias e desencantos: universo desumano. Diante de tal situação, Chico Buarque não se comporta como um espectador passivo em relação às mazelas que atormentam a todos. Conforme o fizera durante o militarismo, insiste e persiste em apoiar-se na utopia, resistindo à dura realidade, buscando instituir um universo consonante, sem conflitos, sem diferenças, sem hierarquias, sem normalidades impostas e sufocantes.

Três características principais marcam os últimos três decênios da produção poética chicobuarquiana:

1) Constante desarmonia com a sociedade em que se insere. Dessa maneira, o poeta visita a utopia com o objetivo de transfigurar e modificar aquilo com que nos deparamos em nossa realidade, criando uma tensão entre o existente e o inexistente, em outras palavras, opondo à sociedade vigente uma outra ideal, possível ou ironicamente impossível.

2) O desejo de reviver um passado feliz e digno, repleto de harmonia e felicidade. Esse desejo de retorno nos levou a intitular tal característica da obra poética de Chico Buarque de utopia nostálgica. Por meio dela, o poeta demonstra seu desejo de retornar a um tempo que antecede à realidade atual, propondo, a partir desse regresso, a construção de uma comunidade menos conflitante.

3) A marcante presença do desejo, da imaginação e do sonho na criação de um universo mais digno e menos opressor, no qual a utopia seria o instrumento de ruptura entre o existente e o inexistente.

Por meio destas características, o poeta procura expressar, em uma linguagem não menos utópica e transgressora, os dilemas do homem em relação ao trabalho, as pequenas e grandes tragédias diárias vividas pelo homem e pela mulher comuns, a esperança e a possibilidade diante daquilo que foi e que poderá voltar a ser, o mundo em intensa desordem organizada, rebelando-se, dessa forma, contra as leis e as normas estabelecidas e impostas ao ser humano.

Por esse motivo, a poética pós-ditadura de Chico Buarque sustenta a necessidade de uma leitura crítica do real, tal como o fez durante o regime militar, ao mesmo tempo em que entoava um canto novo capaz de *revirar a noite e revelar o dia*⁸⁴, alimentando e demonstrando, assim, o desejo do homem de não permanecer acorrentado⁸⁵.

É graças a esse constante inconformismo e insatisfação com o real que a poética chicobuarquiana se vale da utopia, como forma de resistência, ruptura e transfiguração do *que não tem decência*⁸⁶, mas que um dia poderá ter.

Os poemas, aqui analisados, são marcos resistentes, vestígios da revolta de um autor que não se encontra em comunhão com seu tempo atual, e que, por esse motivo, testemunham seu perene desejo de desvendar as perturbações que inquietam a ele e a toda humanidade.

A mais recente produção poética chicobuarquiana empenha-se, assim, em pôr em xeque a ordem hierarquizante, criticando-a, contradizendo-a, e, sobretudo, apontando para uma outra saída, para outra/outras possibilidades de se viver, para um novo mundo. Ela resiste porque estranha e nega o real.

Podemos concluir, portanto, que a obra poética de Chico Buarque nos oferece hoje um canto de revolta, um grito de alerta que questiona o tempo-espaço vigente, ao tentar recuperar um espaço edênico já morto, que não permanece vivo, mas que poderá ressurgir, ao projetar no futuro um mundo ideal de probabilidade infinita. É por meio da utopia, que a poesia de Chico Buarque mantém sua postura de resistência, permitindo que o homem

⁸⁴ Versos do poema *Fantasia*, de Chico Buarque (1978).

⁸⁵ Referência ao poema *Cordão*, de Chico Buarque, no qual o poeta expressa o poder que seu canto possui.

⁸⁶ Verso extraído do poema *O que será* (À Flor da Terra), de Chico Buarque.

imagine, sonhe e vislumbre a possibilidade de outros tempos, momentos melhores, espaços de liberdade e restauração do humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros e revistas

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALTER, Robert ; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, Utopias, visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUC, 1997.

BÍBLIA SAGRADA, Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002.

CALVINO, J. **As institutas ou tratado da religião cristã**. Tradução Waldyr Carvalho Luz. São Paulo: CEP e Luz para o caminho, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANDIDO, Antonio. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: FFLCH – USP, s/d.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **A literatura e a formação do homem**. *Ciência e Cultura*. 24 (9): p. 803-809, set, 72.

CARMONA, Kaio Carvalho. **Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinícius de Moraes**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CATTANI, Antonio David (org). **A outra economia**. Porto Alegre: Veraz, 2003.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução: Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FONTELES, Bené. **Giluminoso: a pó.ética do ser**. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999.

FROMM, E. **A Arte de Amar**. Belo Horizonte: Itatiaia. (Perspectivas do Mundo).

GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna: aprender a escrever, aprendendo a pensar**. 17. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

GREENFIELD, Jonas C. A Bíblia hebraica e a literatura cananéia. In: **Guia Literário da Bíblia**. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Tradução: Sérgio Magalhães Santeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 18ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MORE, Thomas. **A utopia**. Tradução: Luís de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch: Filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Os filhos do barro**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A outra voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PLATÃO. **A República**. 1ª. ed. Tradução: Albertino Pinheiro. Bauru: Edipro, 2000.
- PERRONE, Charles. A. **Letras e Letras da música Popular Brasileira**. Tradução: José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Augusto de Campos, José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo, Cultrix, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. **O Globo**, 13/10/1966.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. **Música Popular Brasileira e Moderna Poesia Brasileira**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, 286 p.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SEGOLIN, Fernando. Por uma poética/política de resistência no/e pelo texto. In: **Autologia**. Lisboa: Moraes Editores, 1983.
- SILVA, Severino Bezerra da. Utopia, sociedade e movimentos sociais. In: **Conceitos João Pessoa**, v.5, n. 7, p. 52 – 62, Jan./Jun., 2002.
- SPINA, Segismundo. **Nas madrugadas das formas poéticas**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.
- VIEIRA, Evaldo Amaro. **Poder político e resistência cultural**. Campinas: Autores Associados, 1998.
- VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a literatura medieval. Tradução: Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, Recepção, Leitura.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Escritura e Nomadismo.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

WISNIK, José Miguel. **Estudo crítico.** In: Poemas escolhidos. 13. ed. São Paulo, Cultrix, 1997.

2. Teses e dissertações.

BAUMGARTL, Otto Johann V. Nep. **Utopia Social:** O pensamento utópico de Ernst Bloch no espelho da realidade Latino – Americana. Mestrado em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica, 1998. Orientador: José J. Queiroz.

FERLIM, Uliana Dias Campos. **A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX.** Dissertação de mestrado apresentada junto ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha. 21/02/2006. 205 p.

MARQUES, Pedro. **Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira.** Dissertação apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin. Campinas. 01/02/2003. 163 p.

3. Sobre Chico Buarque de Hollanda

3.1 – Livros

CARLI, Ana Mery Sehbe de; RAMOS, Flávia Brocchetto. **Palavra prima:** as faces de Chico Buarque. Caxias do Sul: Educs, 2006.

FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil.** Grammond, 2004.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque.** Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico:** poesia e política em Chico Buarque. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque.** 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1980. (Literatura Comentada).

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A Poética de Chico Buarque**: a expressão subjetiva como fundamento da significação. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**: Para Todos. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque**: Tantas Palavras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

3.2 – Artigos

BOFF, Leonardo. Chico Buarque e a cultura humanista e cristã. In: **Chico Buarque do Brasil**. Organização de Rinaldo Fernandes. Garamond, 2004.

CAMPOS, Augusto. **Correio da manhã**. 14/10/1966

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos**: ensaios críticos. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

MENESES, Adélia Bezerra de. Utopia Renitente. In: **Decantando a República**: inventário histórico e político na canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 3.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**, 25/11/1967.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: **Decantando a República**: inventário histórico e político na canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1.

TEIXEIRA, Marlene. Transgressão dos sujeitos em canções de Chico Buarque. In: **Palavra prima**: as faces de Chico Buarque. Caxias do Sul: EducS, 2006.

3.3 – Teses e Dissertações

ORTOLAN, Leandro Henrique. **O Que Não Tem Limite**: O Erotismo Na Poesia De Chico Buarque De Hollanda. Dissertação apresentada na área de Teoria da Literatura em novembro de 2006, PUC/RS.

ROCHA, Daniella Arreguy Marques da. **Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Holanda**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

3.4 – Entrevistas, artigos e vídeos

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Revista 365**, São Paulo, Editora ABZ, 1976, p. 303.

_____. **Jornal da Tarde**. São Paulo: 29/12/1967.

_____. **Chico Buarque: MPB especial**. TV Cultura, 1973

_____. **Chico Buarque: A série**. (Coleção completa dos DVDs de Chico Buarque), EMI, 2005.

LEITE, Geraldo. **Semana Chico Buarque**. Rádio Eldorado, 1989. Disponível em:
<[http:// www.chicobuarque.uol.com.br](http://www.chicobuarque.uol.com.br) - Chico – Textos> Acesso em 15/04/2006.

3.5 – Site

www.chicobuarque.com.br

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)