



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado
Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA CANÇÃO
POPULAR BRASILEIRA URBANA:
A VOZ ATIVA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

Patrícia Aparecida Corrêa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sylvia Helena Cytrão

Brasília-DF
Fevereiro de 2009

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Mestrado em Literatura

**MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA CANÇÃO
POPULAR BRASILEIRA URBANA:
A VOZ ATIVA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

Patrícia Aparecida Corrêa
Mat. 07/64281

Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília-DF
Fevereiro de 2009

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE NA CANÇÃO
POPULAR BRASILEIRA URBANA:
A VOZ ATIVA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ-RJ)
(Membro externo)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/IL/UnB)
(Membro interno)

Prof.^a Dr.^a Elga Ivone Pérez Laborde Leite (TEL/IL/UnB)
(Membro suplente)

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo da obra de Chico Buarque de Hollanda, que cobre mais de 40 anos de produção artística contínua. Busca-se um perfil convergente do universo simbólico registrado conceitualmente como “moderno” e do universo simbólico denominado conceitualmente como “pós-moderno” em seu cancionário. Para se compreender melhor esse processo, é apresentada inicialmente uma análise cronológica dos dados biográficos de Chico Buarque a partir da década de 1960, que possibilita verificar os dois tempos do poeta, e como a “persona”, formada pela vivência pessoal, aparece como voz discursiva em sua obra. Em seguida, procura-se abordar teoricamente esses dois tempos históricos para que, num terceiro momento, seja apresentada uma análise comparativa a partir de letras de canções selecionadas. Nestas, propõe-se identificar os signos sociais e culturais representantes de uma voz moderna (exclusivista) em “Baioque” (1972), e de uma voz pós-moderna (inclusiva) em “Paratodos” (1993), “Carioca” (1998), “Ode aos ratos” (2006) e “Subúrbio” (2006).

Palavras-chave: Chico Buarque, canção, modernidade, pós-modernidade, sujeito, identidade, inclusão, exclusão.

Abstract

The objective of this research is to study Chico Buarque de Hollanda's work, which covers more than 40 years of continuous artistic production. This study aims to reach a convergent profile of the symbolic universe registered conceptually as "modern" and also of the symbolic universe called conceptually as "post-modern" in his songbook. To understand this process better, a chronological jib from the decade of 1960 is presented initially, where the reference to Chico Buarque's biographical data makes possible to verify the two times of the poet, and as the "persona", formed by the personal experience, appears as discursive voice in his work. After, we approach theoretically those two historical times and, in a third moment, a comparative analysis from lyrics of selected songs is presented. In these, it is proposed to identify the social and cultural signs representatives of a modern voice (exclusivist) in "Baioque" (1972), and of a post-modern voice (inclusive) in "Paratodos" (1993), "Carioca" (1998), "Ode aos ratos" (2006) and "Subúrbio" (2006).

Key-words: Chico Buarque, song, modernity, post-modernity, subject, identity, inclusion, exclusion.

Já não quero dicionários
consultados em vão.
Quero só a palavra
que nunca estará neles nem se pode inventar.
Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos
todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a.

(Carlos Drummond de Andrade, “A palavra”).

Agradecimentos

A todos que compartilharam nesta trajetória os momentos de alegria, dúvidas, descobertas e amadurecimento, muito obrigada!

À minha família, pelo incentivo aos estudos e por acreditar nos meus sonhos; em especial à minha mãe, Celina Luiz Corrêa, e aos meus tios Natalino Corrêa e Antônia Alves Corrêa, pela educação e carinho de filha a mim dedicado. À minha avó, Natividade Machado, primeira professora que me ensinou a ler e a escrever, minha eterna gratidão.

A João Marcelo Macedo, pelo companheirismo incondicional em todos os momentos e por compreender minhas ausências.

À professora e orientadora Sylvia Helena Cyntrão, pelo acolhimento, dedicação, credibilidade e incentivo, que tornaram possível a conclusão deste estudo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília João Vianney Cavalcanti Nuto, Elga Laborde e André Luiz, por compartilharem o saber. Às secretárias Dora e Jaqueline, atentas aos trâmites da vida acadêmica, obrigada pelo sorriso e pela disponibilidade.

Ao grupo de pesquisa “Poesia Contemporânea: representação e crítica”, pelos riquíssimos debates e por proporcionar momentos prazerosos de poesia.

À Secretaria de Educação, por me conceder licença neste último semestre para a elaboração final desta pesquisa.

A Chico Buarque, que, há mais de quatro décadas, enriquece a Música Popular Brasileira com sua expressão poética.

Sumário

Introdução	10
1. Conhecendo a pessoa para ler a “persona”	18
1.1. O contexto e o artista	18
1.2. O contexto no artista	23
2. Modernidade, Pós-modernidade e Chico Buarque	40
3. A voz ativa de Chico Buarque:análise textual e interpretações transtextuais das canções... 62	
3.1. “Carioca” (1998), “Baioque” (1972) e “Paratodos” (1993).....	62
3.2. “Ode aos ratos” (2006) e “Baioque” (1972)	68
3.3. “Subúrbio” (2006) e “Carioca” (1998).....	74
Conclusões.....	84
Referências bibliográficas	86
Anexos	89
Anexo 1 – Canções.....	90
Anexo 2 – Poemas.....	96
Anexo 3 – Depoimento e carta citados	101

Introdução

Esta pesquisa tem por objetivo o estudo de poética histórica da obra de Chico Buarque de Hollanda, que cobre mais de 40 anos de produção contínua do artista. Busca-se um perfil convergente do universo simbólico registrado conceitualmente como “moderno” e do universo simbólico denominado conceitualmente como “pós-moderno” em seu cancionário.

Por observar que a canção é um excelente recurso para sensibilizar os alunos no processo de ensino-aprendizagem, eu trabalhava muitas canções como as de Chico Buarque em minhas aulas de língua portuguesa, evidenciando o lirismo e a crítica social em suas letras.

Dois momentos foram decisivos para iniciar este estudo sobre a obra buarquiana com base na perspectiva aqui apresentada: a participação no Grupo de Pesquisa¹ “Poesia Contemporânea: representação e crítica”, que tinha em um primeiro momento o objetivo de contemplar a leitura, passando posteriormente à análise e à crítica dos poemas e da letra da canção popular, produzidos dos anos de 1990 até nossos dias; e os polêmicos e instigantes debates voltados para as questões da “Modernidade e Pós-Modernidade” em que participava já na Universidade.

O desafio, não menos prazeroso, estava lançado: adentrar no universo buarquiano e, a partir do desvelamento das imagens presentes em seu discurso poético, propor um estudo – em meio a outras leituras que podem ser realizadas com base na letra das canções aqui selecionadas – no qual se pudesse identificar a voz ativa de Chico Buarque, compreendendo dois tempos que identifiquei como distintos em sua produção.

Luiz Tatit (2002, p. 9) compara o cancionista a um malabarista: “Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia [...]. No mundo dos cancionistas não importa o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica”. Para Tatit, Chico Buarque “é um grande artífice de insinuações melódicas, mantendo o equilíbrio e a naturalidade entoativa do canto”, mas, como observa o escritor, “o que o singulariza no panorama geral da canção brasileira é a capacidade de abrigar nesses contornos um vasto contingente de peripécias narrativas, agregado à composição do texto, ampliando, assim, consideravelmente, a espessura da canção” (Id., p. 234).

Uma canção é um composto entre elementos melódicos, lingüísticos e entoativos. No entanto, as reflexões aqui apresentadas partem de uma perspectiva metonímica, ou seja, a

¹ O Grupo de Pesquisa, cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq, existe desde 2006 e é coordenado pela professora Sylvia Helena Cyntrão, da Universidade de Brasília.

letra representando a canção. É do texto poético buarqueano que partirão todas as análises em que se busca desvelar os sentidos tencionados, nascidos do imaginário do poeta e transformado pela via da representação estética na construção do objeto textual.

Apoiando-se nas reflexões e proposições de Bakhtin sobre o diálogo e a ambivalência, Kristeva (1974, p. 64) formula o já conhecido conceito de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. Por sua vez, o texto literário é uma escritura-réplica de um outro texto. Explica Kristeva que “pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto” (Id., p. 98).

As afirmações de Kristeva recaem em muitas letras das canções de Chico Buarque em que se percebe um olhar lançado para o ser social e cultural, operando, assim, diversas formas de intertextualidade, as quais fornecem valiosa perspectiva para uma abordagem literária.

De acordo com Perrone (1988), a obra de Chico Buarque nos anos 1970 e início dos anos 1980 é fundamental para um estudo de interrelação da música com a literatura no Brasil. Considera o escritor que as canções mais elaboradas de Chico demonstram “sutileza de idéias, especialmente com relação à ambigüidade e à plurissignificação, estruturas textuais envolventes, usos cuidadosos da metáfora e da voz poética, e um apurado senso de rima, ritmo e integração verbo-melódica” (Id., p. 83). Tais qualidades artísticas, somadas à publicação de numerosos textos, consagram Chico Buarque como um dos mais importantes compositores da MPB – Música Popular Brasileira, cuja obra apresenta uma estrutura literária bem definida.

Ao ser entrevistado pela revista *Língua Portuguesa*, em junho de 2006, Chico fala sobre as influências literárias que recebeu:

no começo eu queria ser Rubem Braga, escrevia crônicas nos jornais do colégio. Depois quis ser escritor russo [...] francês, fui virando Flaubert, Zola, Proust, acabei sendo Céline [...]. Na faculdade [...], já estava para ser Kafka [...] Foi mais ou menos nessa época que virei Guimarães Rosa. [...] Também li muito Graciliano, Vinícius, Bandeira, João Cabral (HOLLANDA, 2006, p. 13).

Anazildo Vasconcelos da Silva (1980) vê no reencontro de música e poesia um fator positivo, já que, “dissociada da música e confinada ao silêncio do livro, a poesia perdeu muito de seu poder comunicativo e deixou de desempenhar seu papel na sociedade moderna.

Desse modo, o reencontro de música e poesia é um importante reforço comunicativo para a poesia” (Id., p. 6).

Ao falar da Série Literária e da MPB, em palestra apresentada no Simpósio de Crítica de Poesia², realizado pela Universidade de Brasília em 2008, Silva diz que “a lírica buarqueana é poética e musical”, havendo, assim, “incontestavelmente, uma íntima relação criativa entre a letra poética e a música da canção”. Tem consciência, no entanto, que, diferentemente de seu posicionamento, muitas pessoas condenam uma abordagem dissociada como a que apresentou no Simpósio.

Silva considera que, numa análise textual, a música integra o plano de expressão do poema. Concorda que “numa análise conjunta, os recursos musicais, como estímulo significante da estrutura verbal, ampliam o efeito de sentido, e vice-versa, já que, de igual modo, numa análise musical, a letra poética funciona como significante da estrutura melódica” (SILVA³, 2008, p. 5).

Ele acredita que haja influência interativa recíproca entre letra e música quando essas nascem juntas, mas, “concluída a criação, são duas formas artísticas independentes”. É por isso que sua opinião é contrária à afirmação de que letra e música não podem ser estudadas separadamente “como dois diferentes sistemas sígnicos que são, ou de que a dissociação cause danos artísticos a uma ou a outra, impedindo a interpretação das duas linguagens em seus respectivos campos discursivos, o musical e o verbal” (Ibid.). Explica que cada poema

é um signo, vinculação de uma unidade de expressão (o significante) a uma unidade de conteúdo (o significado), de modo que os elementos formais do poema (rima, métrica, matrizes sonoras, etc.) podem integrar os recursos musicais na prosódia do poema, assimilados na construção do significante poético, sem que isso impeça estabelecer um paralelo entre eles (Ibid.).

Assim, para Silva, mesmo em casos como o de Chico Buarque, em que se vêem reunidos, “por uma compulsão criativa”, num único ato de criação artística dois de seus talentos, o de músico e o de poeta, não significa que ele não possa utilizá-los separadamente. Observa ainda que “negar a impossibilidade da dissociação de letra e música em Chico Buarque, certamente se negaria, sob essa mesma argumentação, o reconhecimento dos

² O Simpósio de Crítica e Poesia consta dos eventos realizados na I Bienal Internacional de Poesia de Brasília. As participações serão publicadas no livro *Poesia: o lugar da arte contemporânea*, organizado por Sylvania Cyntião (no prelo).

³ Citamos aqui o texto original paginado que o palestrante gentilmente nos cedeu, apresentado no Simpósio de Crítica e Poesia mas ainda não publicado.

trovadores e jograis medievais como poetas e de suas respectivas canções como poesia” (SILVA, 2008, p. 6).

Procura, pois, esclarecer em suas reflexões que não se trata de defender uma evolução qualitativa da letra poética dentro do setor Música Popular, até que esta possa atingir, em termos estruturais e criativos, “o estatuto da manifestação literária que a transformaria em poesia, mas de defender a invasão do setor, por um grupo de poetas da geração de 1960, que elege a MPB e não o livro como canal de comunicação literária” (Id., p. 7).

Segundo Perrone (1988), o trabalho notável de muitos artistas como Chico Buarque confirma a existência de um amplo fenômeno dentro da cultura brasileira contemporânea: a tradição do poeta-compositor. Já ampliando um olhar sobre a obra buarqueana, assim define Meneses: “toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreira de gêneros e forma, sob o signo do poeta” (1982, p. 17).

Em 19 de junho de 2004, Chico Buarque (hoje com 65) completou 60 anos, uma data-chave amplamente divulgada pelos sistemas midiáticos – especiais na TV, matérias jornalísticas, lançamento de livros, entre diversas homenagens ao artista que canta e encanta a nação. Curiosamente, a única entrevista cedida por Chico Buarque foi à jornalista Marcella Franco para a revista *Ocas*, de uma ONG de mesmo nome, vendida por moradores de rua. Na ocasião, Chico falou de sua rotina, sua obra, experiências pessoais, ONGs, política e sua relação com a Imprensa. Certamente dizer que foram justas as homenagens prestadas a um artista – ícone da MPB – cuja obra cobre mais de quatro décadas seria muito pouco para expressar o valor e a magia de sua arte.

Existe um número expressivo de estudos sobre a obra buarqueana compreendendo diversas áreas do conhecimento, com abordagens temáticas diferenciadas. O livro *Desenho mágico: poesia e política*, de 1982, da escritora Adélia Bezerra de Meneses, por exemplo, consiste em um dos estudos pioneiros compreendendo a obra do poeta. Meneses procurou traçar um paralelo entre a produção de Chico Buarque e a História do Brasil dos anos da ditadura militar, mais especificamente de 1964 a 1980. Demarca, assim, a produção de Chico Buarque nas seguintes modalidades: “lirismo nostálgico”, “variante utópica” e “vertente crítica”, nestas imbricadas as canções de protesto ou de repressão. Já Anazildo Vasconcelos da Silva procurou ressaltar, em *A poética de Chico Buarque*, de 1974, “o valor literário da letra poética da MPB, optando pela necessidade de incorporar à Literatura Brasileira a obra de muitos letristas”.

Por sua vez, Affonso Romano de Sant'Anna em *Música popular e moderna poesia brasileira*, de 1976, reeditada em 2004, buscou mapear ao longo do século XX as relações entre música e poesia. Para Sant'Anna (2004, p. 167), “a obra de Chico Buarque se desenvolve sistematicamente como uma ‘construção’, onde todas as imagens, mesmo as mais banais, contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar”. Os estudos desses três escritores tornaram-se leituras referenciais aos que se propõem a pesquisar a obra buarqueana e, por consequência, a Música Popular Brasileira.

Foi ainda no ano em que se comemoraram os 60 anos do poeta que o escritor e professor Rinaldo de Fernandes convidou personalidades da cultura brasileira para produzirem textos que tratassem da obra do compositor. O livro, que reúne desde textos transcritos de livros anteriores a novas vozes – ensaístas, jornalistas ficcionistas e poetas – que também fazem uma leitura da obra de Chico, foi uma valiosa fonte de pesquisa para este estudo. Não poderia deixar de citar, ainda, os trabalhos biográficos de Humberto Werneck (1989) e Regina Zappa (1999).

Para o jornalista Fernando de Barros e Silva, quem pretende se aproximar de uma obra extensa e diversificada mas ao mesmo tempo coesa e coerente, como a de Chico Buarque, enfrenta algumas dificuldades: “como puxar o fio que a atravessa do início ao fim sem desdenhar suas complexidades, suas modulações, suas sutilezas, suas variações no tempo?” (BARROS E SILVA, 2004, p. 8). Preocupei-me justamente em não reduzir a uma trajetória linear a vida e a obra do poeta. Contudo, para demonstrar a voz moderna e a voz pós-moderna de Chico foi preciso referenciar alguns dados de sua biografia de maneira que pudessem, assim, naturalmente identificar dois tempos diferentes de expressão do poeta.

Reuni um número considerável de livros, ensaios, sites, textos de jornais e revistas, entrevistas, dissertações, teses, depoimentos e outras leituras que, aos poucos, foram sendo selecionados para que assim pudessem dar sustentabilidade ao objetivo maior proposto nesta pesquisa.

Como se verá a partir da letra de canções como “Baioque” (1972), “Paratodos” (1993), “Carioca” (1998), “Ode aos ratos” (2006) e “Subúrbio” (2006) é possível observar na trajetória de Chico Buarque diferentes posicionamentos do poeta em que este, pela via do discurso simbólico, trata do sujeito e suas identidades bem como apresenta a construção de sua própria identidade dentro da categoria de artista e poeta-compositor.

Procura-se identificar, portanto, os signos representativos de uma voz moderna em “Baioque” (1972), e de uma voz pós-moderna em “Paratodos” (1993), “Carioca” (1998), “Ode aos ratos” (2006) e “Subúrbio” (2006).

Sabe-se que o *locus* privilegiado das canções de Chico Buarque é o espaço urbano. É para ele que o poeta volta seu olhar captando o que é latente em termos de mudanças sociais e culturais, passando, assim, a contaminar o conjunto de sua obra. É também nesse espaço que se pode notar a sensibilidade do poeta ao traduzir uma visível percepção do *ser* no mundo, do *outro* inserido num tempo/espaço determinado. Para Octávio Paz (2006, p. 102), “descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*”.

As letras das canções nos permitem refletir não somente quanto aos sujeitos e suas identidades, mas também quanto ao *outro* como possibilidade de diferença, considerando ainda, como trata Woodward (2000), que identidade e diferença estão em estreita conexão com as relações de poder: o poder para definir quem é incluído e quem é excluído.

Explica Tadeu da Silva (2000) que é por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Assim, quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Tadeu da Silva acredita que “questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação” (op. cit., p. 91).

Ainda de acordo com o autor, a questão da identidade, da diferença e do outro, é um problema social e, como tal, não pode deixar de ser matéria de preocupação pedagógica e curricular. Numa sociedade em que a identidade se torna cada vez mais difusa e descentrada, o “outro” se expressa por meio de muitas dimensões: “o outro é o outro gênero, ...é a cor diferente, ...é a outra sexualidade, ...é a outra raça,é a outra nacionalidade, é o corpo diferente” (Id., p. 97). Educar, portanto, “significa introduzir a cunha da diferença em um mundo que sem ela se limitaria a reproduzir o mesmo e o idêntico, um mundo parado, um mundo morto” (Id., p. 101).

Um estudo comparativo entre as canções mostrará como essas questões participam do discurso simbólico de Chico Buarque. Veremos, assim, que: em “Baioque”, o poeta renega o espaço da tradição e manifesta o desejo de participar de um novo mundo “ao som de Ipanema, cinema televisão”; em “Paratodos”, o movimento é inverso, uma vez que o poeta inclui vários artistas de tendências diversas ligados à canção brasileira, reincorporando

o baião renegado em “Baioque”; já em “Carioca”, vê-se a admiração de um sujeito pela cidade do Rio de Janeiro a partir de referentes temporais e espaciais por ele apresentado. Há uma confluência das paisagens e de toda geografia com esse sujeito, uma harmonização entre sujeito e espaço; em “Ode aos ratos” não há esse eu harmonizado, e sim possivelmente incomodado com as relações humanas dissolvidas na indiferença com o *outro*. O poeta trata da temática da exclusão para incluir; por sua vez, em “Subúrbio” é mostrado o outro lado da “cidade maravilhosa”, o da periferia. Há a valorização da música e da dança como formas de expressão e de identidade de uma minoria suburbana. Percebe-se que o poeta está atento a outros sons que representam a periferia, dando, assim, continuidade ao processo de inclusão que já vinha propondo desde a canção “Paratodos”.

Nesse sentido, observa-se que a atitude do poeta se diferencia de um lirismo nostálgico, como mostra Meneses (2002), em busca do primitivo, do ingênuo, do que não faz parte da realidade atual, contaminada pelo consumismo e pela massificação (“A banda”); ou mesmo de uma utopia em busca de outro tempo/espaço em que o homem pode ser livre (“Bom tempo”). Ressalta-se, porém, que a escritora também demonstrou que algumas canções apresentam tanto um percurso nostálgico quanto crítico (“A televisão”), assim como outras alinharão utopia e crítica (“Apesar de você”, “Quando o Carnaval chegar”).

Entretanto, quando aqui proponho analisar a voz moderna e pós-moderna – conceitualmente diferenciadas – de Chico Buarque, não procuro com isso afirmar que o compositor não possa ou não queira mais produzir canções que retomem algumas dessas temáticas. Observa-se, porém, que cada vez mais a obra buarqueana se volta para um tempo presente, deixando transparecer uma absoluta consciência de que temos que enfrentar um mundo esfacelado, fragmentado, que tirou do sujeito os referenciais de centro, descentrando os indivíduos tanto de seu lugar no mundo cultural quanto de si mesmos. Volta-se para um tempo em que as identidades não são mais fixas, e unificadas, mas sim, móveis e deslizantes, mais políticas, mais plurais e diversas; de uma variedade de diferentes “posições de sujeito” e dos hibridismos culturais.

Sendo assim, fixo minhas análises preferencialmente a partir das canções que datam da década de 1990 até 2004, ano de lançamento do último CD de Chico, até o presente momento. Muito do que se pode chamar de uma “voz moderna” do poeta concentra-se nas leituras de escritores – como os já mencionados – cujas análises são retomadas em muitos momentos dessa pesquisa.

No primeiro capítulo, “Conhecendo a pessoa para ler a ‘persona’”, parto dos estudos da professora e escritora Sylvia Helena Cyntrão sobre a canção popular brasileira, nos

quais procura mostrar como a obra de Chico Buarque remete eventualmente à sua “persona”, com maior concentração em “Baioque” e “Paratodos”. Esses estudos imprimiram o direcionamento desta pesquisa. Busco também evidenciar, a partir de Meneses, Silva, Sant’Anna e Werneck, entre outros, vários registros e relatos importantes referentes à produção de Chico Buarque em quatro décadas. Comento ainda nesse capítulo – uma vez que esta pesquisa se volta para a obra de um dos principais poetas-compositores de sua geração – sobre o entrelaçamento de duas ordens culturais: música e literatura. Sabe-se que um grande número de poetas-letristas destacou-se na canção brasileira no final dos anos de 1960 e 1970, como Chico Buarque. Ressalto que na história da poesia da canção brasileira há o registro de outros poetas-letristas, não compreendendo apenas o período, como denominou Perrone (1988), de “apogeu das composições poeticamente inspiradas”. Para tanto, sublinho o cuidado que deve ter o analista literário quando se propõe a interpretar um texto. Nesse sentido, dou ênfase aos três vetores teóricos de convergência propostos por Umberto Eco (2004): a *intentio auctoris*, a *intention operis* e a *intentio lectoris*.

No segundo capítulo, procurei sistematizar as reflexões, muitas vezes divergentes, de autores que são referências no trato das questões envolvendo a modernidade e, principalmente, a pós-modernidade: Anthony Giddens, Stuart Hall, Gianni Vattimo, Perry Anderson, Terry Eagleton, Linda Hutcheon e Homi Bhabha. Nesse contexto, evidencio também a questão da identidade e da diferença, que se encontram hoje no centro da teoria social e da prática política, com base nos ensaios de Kathryn Woodward e Thomaz Tadeu da Silva. Enfim, procuro abordar conceitualmente dois tempos históricos, buscando um perfil convergente do universo simbólico registrado como “moderno” e do universo simbólico denominado, nesta pesquisa, como “pós-moderno” em Chico Buarque.

No terceiro e último capítulo, “A voz ativa de Chico Buarque”, apresento um estudo comparado a partir de letras de canções assim dispostas em três conjuntos: “Carioca” (1998), “Baioque” (1972) e “Paratodos” (1993); “Ode aos ratos” (2006) e “Baioque” (1972); “Subúrbio” (2006) e “Carioca” (1998).

Com esta proposta de análise, procuro desvelar as imagens inseridas no discurso simbólico buarqueano das quais se percebe diferentes – mas complementares – posicionamentos do poeta ao tratar do sujeito a partir de sua cultura, do espaço social e local que ocupa. Tais análises também se apóiam nos conceitos teóricos de Bakhtin sobre o dialogismo, a distinção entre autor-pessoa e autor-criador bem como do excedente da visão estética.

1. Conhecendo a pessoa para ler a “persona”

1.1.O contexto e o artista

A explícita ligação de Chico Buarque de Hollanda com diversas referências culturais da história política brasileira, identificadas como posturas socialmente transformadoras, faz com que a análise de sua obra, segundo Cyntrão (2004, p. 111), remeta eventualmente à sua “persona”. “Baioque” e “Paratodos” são duas das letras poéticas com maior concentração referencial da “persona” brasileira do autor. Ao se analisar esses dois textos poéticos, a partir das formas simbólicas constitutivas do discurso, vê-se emergirem diferentes sujeitos, representativos que são de tempos sócio-históricos distintos, compreendendo a voz moderna (exclusivista) e a voz pós-moderna (inclusiva) da vida artística de Chico Buarque de Hollanda.

De acordo com as propostas de análise apresentadas pela escritora em “Baioque”, a atitude da exclusão da tradição referenciava a falta de liberdade e de respeito dos que tinham o poder, à época, aos jovens libertários. Em “Paratodos”, por sua vez, a atitude conciliatória “referencia um Brasil no qual as atitudes radicais dos jovens, na luta pela liberdade nos anos de 1970, tornaram possível a convivência das diferenças e, sobretudo, o respeito democrático às diversas manifestações do eu existencial e cultural na expressão poético-musical” (Id., p. 115).

O título de “Baioque” – *baião* com *rock* – já traz em si o contraponto sertão x espaço urbano explicitamente configurado na voz do eu-lírico: “[...] Não quero seguir/ definhando de sol a sol/ [...] eu quero partir [...]/ nem quero saber/ como se dança o baião/ [...] eu quero um lugar/ ao som de Ipanema, cinema e televisão”. Se em “Baioque” o poeta renega o espaço das tradições criando, assim, um espaço de exclusão, compreendendo sua voz moderna, um estudo comparado desenvolvido no capítulo 3 mostrará divergências ideológicas em relação a “Paratodos”. Nessa canção, o movimento é inverso, uma vez que o poeta inclui vários artistas de tendências diversas ligados à canção brasileira nominados de forma exaltativa: “Viva Erasmo, Bem Roberto/ Gil e Hermeto, palmas para/ todos os instrumentistas/ salve Edu, Bituca, Nara,/ Gal, Betânia, Rita, Clara/ Evoé, jovens à vista”. Ao valorizar e nivelar a contribuição do popular (Cartola) ao regional (Luiz Gonzaga), reincorpora o baião renegado de “Baioque”.

Para Cyntrão,

o discurso simbólico, composto sobre um sistema de analogias, absorve o crítico-leitor em uma leitura que oferece referentes espaço-temporais bem definidos e um peso semântico resultante tanto do jogo de pares opostos (as antíteses e metáforas de Baioque), quanto da dimensão hiperbólica que explicita a posição do eu-lírico/poeta diante da arte que o identifica e o justifica (em Paratodos) (Id., p. 111).

Vistos desta forma, os referentes espaciais e temporais são os operadores lógicos de contexto que avalizam o processo de interpretação em que esta pesquisa busca se nortear para identificação da voz moderna e pós-moderna de Chico Buarque, a partir da letra de canções selecionadas, a saber, “Baioque”, “Paratodos”, “Carioca”, “Ode aos ratos” e “Subúrbio”.

Sabe-se que já existe um consenso entre críticos e escritores quanto ao reconhecimento do valor poético dos textos da canção popular brasileira do segmento que Chico Buarque representa. Cada um a seu modo tratou do entrelaçamento inevitável de duas ordens culturais – a música e a literatura. Como expõe Perrone (1988),

a discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda a poesia era ainda cantada. Compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França formam as primeiras manifestações da poesia lírica (op. cit., p. 16).

É pertinente lembrar que no final dos anos de 1960 e início de 1970 tanto as canções de Chico Buarque bem como de outros artistas chamaram a atenção de críticos literários para a análise da poética da música popular.

Para Perrone (1988), o reconhecimento da importância literária da MPB se iniciou com Augusto de Campos, cuja crítica contribuiu para definir as tarefas do analista ao estudar a cultura brasileira contemporânea. Como enunciou Campos,

se quisermos compreender esse período extremamente completo de nossa vida artística, os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira, que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco (apud PERRONE, op. cit., p. 19).

Observa ainda Perrone que as canções de Chico Buarque, Caetano Veloso e outros poetas – compositores e letristas – vão além dos parâmetros da música popular tradicional e desafiam os conceitos estreitos de poesia e literatura. Na visão de Perrone, “eles redefiniram o significado de ‘letras’ para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70” e acabaram

por confirmar “a diversidade da literatura contemporânea brasileira e a vitalidade das artes no Brasil”.

O professor e ensaísta Anazildo Vasconcelos da Silva, pioneiro nos estudos da obra buarqueana, procurou ressaltar em *A poética de Chico Buarque*, de 1974, “o valor literário da letra poética da MPB, optando pela necessidade de incorporar à Literatura brasileira a obra de muitos letristas”. Ao abordar a poesia de Chico Buarque do ponto de vista literário, Silva procurou demonstrar que sua obra, “além de configurar um processo poético em termos de coerência estrutural dos poemas, atinge, em termos de significação, a universalidade desejada pelos grandes artistas”. Traçando um paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira dos anos de 1950 a 1970, ele mostrou, “através do exame de diferença e proximidade, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna”. Declara Silva (1980, p. 1) que é “pelo processo de elaboração artística e pela busca de novas estruturas de significação, que a letra poética da MPB passa a exigir do estudioso da literatura e do crítico literário brasileiro uma atenção maior”.

Tratando, posteriormente, da Série Literária e da MPB⁴, Silva (2008, p. 2) fala das alternativas que restaram aos poetas da geração de 1960 que não comungavam com as idéias formalistas da vanguarda, uma vez que ainda estavam comprometidos com a tradição verbal da poesia feita de palavras e verso: “produzir e publicar sua obra em silêncio, afrontando os padrões ditados pelas vanguardas, ou buscar outros campos de atuação” (Ibid.). Explica Silva que foi “por estas injunções, que a poesia invadiu o setor da música popular e ganhou o rádio e a televisão, e o palco dos festivais da canção virou plataforma de lançamento dos manifestos poéticos da geração de 1960” (Ibid.).

Nesse contexto, incluem-se os estudos do poeta e teórico Affonso Romano de Sant’Anna, em *Música popular e moderna poesia brasileira* (1976), mapeando ao longo do século XX as relações entre música e poesia. Na quarta edição da obra (2004), o poeta optou por não acrescentar textos sobre a poesia e a música que vieram se afirmando a partir dos anos 1980, uma vez que “seria um outro livro, um outro projeto”.

⁴ Palestra apresentada no Simpósio de Poesia e Crítica, realizado pela Universidade de Brasília em 2008.

Segundo Perrone⁵ (1988), o período de apogeu das composições poeticamente inspiradas se estende até por volta de 1973. Após esse período, como observa o escritor, há no final de cada década um número reduzido de canções literariamente relevantes, salvo notáveis exceções, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Aldir Blanc e alguns outros que continuaram a merecer uma avaliação literária em termos de produção individual. Avalia, assim, que, no início dos anos de 1980,

a inter-relação entre literatura e música popular – em termos de a canção representar um importante ramo da poesia – não possui mais o mesmo significado que possuía anteriormente. Não se espera mais de um modo geral, que haja no discurso musical aquela “literariedade” de texto (PERRONE, op. cit., p. 166).

Certamente os tempos são outros, e, felizmente, registra-se na história da poesia da canção brasileira o surgimento de poetas-letristas ainda nos anos 1980, como: Cazusa, Arnaldo Antunes, Renato Russo e Oswaldo Montenegro; e da geração de 1990, como: Gabriel, O Pensador, Zeca Baleiro, Marisa Monte, Zélia Duncan, Adriana Calcanhoto e o movimento Mangubeat, com Chico Science.

Para o poeta, artista plástico e produtor cultural Xico Chaves (CYNTRÃO e CHAVES, 1999), os anos de 1980, embora não apresentassem nenhuma renovação de impacto, vieram contribuir com inúmeros acontecimentos, numa espécie de rito de passagem. Segundo Chaves, o rock desse período – também catalisador de experiências passadas – renova-se com uma temática mais cotidiana e direta, falando do dia-a-dia e de situações particulares de uma geração que viveu as conseqüências do sufoco deixado pelos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil⁶. Ele observa que, aparentemente superficial, o rock veio trazer

uma renovação temática e poética de maior profundidade e identificação com um público mais extenso, abrangendo a classe média, a elite e setores da periferia. De certa forma, falou mais diretamente e de forma mais clara o que os grupos de MPB e neo-tropicalistas sublinhavam nas entrelinhas ou fragmentavam numa linguagem mais complexa (Id., p. 172).

⁵ Perrone considera Aldir Mendes Blanc o nome mais importante entre os artistas cuja produção musical é completada por publicações literárias. Faz ainda referência a outros artistas que também se destacaram no lirismo musical dos anos 1970, como Capinam, João Bosco e Paulo Emílio. Destaca a importância do trabalho de Milton Nascimento e de outros músicos de Minas Gerais, juntamente com um grupo de letristas por produzirem um vasto repertório de letras com características poéticas importantes. Cita ainda outros nomes como o de Vitor Martins, Antônio Brandão, Fausto Nilo e Sérgio Natureza. Para Perrone, o papel desse grupo de poetas-letristas tem produzido muitos textos musicais poeticamente ricos, contribuindo para o repertório poético nacional. Suas publicações literárias “demonstram – ao nível biográfico e histórico – participação em ambos os campos (literário e musical) e, conseqüentemente, da música e da literatura” (PERRONE, 1988, p. 147).

⁶ A ditadura militar no Brasil durou de 1964 a 1985.

Ao mapear a década de 1990, Chaves diz ter havido no território das expressões artísticas contemporâneas uma ruptura dos limites que separavam as linguagens, as línguas e as nações. Declara que alguns eventos exemplificam as ocorrências de mescla de manifestações e experimentações variadas, como o Cep 20.000, coordenado por Chacal no Espaço Cultural Sérgio Porto, vindo a reunir poetas, músicos, grupos de artistas, performáticos, *videomakers*, artistas plásticos e atores do Rio de Janeiro. Chaves menciona vários nomes representativos desse período, referenciando também poetas e compositores vindos de outros centros urbanos como Pernambuco, Brasília, Maranhão e São Paulo.

Destaca ainda Chaves um trecho do artigo “Música no plural: novas identidades brasileiras”, do antropólogo Hermano Vianna, em que este diz:

certamente uma nova política de construção de identidade, com estabelecimento de diferenças e também com anulações simbólicas dessa diferença, está em jogo no Brasil contemporâneo. [...] um fato é certo: a música popular continua a ser uma arena privilegiada para se observar os nossos diferentes jogadores em ação (apud CYNTRÃO e CHAVES, 1999, p. 179).

Nota-se, portanto, que seria preciso um estudo à parte para se desenvolver uma análise justa da produção individual de poetas tanto da década de 1980 quanto de 1990, o que não é intenção nesta pesquisa em razão dos outros objetivos aqui propostos. Contudo, o surgimento desses novos letristas no cenário da Música Popular Brasileira não ofuscou o brilho e a genialidade de outras gerações vindas do fervilhamento dos anos de 1970, prova de que a música popular brasileira nunca deixou de incorporar a voz ativa de artistas da palavra como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Vê-se assim a importância de um estudo continuado do fenômeno de cruzamento das séries literárias e musicais que podem ser historicamente comprováveis. É preciso considerar, nesse contexto, não somente o surgimento do verso musical poético a partir dos festivais dos anos de 1960 e da diversificação do discurso musical dos anos de 1970, mas também desde a primeira voz nativa de nossa poesia presente no século XVII, que foi Gregório de Matos. Sua obra, como considera Tinhorão (1998, p. 57), “deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular urbana”.

Para Cyntrão (CYNTRÃO e CHAVES, 1999), o discurso poético está visceralmente ligado à música. A literatura foi-se configurando como ciência autônoma – apreensível para a crítica – à época do Renascimento, chegando a seu ápice como objeto de estudo teórico com os estruturalistas no século XX. Os estudos semiológicos possibilitaram compreender que a obra não pode ser arrancada de um contexto histórico e deixar de ser

encarada numa perspectiva diacrônica: é preciso inter-relacionar verdade-homem-história. É necessário, pois, entender o texto “tanto como objeto de significação que apresenta uma organização interna peculiar, como objeto de comunicação, cujo sentido depende do contexto sócio-histórico em que é localizado” (Id., p. 17).

1.2.O contexto no artista

Para se compreender melhor esse processo dentro do cancionista buarqueano, vale um recuo cronológico à década de 1960 e às que se sucederam na trajetória do artista. A referência aos dados biográficos de Chico Buarque possibilita verificar os dois tempos do artista, e como a voz discursiva que traz a vivência pessoal transforma a pessoa na “persona” poética.

A formação de Chico Buarque processou-se num clima político de populismo e intensa transformação na sociedade brasileira: na infância, o trabalhismo getulista; na adolescência, o nacional-desenvolvimentismo dos anos de JK. Na gestão de Juscelino Kubitschek, o Brasil viveu um período de desenvolvimento econômico e estabilidade política cujo plano de metas era distribuído nos seis grandes grupos: energia, transportes, alimentação, indústria de base, educação, sendo a meta principal a construção de Brasília. Visava-se estimular a diversificação e o crescimento da economia, baseado na expansão industrial e na integração dos povos de todas as regiões com a capital no centro do território brasileiro. Mesmo em busca de um nacional-desenvolvimentismo, permitiu-se a abertura da economia brasileira ao capital estrangeiro. Tais fatos são importantes pois a fundação de Brasília, símbolo da proposta desenvolvimentista e da integração nacional, deu origem à produção de novas condições para a criação cultural no Brasil. Registram-se nesse período as vanguardas artísticas: poesia concreta (1956), poesia práxis, o Cinema Novo (Glauber Rocha, Ruy Guerra), a Bossa-Nova (João Gilberto). Por sua vez, na arquitetura, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer projetavam a cidade que caracterizaria o “novo Brasil”. Chico Buarque, em uma de suas entrevistas, revela o fervor desse momento:

foi numa época em que havia uma euforia, um sentimento, não vou dizer ufanista porque essa palavra foi descaracterizada mais tarde, **mas havia um sentimento nacional de orgulho bastante forte. Você era brasileiro e gostava de ser brasileiro, e queria construir uma nação.** Isso foi abafado mais tarde, por motivos que todo mundo conhece (HOLLANDA, 1989, disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm> – grifo meu.).

Preocupava-lhe nesse tempo cursar uma faculdade, conquistar um diploma, ter uma profissão. Em 1963, em plena emergência dos movimentos populares – que atingiram seu ápice de 1962 a 1964 –, Chico Buarque entra para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mais por exclusão, pois não estava convencido de que esse seria o seu caminho.

Para Meneses (2002, p. 19), o começo da década de 1960 corresponde a uma das mais intensas fermentações ideológicas e sociais no Brasil, época em que o país se politizava, pois “havia uma vontade de participação em setores diferenciados da população, um sopro de radicalismo”. Era o momento das discussões das chamadas “Reformas de Base”; do movimento estudantil (a saber, os CPCs – Centros Populares de Cultura – da UNE, e o MEB – Movimento de Educação de Base, de Paulo Freire); da mobilização do operariado (movimento sindical; criação da CGT – a Conferência Geral dos Trabalhadores); e dos agricultores (surgem as Ligas Camponesas, cujo líder, no Nordeste, era o deputado socialista Francisco Julião). É ainda a época de Miguel Arraes; da Reforma Agrária; da criação da Universidade de Brasília por Darcy Ribeiro, “um projeto instigante e generoso de repensar o papel da Universidade, colocando-a no coração do processo civilizatório” (Ibid.). Diante desses acontecimentos, a palavra-chave do momento, para Meneses, é “conscientização”. Vê no Método Paulo Freire um processo de conscientização, por considerá-lo mais do que um sistema de alfabetização. Era o acesso ao mundo da escrita, possibilitando a tomada de consciência do analfabeto de que a leitura não era considerada como uma simples “técnica neutra”. Meneses considera que a Faculdade servia, muitas vezes, de catalisador para muitos projetos como esses de participação social que integravam estudo-arte-povo.

A Faculdade, que poderia ter significado o fim – ou, pelo menos, abafado muito – a carreira musical de Chico Buarque, pelo contrário, forneceu-lhe um ambiente favorável ao desenvolvimento de seu talento. Tudo contribuía para sua formação, as aulas, as conversas de corredores, os grêmios e os barzinhos, além, é claro, dos não raros encontros no porão da FAU, batizado de Sambafo, onde havia espaço para bebida e muita brincadeira musical. Próximo dali ficava a Quitanda, outro lugar de encontro para diversão com os amigos, regada a “papo, gole e cantoria”. Pouco anos depois, Chico veio falar desse momento:

quando entrei na faculdade de arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos... as longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu **encontrei a fonte do meu samba urbano**, cheirando a **chaminé e a asfalto** (HOLLANDA, 1967, disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?Pg=entrevistas/entre_2_12_67.htm> – grifo meu.)⁷.

Não demorou em se tornar conhecido nos meios musicais de São Paulo. Participou em 1965 do *Primeira audição*, piloto do programa *O fino da bossa*, estreado pela TV Record em maio de 1965, apresentado pelos cantores Jair Rodrigues e Elis Regina. *O fino da bossa* tem origem num show promovido por estudantes em maio de 1964 e prenunciava a chamada *Era dos Festivais*.

Ainda em 1965, Chico aceitou o “desafio” – recusado inicialmente – proposto pelo escritor e psicanalista Roberto Freire para musicar *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Segundo depoimento de seu pai⁸, Chico teve grande dificuldade em musicá-la, pois, em Chico, “a música e a letra nascem juntas” (HOLLANDA, 1991). Também data desse ano o lançamento de seu primeiro disco, um compacto contendo “Pedro pedreiro” e “Sonho de carnaval”, esta cantada por Geraldo Vandré no festival promovido pela TV Excelsior, marcando a estréia de Chico Buarque nos festivais. A canção “Sonho de carnaval” ficou entre as finalistas, porém não se classificou. Os vencedores foram Edu Lobo e Vinicius de Moraes, com “Arrastão”, interpretada por Elis Regina.

Em outubro de 1966 sua sorte foi, de certo modo, diferente. Sua canção “A banda” e “Disparada”, de Geraldo Vandré, vencem o II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela Record. Os rumores em relação à canção “A banda” não ficaram somente no dia do festival em que Chico se negou a receber o primeiro lugar, levando os organizadores a promoverem um empate entre as duas canções.

Para o poeta Carlos Drummond de Andrade,

a felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor (ANDRADE, 1966, disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=opartigo_drummond.htm>).

Orgulhoso, o sociólogo e historiador Sergio Buarque de Hollanda recebe a notícia, por meio de um jornal norte-americano, de que Chico havia ganhado o Festival, chegando à seguinte conclusão: “uma revista publicou na época – de que, antes, ele era meu filho. E depois do festival eu passei a ser o pai dele. Não há posição melhor” (HOLLANDA, 1991).

⁷ A fala do poeta nesta entrevista confirma, portanto, além dos dados biográficos aqui apontados, que o espaço urbano se tornou o *locus* privilegiado de sua poesia.

⁸ Cf. depoimento escrito por Sérgio Buarque de Hollanda em 1968 e publicado na *Folha de São Paulo*, em 19 de outubro de 1991.

Para Sant'Anna (2004), “A banda” representa a primeira das duas fases em que as composições de Chico podem ser divididas. Participam dessa fase todas as canções de seus três primeiros *Long plays*, caracterizada “por ser uma produção *espontânea e ingênua*, onde a música sobrevém como uma dádiva”, e em que o poeta, por sua vez, “se encontra à toa na vida, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia”.

Considerando também as canções desses três primeiros discos – uma divisão que já se tornou solidificada dentro da produção buarqueana – dirá Meneses (2002) que elas “revelam um retorno nostálgico, uma busca pelo primitivo”, “do ingênuo”, como também considera Sant'Anna, e “do não contaminado pelo consumismo e pela massificação”.

Dessa fase, com base nas divisões que apresenta Sant'Anna, participa também a canção “Carolina”, que recebeu o terceiro lugar no II Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo em outubro de 1967.

Nesse mesmo mês, Chico também levou o terceiro lugar com “Roda viva”, ao participar do III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, ficou em primeiro lugar; “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, em segundo; e “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, em quarto.

Para Meneses, as canções dos “baianos”, Caetano e Gil, remetem à proposta antropofágica de incorporação daquilo que vinha de fora e de dentro do Brasil, ou seja, “a busca do novo”, o que levou Augusto de Campos a tecer comentários nada favoráveis às considerações de Drummond sobre a banda que trazia o amor de que todos precisavam:

a letra de *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária [...] descreve o caminho inverso de *A Banda*. E das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da “pureza” das bandinhas e dos coretos da infância. *Alegria, Alegria*, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo (CAMPOS, 1974, p. 153).

Acredita Meneses que esse texto de Augusto de Campos remete ao panorama da época “a banda x mundo macluhaniano, o provinciano x cosmopolita, o passado x futuro”. Com o depoimento de Caetano Veloso para a revista *Civilização Brasileira*, em maio de 1965, tem-se uma noção do que estaria por vir: “só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Para Meneses, essa fala de Caetano tornou-se a “palavra boa” nos termos de Augusto de Campos, “a atitude que representaria o ‘salto para frente’ na Música Popular Brasileira, a retomada do novo inaugurado por João Gilberto quando inventou a bossa-nova” (MENEZES, 2002, p. 27).

Werneck (1989) relata que a amizade entre Chico e Caetano atravessou incólume o inesquecível III Festival de Música Popular Brasileira, no entanto a explosão do movimento tropicalista teria aberto uma “brecha” entre os amigos. Mas, como aponta Werneck, o próprio Caetano esclarece não ter havido nenhum “estremecimento”, apenas “uma baixa frequência de encontros, a abertura de um parêntese nas conversas, um momento de desconfiança. [...] Nós queríamos também uma coisa que fosse, de algum modo, feia, enquanto que Chico permaneceu realizando só o que era bonito” (op. cit., p. 77).

Para Wisnik (apud WERNECK, *ibid.*), Chico e Caetano são duas forças cujas correspondências, afinidades e diferenças precisam ser acompanhadas de perto. Ocorre, porém, que “temos a mania maldita de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base da exclusão, de Emilinha ou Marlene, a Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, e daí a Chico Buarque ou Caetano Veloso” (*Ibid.*).

Por ocasião do show *Caetano e Chico juntos na Bahia*, em 1972, ao ser entrevistado pelo jornal *Opinião*, em 20 de novembro de 1972, o discurso de Caetano é relativizado em relação ao de 1965. Ao falar que Chico não pertence ao “universo fechado” da Bossa Nova, questionou: “o que é para frente e para trás na música popular?” (VELOSO, 1972). Já em 1980, em outra entrevista, agora para a revista *Código*, de Salvador, Caetano dirá que Chico “anda pra frente arrastando a tradição” (*Id.*, 1980, p. 30).

Ocorre que, em 1986, os dois compositores passaram a apresentar um programa mensal na Rede Globo chamado *Chico e Caetano*. E o que se vem presenciando, desde então, entre os dois amigos, em entrevistas e shows, é a troca mútua de elogios. Ao mencionar Caetano por ocasião do lançamento de seu novo CD *Carioca*, já pelos anos de 2006, Chico elogia o novo trabalho do compositor:

eu adoro o disco do Caetano. É interessante isso. Ele é o contrário do meu. A gente convive há 40 anos, às vezes por caminhos paralelos, às vezes por caminhos diferentes, mas é bom que seja assim. É bom que seja assim para todo mundo: para mim, para ele, para a música (HOLLANDA, 2006a, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc3012200611.htm>>).

Voltando à questão da “linha evolutiva” da Música Popular Brasileira, Meneses mostra que, nos idos de 1967, Chico Buarque “passa a ser estigmatizado como passadista” e, irremediavelmente, como “superado”, principalmente no ano que se seguiu ao festival que contrapôs “Alegria, Alegria” a “Roda viva”. A resposta antológica de Chico veio em um longo artigo para o jornal intitulado “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. No “desabafo” que reflete bem sua indignação com o momento, diz a seguinte frase: “mas a

música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação” (HOLLANDA, 1968, disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lucidez.htm>).

A canção “Bom tempo”, com que Chico ganha o segundo lugar na I Bienal do Samba, realizada pela TV Record em junho de 1968, é responsável, segundo Meneses, por Chico ter sido “injustamente” estigmatizado como “reacionário”.

Nota-se que, a partir do espaço inicialmente configurado pelo eu-lírico, há elementos da natureza (brisa, passarinho) que antecipam aos homens (o pescador, o marinheiro) a vinda de um 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”. Se por um lado o eu-lírico declara sua vida sofrida de trabalho – “Dou duro **toda semana** [...] **ando cansado** da lida/ preocupada, corrida, surra, batida/ dos dias meus” –, por outro há a possibilidade de curtir a vida a partir desse “bom tempo” que se aproxima: “Mas finalmente é **domingo** [...] e vou me espalhar por aí/ no compasso do **samba/ Joana** debaixo do braço/ eu disfarço meu cansaço/vou que vou pela estrada/ que dá numa **praia** dourada/ que dá num tal de **fazer nada** [...] a alegria batendo no peito/ o radinho contando direito/ a vitória do **tricolor** [...] vou que vou [...] pro **lado contrário do asfalto/** pro lado contrário da dor”.

É nítida a dicotomia entre natureza (“princípio de prazer”) e civilização (“princípio de realidade”), como sintetiza Meneses:

o prazer está [...] no pólo oposto da civilização. Ao trabalho (fundamento da civilização, componente instituidor do princípio de realidade), configurado no “duro da semana”, na “lida corrida, surrada, batida”, contrapõe-se “um tal de fazer nada/ como a natureza mandou”. O domingo (com os componentes que lhe são próprios: o samba, o amor, o futebol, a praia, o sol) fica no fim de uma estrada que leva “Pro lado contrário do asfalto/ Pro lado contrario da dor” (MENESES, 2002, p. 106).

Certamente bom tempo não era o que se figurava para uma nação que vivia num momento de ditadura militar. Não parece difícil compreender a postura do compositor quando este fala do assunto: “isso pode parecer utópico, mas como eu já lhe disse, eu sou um artista e não político; e nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética para **imaginar tempos melhores**” (HOLLANDA, 1976 – grifo meu)

E assim, diante do dono da voz que fala, Meneses sustenta que a canção “Bom tempo” participa do mesmo caráter de “graça, ingenuidade e doçura” de “A banda”. Esta,

porém, emblema das canções de lirismo nostálgico, volta-se para o passado, e aquela se projeta para o futuro (MENESES, op. cit., p. 104).

Mas o que levaria Chico Buarque a mergulhar nesse “espaço de utopia”, distanciando-se da temática agressiva e reivindicatória assumida pelas canções de protesto? A resposta encontra-se em março de 1964, com a tomada do poder pelos militares. Chico, que esperava uma reação por parte dos estudantes e do povo, decepcionou-se por nada ter acontecido. Toda a euforia a partir da universidade fora profundamente comprometida para alguém que, como explica Werneck, “tinha idéias de esquerda desde a adolescência”. Chico só veio a participar na época da Passeata dos Cem Mil por se sentir pressionado, além do risco de “ser confundido com uma pessoa reacionária” (WERNECK, 1989, p. 121).

Como aponta Sant’Anna (2004), o estado utópico revela na obra buarqueana um desajustamento do poeta em relação à realidade ideológica que o envolve. Busca uma explicação etimológica com base em Thomas Morus (1516) em que este imaginara uma ilha de nome *Utopia*, “onde se atingiria o máximo de perfeição individual e social”. Define, pois, Sant’Anna, que esse estado utópico significa um “lugar inexistente, um não-lugar”. A “utopia musical”, por sua vez, tem uma evidente função contra-ideológica. Dirá, ainda, Sant’Anna que a tarefa de imaginar uma utopia nasce da dissonância entre o indivíduo e as propostas da realidade que lhe fazem e que não é de hoje que o poeta imagina um não-lugar para viver. Mergulha em suas explicações lembrando que na *República* de Platão o poeta fora expulso, acusado de não produzir objetos úteis, já que “Para o filósofo a poesia era, além do mais, perigosa, porque, se estimulada e liberada, ela deixaria falar o inconsciente do indivíduo e daria lugar ‘ao prazer e à dor em lugar da lei e da razão’” (SANT’ANNA, 2004, p. 171).

Mas Chico Buarque não precisou ser um dos poetas da república de Platão para ser mais um censurado em sua produção, sendo obrigado a voltar sua poesia para os “hinos aos deuses e os encômios aos heróis” (Ibid.). Em setembro de 1968, a canção “Sabiá” de Chico e Tom Jobim vence o III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo. O poeta resgata pouco mais de um século depois elementos-símbolos da canção de Gonçalves Dias em que se configura no país uma época de crise social e política: “Vou voltar/ sei que ainda vou voltar/ para o meu lugar/ foi lá e é ainda lá/ que eu hei de ouvir cantar/ uma sabiá, cantar uma sabiá [...] vou deitar à sombra de uma palmeira/ que já não há”. Uma vez que o público exigia nas letras uma relação mais direta com a realidade do país, “Sabiá” foi na ocasião bastante vaiada.

De acordo com Cyntrão (2004, p. 92), canções como “Sabiá” podem ser consideradas como “canções de exílio” contemporâneas, recuperando, por meio de um

sistema simbólico, que remonta à canção matriz do século XIX, o sentimento de nacionalidade passado pelo filtro da subjetividade do poeta. A escritora observa que a palavra poética e a melodia, juntas ou separadas, têm funcionado como veículo de transformação e de afirmação de uma sociedade que busca novos paradigmas. Avalia, portanto, que os “mais de 500 anos de formação da sociedade brasileira podem ser vistos como a ebulição permanente de uma cultura de características diferenciadas no imaginário nacional” (Id., p. 98).

Tais considerações nos situam no universo estético e contextual do cancioneiro buarqueano. Percebe-se que há uma voz que podemos caracterizar conceitualmente como moderna e outra – embora a mesma – que se insere artisticamente de forma diferencial. A estas conceituações teóricas voltaremos no capítulo 2.

Sabe-se que a arte é um dos meios pelos quais mais claramente os povos pensam a sua identidade. Nesse sentido, para Cyntrão, é exatamente nos momentos de crise nacional

que os poetas mais expressam a autoconsciência de seu *ser* político, por meio de um sistema simbólico que se entrega à conotativa-expressiva da linguagem. Estas analogias representam a relação dialética da linguagem nacional e a expressão literária criada por ela (Id., p. 91).

No entanto, não se via na época em “Sabiá” a crítica fina que se abrigava na proposta de uma canção de exílio feita a partir da própria terra. Segundo Meneses (2002), não foi somente com “Sabiá” que Chico passa a ser considerado “reacionário”, mas também por todas as músicas que compõe em 1968, uma vez que, segundo as críticas da época, não refletiam a dramaticidade da situação política.

A imagem que o público fizera de Chico já estava comprometida em janeiro de 1968. A então conhecida frase do escritor Millôr Fernandes de que Chico era uma “unanimidade nacional” (WERNECK, 1989, p. 81) se rompe com a estréia da peça *Roda viva*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Desfaz-se a imagem do jovem bem comportado de olhos verdes diante de tamanha agressividade e ousadia presentes na peça.

Com o decreto do AI-5⁹ em 13 de dezembro, espalha-se um clima de violência extrema, com torturas, sumiços de pessoas, prisões, censura absoluta e exílios. Concretiza-se o exílio, existente antes apenas no imaginário do poeta, nesse tempo já casado com a atriz

⁹ O Ato Institucional n.º 5 foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar nos anos seguintes ao golpe militar de 1964 no Brasil. Como explica o historiador Ronaldo Costa Couto, o AI-5 “suspende os direitos civis comuns [...]. Na prática, concede ao governo competência para praticar os atos que quiser e como quiser. É quase o poder absoluto [...] Dura dez anos e é usado para cassar cerca de 350 mandatos populares e realizar mais de novecentas outras punições” (COUTO, 1999, p. 19).

Marieta Severo, em que se vê obrigado a estender a mais de um ano sua temporada de shows na Itália.

Ainda na Itália, Chico assina um contrato com a Philips, gravando um novo disco em que uma das faixas traz a canção “Agora falando sério”, refletindo o clima de tensão, transição e impasse do momento: “eu não estava com o pé na Itália nem no Brasil... queria sair do que vinha fazendo mas não encontrava rumo” (WERNECK, op. cit., p. 126). Vê-se que as palavras do poeta se confirmam já nos primeiros versos da canção: “Agora falando sério/ eu queria não cantar/ a cantiga mais bonita/ que se acredita/ que o mal espanta”; seu desejo era “[...] não mentir/ [...] enganar/ driblar, iludir/ tanto desencanto”.

Depois de voltar ao Brasil, em 1970, grava “Apesar de você”, que irá se tornar uma espécie de hino contra a ditadura. O samba, antes liberado pela censura, foi vetado um mês depois do lançamento. O “súbito veto”, como relata Werneck (Id., p. 130), teria vindo depois de uma nota de jornal dizer que a canção era uma “homenagem” ao presidente Garrastazu Médici, que rapidamente foi associado com o *você* da canção. Por fim, o disco compacto do qual o samba fazia parte foi retirado das lojas e os estoques das gravadoras destruídos. Chico passa a ser um dos artistas mais perseguidos pela Censura. Não foram raras as vezes em que foi intimado a comparecer ao Exército e à Polícia Federal, tendo suas canções censuradas por completo ou tendo que substituir algumas palavras por outras.

“Construção”, gravada em 1971, levou algum tempo para ser liberada, porém, sem cortes. Nela, o compositor explora “rigor formal” e “apuro técnico”. Com estas expressões, o poeta e ensaísta Mario Chamie (2004) refere-se à letra de “Construção” ao considerá-la uma obra-prima de poética permutacional, condensando um mesmo e brilhante processo práxis de elaboração criativa. Chamie lembra que a canção foi gravada mais de uma vez, e, entre uma gravação e outra, Chico intercambiou versos da letra-matriz, de modo recorrente, como se sabe. Acredita Chamie que, ao exercer sua prática permutacional, Chico transformou “parte da letra da música em fragmento autônomo e aberto à sua e à nossa interferência co-autora” (CHAMIE, op. cit., p. 321).

Pode-se exemplificar parte desse processo com base em alguns versos, aqui seguidos das palavras permutadas em outros dois momentos da canção, em que estes mesmos versos são novamente retomados: “Amou daquela vez como se fosse **a última** (o último/ máquina)/ beijou sua mulher como se fosse **a última** (a única/ lógico)/ [...] ergueu no patamar quatro paredes **sólidas** (mágicas/ flácidas). O ensaísta vê a possibilidade dos ouvintes e leitores, assim como fez Chico, de “intercambiar palavras e versos, construindo e reconstruindo, livremente, letras derivadas que, a seu turno, desdobrem e ampliem a

significação nuclear do texto” (Id., p. 322). Mas, contrariando os que vêm nesta canção um cunho social crítico, Chico dirá:

não passava de experiência formal... Na hora em que componho, não há intenção – só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras... Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas (MENESES, 2000, p. 145).

Partindo do princípio de que a linguagem é uma mediação entre o homem e a sociedade, Meneses (Id., p. 147) acredita que mais que “um exercício lúdico com a linguagem, num jogo de palavras”, Chico transmitiu um “recado social”.

Em outro momento da entrevista, quando perguntado se “não se liga com intenção”, o poeta responde: “Tudo está ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado”. Diante desse posicionamento do poeta, haveria de se desconsiderar toda uma abordagem de sua obra já solidificada com base em análises literárias que identificam em seu cancionário uma estética social, política, cultural e amorosa, por exemplo? Entretanto, ainda na mesma entrevista, dirá Chico: “Mas não vivo isolado... A vivência dá a carga oposta à solidão e vem da solidariedade – é o conteúdo social”. Mesmo assim, insiste em tratar-se “de uma coisa intuitiva, não intencional”.

É preciso equacionar devidamente a afirmação segundo a qual não existe “intenção” na hora de criar, como propõe Meneses (Ibid.). Se não houve por parte do poeta a intencionalidade de uma denúncia, de um recado político, no entanto, o “artesanato verbal” propicia a abertura para este sentido.

Toda essa discussão nos remete à possibilidade de interpretação do texto proposta por Umberto Eco a partir de três vetores teóricos: a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do próprio texto (*intentio operis*) e a intenção do leitor (*intentio lectoris*).

Segundo Eco (2004, p. 7), é preciso articular a oposição entre “buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda”, e “buscar no texto aquilo que o destinatário aí encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios”.

Sabe-se que a MPB tornou-se um fenômeno cultural complexo, veículo de expressão do imaginário popular, produzida no meio popular e para ele especialmente dirigida (CYNTRÃO, 1999). Nesse sentido, e com respaldo nas explicações de Eco sobre a *intentio*

authoris, o cancionista é ciente de que suas letras podem ser interpretadas “não segundo suas intenções mas segundo uma complexa estratégia de interações que co-envolve também os leitores” (Id., p. 84). E, na condição de uma *intention lectoris*, acredita-se que no momento em que Chico diz não produzir com uma determinada “intenção” e sim com “intuição” já expõe a *intention autoris* diante de sua produção.

Pode ser interessante, como acredita Eco (2004), indagar do autor quanto e até que ponto ele, como pessoa empírica, estava ciente das múltiplas interpretações que seu texto permitia, mas “nesse ponto, a resposta do autor não deve ser usada para convalidar as interpretações de seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto” (ECO, op. cit., p. 87), como se percebe na atitude de Meneses ao afirmar que Chico deu seu “recado social”, mesmo que isso não fosse declarado intencionalmente.

Ainda, segundo Eco, ao deixar aos falantes a liberdade de estabelecerem um imenso número de ligações, o processo de semiose ilimitada permite-lhes que criem textos. Alerta, no entanto, que “um texto é um organismo, um sistema de relações internas que atualiza certas ligações e narcotiza outras”.

Para explicar o que entende por *intention operis*, Eco (Id., p. 14) retoma as considerações de Agostinho, que por sua vez, em *De Doctrina Cristiana*, dizia que “uma interpretação, caso pareça plausível em determinado ponto de um texto, só poderá ser aceita se for reconfirmada – ou pelo menos se não for questionada – em outro ponto do texto”.

Vê-se, portanto, o quanto deve estar ciente o analista literário a partir de sua *intention lectoris* quando se propõe a interpretar um texto. É com esse cuidado – e considerando que letra de música é texto – que partirão todas as análises apresentadas no capítulo 3 a partir de letras de canções selecionadas do cancionista buarqueano. Há que se considerar ainda, como aponta Eco, que um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. Como observa o teórico, é impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas

é possível dizer quais as interpretações erradas. No processo de semiose ilimitada é possível passarmos de um nó qualquer a qualquer outro nó, mas as passagens são controladas por regras de conexão que a nossa história cultural de algum modo legitimou (Id., p. 81).

Retomando a trajetória do poeta, observa-se que nem sempre o problema era só com a Censura. Quando Chico e Gilberto Gil decidiram cantar apenas a melodia de “Cálice”, no show *Phono 73*, pois a letra havia sido proibida, a gravadora Phonogram acabou desligando os microfones.

Acredita Meneses (2002) que “Apesar de você” (1970), “Deus lhe pague” (1971), “Quando o carnaval chegar” (1972) e, da parceria com Gilberto Gil, “Cálice” – falando das mais significativas – foram canções compostas nos quatro anos “talvez mais terríveis em matéria de repressão, censura e sufoco” por se viver o impacto do AI-5 no Brasil. Como observa Meneses (op. cit., p. 36), a repressão se tornou elemento estrutural das canções, existindo, assim, uma “semântica de repressão” e uma “sintaxe de repressão”.

Nota-se que, nessas quatro canções, o *grito* é um elemento recorrente, aparecendo como forma última de expressão em que o eu-lírico vê a possibilidade de canalizar o desejo por liberdade e respeito, como nos versos: “Hoje você é quem manda/ falou, tá falado/ não tem discussão/ a minha gente hoje anda/ falando de lado/ e olhando pro chão” [...] Esse **grito** contido... como vai abafar (“Apesar de você”); “Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir/ a certidão pra nascer e a concessão pra sorrir [...] E pelo **grito** demente que nos ajuda a fugir (“Deus lhe pague”); “Tou me guardando [...] e não posso falar/ eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera **gritar**” (“Quando o carnaval chegar”); “Pai, afasta de mim esse cálice/ de vinho tinto de sangue/ como beber dessa bebida amarga/ tragar a dor engolir a labuta” [...] Quero lançar um **grito** desumano (“Cálice”).

Avalia Meneses (2002) que as canções de protesto se apresentam ora como uma crítica do presente, faltando a perspectiva de qualquer futuro (“Deus lhe pague” e “Cálice”), enquanto outras recusam o presente na espera de um futuro renovado, alinhando crítica e utopia (“Apesar de você” e “Quando o carnaval chegar”).

A dimensão do tempo na obra buarqueana mostra um poeta questionador do espaço social e histórico. Sua poesia aparece como um mosaico do real remetendo a episódios particulares ou coletivos de histórias do ser humano, buscando, assim, a elaboração por vias estéticas de um novo mundo.

A saída encontrada por Chico para driblar a Censura foi criar o pseudônimo Julinho da Adelaide, que acabou sendo o heterônimo do compositor em três canções, “Acorda amor”, “Jorge Maravilha” e “Milagre brasileiro”. Em setembro de 1974, como situa Werneck (1989, p. 136), Chico incorporou o personagem e deu uma “longa e hilariante” entrevista ao teatrólogo Mário Prata e ao jornalista Melchíades Cunha Jr., para a edição paulista de *Última Hora*. Mas sua façanha não durou muito, no ano de 1975 foi desmascarado numa reportagem do *Jornal do Brasil*.

Para Meneses, a situação está de tal modo configurada que Chico abandona definitivamente o lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista, e intensifica a sua crítica social, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética. Explica ainda que “numa fase inicial de

sua produção, em virtude do distanciamento provocado pelo desencanto político, quase que recusa o tempo; mas a partir da virada da década, endossará a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos imersos no tempo” (MENESES, op. cit., p. 104).

Considera Meneses que é nas peças de teatro *Calabar* (1975), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978) que essa crítica social se apresenta mais incisiva. Na novela *Fazenda Modelo* (1974), por sua vez, a crítica se faz por meio da alegoria e não da “sociedade dos homens” (MENESES, op. cit., p. 39). Nota-se que a produção dramaturgica de Chico Buarque está inscrita no espaço de dez anos, entre 1968-1978, um dos períodos de maior agitação política e cultural no Brasil.

Em seu livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (1982), Meneses recupera fatos importantes da produção de Chico Buarque, estabelecendo um paralelo com a História do Brasil, dos anos marcados pela Ditadura Militar: mais especificamente, de 1964 a 1980. Demarca, assim, a produção buarqueana nas seguintes modalidades: o “lirismo nostálgico”, em que se manifesta o “desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual”; a “variante utópica”, em que o elemento principal seria a proposta de um tempo/espaço outro, onde “o homem pode ser livre, e onde não se verifica o reino da alienação e da mercadoria”; e a “vertente crítica”, em que se expressa uma *denúncia* – que pode se configurar através da mera apresentação de uma situação cotidiana dramática ou trágica; através das ricas modulações de que se reveste a ironia; ou ainda através de um “processo de deslocamento”, “que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira”. Imbricadas nas duas últimas modalidades, estariam as canções de protesto ou, no caso das canções de Chico Buarque, a escritora prefere chamar de canções de repressão¹⁰, uma vez que o próprio poeta não admite tal consideração.

No entanto, Meneses preocupa-se em não realizar em seu estudo um “divisor de águas entre o lirismo ingênuo das canções dos primeiros discos e o amargor e o desencanto posteriores, encaminhando-se para uma aguda crítica social, permeada, cada vez mais, de erotismo” (op. cit., p. 40). Não vê nesse percurso uma linearidade com “fases separadas e estanques”, mas uma “trajetória em espiral” onde a nostalgia, a utopia e a crítica delineiam um “progressivo expandir-se” em que há “a retomada, sempre, dos inícios, e a volta dos temas

¹⁰ Explica a escritora que algumas dessas canções dizem mais a respeito da época em que surgiram do que muitos livros sobre o assunto. Elas não têm a pretensão de ser o registro fotográfico da época ou representar, como acredita que seja, um documento histórico, mas nelas está introyetado o clima de seu tempo (MENESES, 2002, p. 70).

fulcrais” (Id., passim). Entretanto, acredita que, com a “desrepressão” política, manifesta-se o seguinte fenômeno:

a canção popular pode deixar de ser o veículo para se dizer umas tantas coisas – que passarão a ser ditas através dos “canais competentes” (mesmo os da televisão, no debate político, na imprensa). Daí, um maior “**descomprometimento**”, em termos de temática político-social, **das canções de 1980** em diante (Id., p. 41 – grifos meus).

Acredita, assim, que Chico Buarque a partir desse período se vê desobrigado de ser, nos seus próprios termos, um “profissional do protesto”.

Quando Silva retoma algumas considerações de seu livro *A poética de Chico Buarque*, de 1974, no ensaio “O protesto na canção de Chico Buarque” (2004), percebe-se que a *canção de protesto* é uma de suas preocupações no que se refere às interpretações generalizadas. Silva vê no distanciamento histórico – que compreende mais de 30 anos – a oportunidade de retomar algumas das proposições colocadas na época, não só ratificando-as, mas também as reafirmando. Considera, pois, que “a historiografia literária brasileira, sem a produção lírica buarqueana (e hoje, provavelmente também a narrativa) estaria incompleta” (SILVA, 2004, p. 173).

Em seus estudos buscava – e, como se percebe no ensaio de 2004, ainda busca – combater as interpretações generalizadas que vinham prender a poesia de Chico Buarque ao contexto circunstancial da *canção de protesto*, “advertindo que enquadrá-la a uma circunstância efêmera, qualquer que fosse sua natureza, seria negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma” (Ibid.).

Para Silva, como a *canção de protesto* não constituiu uma categoria crítica, acabou caindo em desuso com o desaparecimento da situação política a que aludia, e a obra de Chico Buarque, por sua vez, veio extrapolar o universo do protesto circunstancial. E assim,

o protesto, conforme assinalado na MPB, embora fosse uma novidade para o setor paraliterário, era um recurso poético inerente à criação artística e, como tal, não desapareceu da produção poética da geração 1960 com o fim do regime militar, tornando-se, ao contrário mais contundente... (Id., p. 175).

Na visão do ensaísta, ainda não foi completamente superada, no nível crítico, a tendência de vincular a dimensão político-social da lírica buarqueana à produção rotulada como *canção de protesto*, mesmo que a expressão não seja utilizada.

Explica também que vem enfatizando em seus últimos trabalhos que essa dimensão político-social decorre do redimensionamento poético da proposição de realidade pressuposta, estando presente na obra do poeta desde o começo. Inicia-se, primeiramente, nas

vozes do malandro e da mulher, num dueto alternado, ao qual vão se juntando outras vozes, como a do marginal, a da prostituta, a do pederasta, a do pivete, a do mendigo, até formar o que Silva denominou de *Coro de vozes interditas*, “expressão vocal legítima das chamadas minorias marginalizadas” (Id., p. 177).

De acordo com Silva, no caso específico da *canção de protesto*, “dá-se a integração de uma voz reprimida, coletiva de povo e/ou nação, a dimensão político-ditatorial repressora fosse referenciada no espaço lírico, já que a interdição da proposição de realidade pressuposta impunha o silêncio completo, calando todas as vozes indistintamente” (Ibid.). E ainda, “o redimensionamento poético da proposição de realidade pressuposta, integrando a voz da nacionalidade reprimida à instância de enunciação do eu lírico, contextualiza a interdição no texto buarqueano da *Canção de Protesto*” (Ibid.).

Como esta pesquisa volta-se para um estudo de poética histórica compreendendo a modernidade e a pós-modernidade, e não especificamente um gênero dependente do contexto circunstancial como a *canção de protesto*, acredita-se que as letras das canções selecionadas de Chico Buarque, analisadas no capítulo 3, à medida que revelam a voz dos sujeitos configurados dentro de um tempo/espaço, possam, assim, somar-se ao coro de vozes que compartilham da instância de enunciação do eu-lírico, integrando-se ao projeto poético buarqueano¹¹.

Desse projeto vão participar as vozes evocadas na canção “Paratodos”, de 1993, após um longo tempo sem gravações, e dos sujeitos mergulhados na pluralidade do universo urbano onde é possível também observar a recorrência de temáticas voltadas para a crítica social em que o eu-lírico trata da *exclusão* para *incluir* (“Ode aos ratos” e “Subúrbio”, 2006).

Atualmente existe um número significativo de estudos sobre a obra de Chico Buarque compreendendo especialistas de diversas áreas do conhecimento como teóricos da literatura, lingüistas, sociólogos, psicólogos e musicólogos. Além dos estudos pioneiros reconhecidos pela crítica literária, de Sant’Anna, Meneses e Silva, reúne-se, a estes, um grande número de ensaios, livros, depoimentos, dissertações e teses¹², abordando diferentes temáticas, além de trabalhos biográficos como os de Humberto Werneck e Regina Zappa.

Cyntrão (1999) observa que “Chico produziu obra rica em imagens e símbolos, formalmente cuidada, provida de tensão verbal, conteúdo denso e alcance universal só observados em poetas como Drummond”. Este, por sua vez, dera ao compositor seu primeiro

¹¹ Em *A poética e a nova poética de Chico Buarque*, Silva explica o que entende por projeto poético.

¹² Como a tese da Prof.^a Sylvia Cyntrão, pioneira nos estudos das relações entre poesia e letra poética no Departamento de Teoria Literária e Literatura da UnB.

aval poético: “Viva o sopro de amor que a música *A Banda* vem trazendo, Chico Buarque de Hollanda à frente, e que restaura em nós hipotecados palácios em ruínas...”.

Entre os inúmeros depoimentos que se registram ao longo da grande narrativa que compreende a vida e a obra multifacetada de Chico Buarque, importa também evidenciar as declarações de seus dois “pais”, o biológico (Sérgio Buarque¹³) e o musical (Tom Jobim¹⁴). Cada um a seu modo, em linguagem poética ou não, revelam a identidade do ser buarqueano.

Assim, para Sérgio Buarque de Hollanda (1991), “pelo menos em família e com os amigos”, Chico “é completamente diferente, um rapaz brincalhão, extrovertido, bem para fora”. Mas quando “aparece em público, torna-se diferente”. Quando criança, já criava suas “cidades imaginárias. Todas tinham uma fonte no meio da praça: lembrança das fontes de Roma”. Talvez diferente de outras crianças, “Chico, em vez de começar a falar, cantou”. E já desde menino “sempre se interessou por música e futebol”. Vivia “em bando, com muitos amigos, uma verdadeira turma”. Quando ia compor “geralmente fica[va] isolado, no quarto, sozinho”. Mesmo para um dos mais importantes intérpretes do Brasil, não só na condição de pai mas de admirador também dirá: “quem sou eu para ter tanto talento?... Eu sei o que eu estou falando. Sou seu pai...”.

Tom Jobim (1994), por sua vez, o declarou seu “herói nacional”, “gênio da raça”, “salvação do Brasil”. Como todo pai que se preocupa, houve “um momento em que temi[a] pela tua sorte”. Mas nada o impediu de ser “eterno, simples, sofisticado, criador de melodias... defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz... mestre da língua” e “é tanta coisa que nem cabe aqui...”. Foi o “maestro soberano/ [...] Antonio Brasileiro”, homenageado em “Paratodos”, que declarou mais tarde em entrevista à *Folha de São Paulo*, em junho de 1994:

para o Brasil, é uma coisa muito boa ter um Chico Buarque. Ele é um gênio da raça, depositário da cultura popular brasileira. Grande poeta, grande músico, grande letrista, grande escritor, grande tudo. Eu nunca pretendi ser mestre de ninguém (Id., disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/mestre.asp?pg=depoto_calil.htm>).

Em 2004, o escritor e professor Rinaldo de Fernandes, que já havia enveredado suas pesquisas¹⁵ pelo viés do universo feminino em Chico Buarque, convidou personalidades da cultura brasileira – ensaístas, jornalistas ficcionistas e poetas – para produzirem textos

¹³ Ver nota 8.

¹⁴ Cf. Werneck, 1989, p. 7.

¹⁵ Rinaldo Nunes Fernandes defendeu a dissertação de mestrado intitulada *A mulher nas canções de Chico Buarque*, em 1995, na Universidade Federal da Paraíba.

tratando de vários aspectos da obra do compositor. Seu trabalho resulta em um livro cujos textos, em sua maioria inéditos à época, abordam a obra de Chico em toda sua diversidade, compreendendo as canções, o teatro e a ficção.

Se a intenção aqui proposta fosse um levantamento cronológico e fiel da vida e obra de Chico Buarque, pecar-se-ia por omissão de informações. Procurou-se evidenciar, a partir de diversos registros e relatos importantes – conhecidos, sem dúvida, por parte de pesquisadores e apreciadores da obra buarqueana –, várias facetas da produção de Chico Buarque circunscrita em quatro décadas. Como trata Cyntrão (2004, p. 73),

se por trás da obra literária está o homem, o *ser*, só se pode detectá-lo em sua dinâmica se o seu estudo abrange o contexto histórico em que se insere, a perspectiva diacrônica da obra produzida e a leitura poética, que permitirá, pela análise do simbólico estetizado, explicá-la em seu valor artístico.

Ressalta-se que a incorporação da “fala mítica” da “persona” de Chico Buarque só tem valor interpretativo se, no cruzamento com os signos estéticos textuais, tiver a função de confirmar estes últimos, ou seja, deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico.

Como uma forma de reduzir indeterminações – respeitando o princípio das relações entre a *intentio auctoris*, a *intention operis* e o *intentio lectoris* –, é, pois, a partir de letras de canções selecionadas, ou seja, do texto poético buarqueano, que é feita qualquer consideração interpretativa, buscando o que estas canções dizem relativamente à sua própria coerência textual. É preciso considerar ainda que “o textual em qualquer arte, é a um só tempo o contextual, o intertextual, e o que está “além dele” – a sua possibilidade de ressonância – o transtextual” (Id., p. 14).

2. Modernidade, Pós-modernidade e Chico Buarque

Neste capítulo é apresentado um estudo teórico que permite a esta pesquisa identificar no cancionário buarqueano reflexos da modernidade e da pós-modernidade como tempos conceitualmente diferenciados.

Quando aqui se propõe fazer um estudo sobre a extensa trajetória de Chico Buarque é necessário refletir sobre um tempo em que novos paradigmas são firmados à luz das descontinuidades, da ruptura, da fragmentação, dos deslocamentos, da descentralização, do híbrido, da pluralidade, das identidades móveis, da diferença e das margens.

Neste sentido, procura-se abordar conceitualmente estes dois tempos históricos, em que se busca um perfil convergente do universo simbólico registrado como “moderno” e do universo simbólico denominado, nesta pesquisa, como “pós-moderno”.

De acordo com Giddens (1991), a “modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Lembra Giddens que no final do século XX muita gente argumentava estar no limiar de uma nova era, à qual as ciências sociais deveriam responder e que estava nos levando para além da própria modernidade. Por essa razão, uma variedade de termos foi sugerida para esta transição, alguns dos quais se referem positivamente à emergência de um novo tipo de sistema social (tal como a “sociedade de informação” ou a “sociedade de consumo”), mas a maioria sugere que, mais que um estado de coisas precedentes, está-se chegando a um encerramento (“pós-modernidade”, “pós-modernismo”, “sociedade pós-industrial”, e assim por diante).

Giddens (1991) considera o filósofo Jean-François Lyotard como o primeiro autor responsável pela popularização da noção de pós-modernidade. Como ele a representa em sua obra *A condição pós-moderna*, “a pós-modernidade se refere a um deslocamento das tentativas de fundamentar a epistemologia, e da fé no progresso planejado humanamente” (op. cit., p. 12). Giddens observa ainda que, para o filósofo, a condição da pós-modernidade caracteriza-se por uma evaporação da *grand narrative* – o “enredo” dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo e um futuro predizível.

Anderson (1999), outro crítico da pós-modernidade, ao fornecer um relato histórico das origens da noção de pós-modernidade, dedica algumas páginas a mais à referida obra de Lyotard, publicada em Paris em 1979, em que o filósofo teria tomado o termo “pós-

moderno” diretamente de Hassan. Este, de acordo com Anderson, foi o primeiro a estender a concepção de pós-moderno a todas as artes e a notar características mais tarde amplamente aceitas. Entretanto, sua concepção “barrava a passagem ao social”, levando Anderson a crer que esta foi uma das razões pelas quais o teórico saiu de campo no fim dos anos 1980.

Segundo Anderson (1999), o ponto de vista de Lyotard assegurava-lhe uma ressonância maior entre o público do que qualquer intervenção anterior, e, por isso, continua até hoje talvez a obra mais citada sobre o assunto. Anderson ainda observa que “tomado isoladamente – como no geral o é –, o livro é um guia equivocado para a posição intelectual diferente de Lyotard” (op. cit., p. 33). Explica que ao ser escrito sob encomenda oficial (produzir um relatório sobre o estado do “conhecimento contemporâneo” para o conselho universitário do governo do Quebec), *A condição pós-moderna* “atém-se essencialmente ao destino epistemológico das ciências naturais – sobre as quais, confessaria mais tarde Lyotard, seu conhecimento era mais do que limitado” (Ibid.).

Sendo assim, parece compreensível o posicionamento de Giddens em relação ao tipo de idéias expressas por Lyotard, dizendo tanto ser possível demonstrar uma epistemologia coerente quanto alcançar um conhecimento generalizável sobre a vida social e padrões de desenvolvimento social. Giddens (1991), entretanto, apresenta uma abordagem diferente às idéias de Lyotard em relação à condição “pós-moderna”. Segundo o crítico, a desorientação que se expressa na sensação de que não se pode obter conhecimento sistemático sobre a organização social, argumenta, resulta, em primeiro lugar, da sensação de que muitos de nós temos sido apanhados num universo de eventos que não compreendemos plenamente, e que parecem, em grande parte, estar fora de nosso controle.

De acordo com Giddens, para analisar como isto veio ocorrer, não basta meramente inventar novos termos, como “pós-modernidade”, e sim olhar novamente para a natureza da própria modernidade, a qual, por certas razões bem específicas, como acredita, tem sido insuficientemente abrangida pelas ciências sociais. Defende, portanto, a idéia de que,

em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. Além da modernidade, devo argumentar, podemos perceber os contornos de uma ordem nova e diferente do que é atualmente chamado por muitos de “pós-modernidade” (GIDDENS, op. cit., p. 12).

O incômodo de Giddens parece girar em torno de um prefixo para nomear a realidade presente que lhe salta aos olhos. Esse posicionamento não diminui, entretanto, suas considerações acerca do controverso debate sobre o “pós”.

As concepções por ele desenvolvidas têm seu ponto de origem no que chamou de uma “interpretação ‘descontinuista’ do desenvolvimento social moderno”. Acredita que, para se analisar a modernidade e suas conseqüências, é necessário capturar a natureza das descontinuidades. Atento aos debates sobre modernidade e pós-modernidade, afirma que estes, em sua maior parte, não enfrentaram as deficiências das posições sociológicas estabelecidas, dada sua orientação cultural e epistemológica. Dedicará, portanto, uma interpretação preocupada principalmente com a análise institucional da modernidade.

Ao tratar das conseqüências da modernidade, Giddens dedica um estudo mais intenso à questão das “descontinuidades”. Para o teórico, é familiar a idéia de que a história humana seja marcada por certas “descontinuidades”, apresenta uma forma homogênea de desenvolvimento e tem sido enfatizada em muitas versões do marxismo. Explica que, ao usar o termo, não busca a conexão particular com o materialismo histórico, e nem o dirige para a caracterização da história humana como um todo. Procura, portanto, sublinhar um tipo de descontinuidade específica, ou conjunto de descontinuidades, associados ao período moderno. Parte, pois, para uma reflexão acerca das sociedades tradicionais e modernas:

os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social de uma maneira que não tem precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes (GIDDENS, 1991, p. 14).

Situando o cancionista buarqueano nesse contexto, em “Baioque” (1972), como já foi tratado, o eu-lírico renega o espaço da tradição e declara seu desejo com vistas ao que é contemporâneo: “Eu quero um lugar/ ao som de **Ipanema**, **cinema** e **televisão**”. Muitas vezes, os elementos representativos da modernidade aparecem nas letras de Chico de maneira bem particular, como crítica social. Em “A televisão” (1967), gravada cinco anos antes de “Baioque”, a atitude do poeta foi a de criticar a massificação operada pela televisão, um dos símbolos da sociedade industrializada: “A sua gente/ está aprendendo humildemente/ um batuque diferente/ que vem lá da televisão/ [...] e a própria vida/ ainda vai sentar sentida/ vendo a vida mais vivida/ que vem lá da televisão”. Meneses (2002, p. 47) vê nessa canção uma crítica social feita com um registro de nostalgia – não um mero saudosismo – “como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom”.

Por sua vez, a canção “Bye Bye Brasil” (1979), gravada em parceria com Roberto Menescal para o filme (de mesmo nome) de Cacá Diegues, pode ser entendida, de acordo com Meneses (Id., p. 164), “como uma crítica a um discurso desenvolvimentista, em que as idéias

de ‘modernização’ carregam as de perda das características nacionais, de perda cultural e de perda de autonomia”.

Há na canção vários elementos identificadores da modernização: “Espera passar o **avião**/ [...] deu pane no **ventilador**/ já tem **flipperama** em Macau/ [...] eu vi uns **patins** pra você”; da internacionalização: “Já tem **flipperama** em Macau/ [...] o chefe dos Parintintins/ vidrou minha calça **Lee**/ [...] Eu penso em você **night and day**/ explica que tá tudo **okay**”; da invasão cultural: “No Tabariz/ o som é que nem os **Bee Gees**”; das questões ecológicas: “Puseram uma **usina no mar**/ talvez fique ruim pra pescar”; e da migração: “Tem um **japonês** trás de mim”. Toda essa fala proferida pelo eu-lírico acontece por meio de uma conversa telefônica, mais precisamente de um orelhão: “Oi coração/ não dá pra falar muito não/ [...] eu acho que vou desligar/ as fichas já vão terminar”.

Chico novamente critica a influência da “telinha” sobre as pessoas, o que se percebe na fala do sujeito ao telefone, quando este diz: “Eu vi um Brasil na TV”. Em busca dessa promessa de um país melhor, modernizado, esse sujeito acaba se distanciando dos lugares: “Eu tenho saudades... de roça e sertão”; de um amor: “Eu acho que vou te buscar/ [...] meu amor/ [...] bateu uma saudade de ti”; e de seu núcleo familiar: “Abraços na mãe e no pai”. Resume, pois, seus sentimentos: “Estou me sentindo um jiló”. Entretanto, parece haver consciência da real imagem do país: “Aquela aquarela mudou”. Vê-se que o Brasil antes estilizado por Ary Barroso não existe mais. O país não é apenas “terra de samba e pandeiro”, há também o som dos “Bee Gees”; e aquelas “fontes murmurantes”, onde se podia matar a sede, sofrem as ameaças da poluição, pois já existe uma “usina no mar”.

Para Fernando Barros e Silva¹⁶ (2004), o título da canção – que ele acredita evocar, por contraste, o slogan “pra frente, Brasil”, da ditadura – gravita em torno do abandono. Explica que, no caso de “Bye Bye Brasil”, “não é o sujeito que deixa o país, cujo fundo falso ele ainda insiste em cavar, pelas beiradas, e sim o país que por assim dizer abandona a si mesmo” (op. cit., p. 90). Nesse contexto, faz um paralelo entre outras duas canções, observando que:

entre o exílio forçado de “Sabiá” (1968) e o exílio voluntário de “Iracema voou” (1998), que vai para a América a fim de tentar sua sorte e “tem saudade do Ceará/ mas não muita”, há um intervalo de 30 anos, marcados por uma sucessão de desenganos e pelo colapso de um projeto nacional de que “Bye Bye Brasil” faz uma espécie de inventário (BARROS E SILVA, 2004, p. 90).

¹⁶ Fernando de Barros e Silva é editor do caderno “Brasil” da *Folha de São Paulo* desde 2001. Entre 1997 e 2000, manteve uma coluna semanal de crítica de TV, período em que também foi editorialista do jornal. Antes disso, exerceu, entre outras, as funções de editor de educação e de coordenador da seção “Tendências/ Debates”.

Dando seqüência ao pensamento de Giddens, este traça dois planos como consequência das transformações modernas: no plano extensional, “elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos intensionais, elas vieram a alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana” (GIDDENS, 1991, p. 14). Há, pois, continuidades entre o tradicional e o moderno, embora nem um nem outro formem um todo à parte. Alerta, ainda, que pode ser um equívoco contrastar ambos de maneira grosseira. Ressalta, no entanto, que as mudanças ocorridas durante os últimos três ou quatro séculos – um diminuto período de tempo histórico – foram tão dramáticas e tão abrangentes em seu impacto que dispomos apenas de ajuda limitada de nosso conhecimento de períodos precedentes de transição na tentativa de interpretá-las.

As influências do evolucionismo social, explica Giddens, é uma das razões por que o caráter descontínuista da modernidade tem, com freqüência, deixado de ser plenamente apreciado. Sublinha que mesmo aquelas teorias que enfatizam a importância de tradições descontínuistas, como a de Marx, vêem a história humana como tendo uma direção global, governada por princípios dinâmicos gerais. Na sua concepção, as teorias evolucionárias representam, de fato, “grandes narrativas”, embora não sejam teleologicamente inspiradas.

Ele propõe, assim, o deslocamento da narrativa evolucionária ou a desconstrução de seu enredo contribuindo para elucidar a tarefa de analisar a modernidade, como também para mudar o foco de parte do debate sobre o assim chamado pós-moderno. Nega, porém, as concepções evolucionárias que atribuem à história uma forma “totalizada”. Acrescenta que

desconstruir o evolucionismo social significa aceitar que a história não pode ser vista como uma unidade, ou como refletindo certos princípios unificadores de organização e transformação. Mas isto não implica que tudo é o caos ou que um número infinito de “histórias” puramente idiossincráticas pode ser escrito (GIDDENS, op. cit., p. 15).

Giddens apresenta três características que auxiliam na identificação das discontinuidades responsáveis por separarem as instituições sociais modernas das ordens sociais tradicionais. São elas: o *ritmo de mudança* – trata-se da rapidez da mudança em condições de modernidade, mesmo que as civilizações tradicionais tenham sido consideravelmente mais dinâmicas que outros sistemas pré-modernos; a segunda se refere ao *escopo da mudança*, compreendendo ondas de transformação social atingindo toda a superfície da Terra; e uma terceira característica diz respeito à *natureza intrínseca* das instituições modernas, que trata de algumas formas sociais modernas que não se encontram

em períodos históricos precedentes e de outras que têm apenas uma continuidade especiosa com ordens sociais pré-existentes.

As descontinuidades de que fala Giddens já são o prenúncio às questões levantadas por Hall (2005), relacionadas à “natureza da mudança do mundo pós-moderno”. Alinham-se ao conceito de descontinuidades os de ruptura, fragmentação e deslocamento, essenciais, do ponto de vista de Hall, para a discussão do impacto da mudança contemporânea conhecida como *globalização*.

Mesmo que Giddens não acredite estarmos vivendo além da modernidade, concentra-se em uma discussão em que aponta a modernidade como um fenômeno de dois gumes. Explica que se por um lado o desenvolvimento das instituições sociais modernas e sua difusão em escala mundial criaram maiores oportunidades para os seres humanos – como enfatizaram os fundadores clássicos da sociologia Marx, Durkheim e Weber –, por outro, esses mesmos sociólogos não deram atenção sistemática ao fenômeno da “industrialização da guerra”, o que Giddens chamou de “lado sombrio” da modernidade para os que viveram o final do século XX.

Giddens procura ainda estabelecer uma distinção entre os termos *pós-modernismo* e *pós-modernidade*. O primeiro se refere a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura, e diz respeito a aspectos da *reflexão estética* sobre a natureza da modernidade. Já o segundo se refere a algo que julga ser diferente, ao menos como define a noção:

se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social. O pós-modernismo, se ele existe de forma válida, pode exprimir uma consciência de tal transição mas não mostra que ela existe (GIDDENS, op. cit., p. 52).

Sabe-se da importância das interpretações do teórico em relação às transformações sociais associadas à modernidade e que muito contribui para elucidar o desenvolvimento desta pesquisa. Entretanto, acredita-se aqui que a obra poética de Chico Buarque, ao redimensionar a problemática humano-existencial, exprime mais que uma consciência de transição, uma vez que o discurso das minorias e das questões que envolvem o sujeito e suas identidades, presentes em seu cancionário, está nitidamente associado – como se percebe no estudo teórico deste capítulo – aos tempos pós-modernos.

De acordo com o teórico Bhabha (2005), o afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma

consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que ele acredita habitar qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. Entretanto, como observa Bhabha,

o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “**entre-lugares**” fornecem o terreno para a elaboração de **estratégias de subjetivação** – singular ou coletiva – que dão início a **novos signos de identidade** e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (op. cit., p. 20 – grifos meus).

Vive-se, hoje, diz Bhabha (Id., p. 19), “uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do igual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: pós-modernismo, pós-colonialismo...”. Observa-se, portanto, que os teóricos assumem posturas diferentes ao tratarem da modernidade e da pós-modernidade.

Considerando ainda os estudos de Giddens, este traz para suas reflexões o “nihilismo” de Nietzsche e Heidegger, com base nos estudos do teórico italiano Gianni Vattimo (1996), que procura esclarecer a relação que liga as conclusões da reflexão dos dois filósofos, a que se faz referência, acerca do fim da época moderna e sobre a pós-modernidade.

Em que pese a diferença entre os dois filósofos, explica Vattimo que ambos consideram que a modernidade pode caracterizar-se por ser dominada pela idéias da história do pensamento como uma “iluminação” progressiva desenvolvida com base na apropriação e na reapropriação cada vez mais plena dos “fundamentos”. Na visão de Vattimo, a noção de fundamento e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento são radicalmente postas em discussão por Nietzsche e Heidegger. Ambos ainda acreditam ter que se distanciar criticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento, embora não possam criticar esse pensamento em nome de uma outra fundação, mais verdadeira.

As conexões que Vattimo efetua entre Nietzsche e Heidegger faz com que os considerem os filósofos da pós-modernidade. Vattimo observa que

o pós de pós-moderno indica, com efeito, uma despedida da modernidade, que, na medida em que quer fugir das suas lógicas de desenvolvimento, ou seja, sobretudo da idéia da “superação” crítica em direção a uma nova fundação, busca precisamente o que Nietzsche e Heidegger procuraram em sua peculiar relação “crítica” com o pensamento ocidental (VATTIMO, op. cit., p. VII).

Vattimo lança um questionamento interessante dentro do campo filosófico, mas que, de certa forma, também perturba outros teóricos e pesquisadores voltados para a crítica literária e para os Estudos Culturais: “Por que deveria ser importante para a filosofia [...] estabelecer que estamos na modernidade ou na pós-modernidade, e, em geral, definir nossa posição na história?” (Ibid.). O teórico procurará tecer uma resposta com base em um dos conteúdos característicos da filosofia, “a negação de estruturas estáveis do ser, a que o pensamento deveria recorrer para ‘fundar-se’ em certezas não-precárias” (Ibid.).

Vattimo reconhece o caráter contraditório de qualquer discurso sobre a pós-modernidade, porém faz a seguinte observação:

dizer que estamos num momento posterior com relação à modernidade e conferir a esse fato um significado de certo modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que caracteriza mais especificamente o ponto de vista da modernidade: a idéia de história, com seus corolários, a noção de progresso e a de superação (Id., p. VIII).

Reconhece, pois, que o pós-moderno se caracteriza não apenas como novidade com relação ao moderno, mas também como “dissolução da categoria do novo”, como experiência de “fim de história”. Porém, deixa claro que não tem a intenção de tratar com o sentido catastrófico da pós-modernidade como fim de história.

Esta pesquisa não tem o propósito de se aprofundar nos conceitos filosóficos de que tratam Vattimo envolvendo o problema de uma definição conceitual da modernidade, de seu fim e da possibilidade de uma cultura pós-moderna. Contudo, são pertinentes as interpretações por ele sustentadas sobre as “doutrinas filosóficas prenes de tons ‘proféticos’ como as de Nietzsche e Heidegger” (Id., p. XVII). Seu objetivo é proporcionar a passagem de uma descrição puramente crítico-negativa a uma possibilidade e chance positiva da condição pós-moderna.

Como trata Vattimo, o acesso às “chances positivas” que, a seu ver, pela própria essência do homem, encontram-se nas condições de existência pós-modernas só é possível se levados a sério os êxitos da “destruição da ontologia” realizada primeiramente por Nietzsche e posteriormente por Heidegger.

Assim, para Vattimo, enquanto o homem e o ser forem pensados, metafisicamente, platonicamente, em termos de estruturas estáveis que impõem ao pensamento e à existência a tarefa de “fundar-se”, de estabelecer-se no domínio do não-deveniente, refletindo-se em toda uma mitificação das estruturas fortes em qualquer campo da experiência, não será possível ao pensamento viver positivamente a verdadeira idade pós-

metafísica que considera ser a pós-modernidade. Acrescenta Vattimo, entretanto, que a condição pós-moderna não deve ser aceita como uma via de promoção do humano, mas que é preciso reconhecer em suas próprias características um campo de possibilidades e não o “inferno da negação do humano”.

No palco das definições do prefixo “pós”, Eagleton, em *As ilusões do pós-modernismo*, opta por adotar o termo *pós-modernismo* por abranger, ao mesmo tempo, o que ele define por *pós-modernismo* – forma de cultura contemporânea – e *pós-modernidade* – período histórico específico –, havendo, segundo ele, uma evidente e estreita relação entre os termos. Entende que essa distinção, feita por muitos autores, pode ser útil, mas não é seu objetivo presente. Concentrará mais na cultura que em formulações rebuscadas da filosofia pós-moderna, elaborando muitas vezes, em tom irônico, uma crítica política e teórica da contemporaneidade.

Eagleton é um dos vários autores citados por Anderson em *As origens da pós-modernidade*, em um extenso capítulo chamado “Efeitos posteriores”. Anderson o insere entre as “três contribuições” que julga mais importante como tentativas de suplementar ou corrigir, cada uma à sua maneira, o relato original do crítico Fredric Jameson e sua compreensão sobre o pós-moderno.

Entre elogios e reprovações à obra de Eagleton, afirma Anderson (1999, p. 134) que “o livro termina como começa, ‘pesaroso, com um tom mais ameaçador’: a ilusão, e não o equilíbrio, constitui a base do pós-modernismo”.

Eagleton (1998) deixa claro em seu prefácio quais são suas pretensões acerca do pós-modernismo, acusando-o em alguns momentos de fabricar alvos imaginários e de caricaturar as posições de seus adversários. Assim o faz, em parte, por aspirar precisamente ao que chama de marcas “populares” do pensamento pós-moderno, e, em parte, porque “o pós-modernismo constitui um fenômeno tão híbrido, que qualquer afirmação sobre o aspecto dele quase com certeza não se aplicará a outro” (EAGLETON, op. cit., p. 8). Prevendo as possíveis críticas a partir de seus posicionamentos, age em defesa própria:

pode acontecer de um determinado teórico haver, em sua obra, questionado ou mesmo rejeitado algumas das visões que atribuo ao pós-modernismo de um modo geral; todavia, elas constituem um tipo de sabedoria reconhecida, e nesse sentido não me considero culpado de paródia excessiva (Ibid.).

Por mais que predomine uma análise negativa do tema, Eagleton explica que tentou admitir o “lado bom do pós-modernismo” sempre que possível, chamando a atenção tanto para seus pontos fortes como para os fracos. Continua Eagleton em sua “defesa”,

dizendo que “não se trata de se posicionar a favor ou contra o pós-modernismo”, por mais que na sua opinião “haja mais motivos para se opor a ele do que para apoiá-lo” (Ibid.). Para o teórico, ser pós-modernista

não significa unicamente que você abandonou de vez o modernismo, mas que o percorreu à exaustão até atingir uma posição ainda profundamente marcada por ele, deve haver algo como um pré-pós-modernismo, que percorreu todo o pós-modernismo e acabou mais ou menos no ponto de partida, o que de modo algum não significa que não tenha havido mudanças (Ibid.).

Segundo Eagleton, o pós-modernismo, no auge de sua militância, emprestou a voz aos humilhados e insultados e, ao fazê-lo, ameaçou abalar ao extremo a auto-identidade dominante do sistema.

Situando o cancionário buarqueano nesse período mencionado por Eagleton, encontram-se canções como “Apesar de você” (1970), “Deus lhe Pague” (1971), “Quando o carnaval chegar” (1972) e “Cálice” (1973), já apresentadas no capítulo 1, como canções compostas em anos extremos em matéria de repressão, censura e sufoco, como observa Meneses (2002).

Segundo Eagleton, a política do pós-modernismo significou ao mesmo tempo enriquecimento e evasão. Foram lançadas questões políticas novas e vitais, como o feminismo e a etnicidade, porém recuaram, diante de impasses políticos mais antigos que por ora se mostravam intratáveis. Assim, era comum ver teóricos culturais discutindo, no início dos anos 1970, o socialismo, os signos lingüísticos e a sexualidade. Para Eagleton, não se tratava de um desvio da política para outra coisa, visto que a linguagem e a sexualidade são políticas por natureza, “mas se revelou, por conta de tudo isso, uma maneira valiosa de deixar para trás algumas questões políticas clássicas, tais como por que a maioria das pessoas não dispõe do suficiente para comer” (EAGLETON, 1998, p. 33).

Hutcheon (1991), por sua vez, não se preocupa em denunciar ou defender o “pós-modernismo”, como prefere chamar. Define-o como um fenômeno cultural atual e contraditório que

usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia (HUTCHEON, o. cit., p. 19).

Acredita que assim como ocorreram discordâncias em relação ao que caracterizaria precisamente o modernismo, o mesmo vai ocorrendo, gradativamente, com o pós-

modernismo. Lembra que até mesmo Jameson, “um de seus antagonistas mais clamorosos, considera o pós-modernismo como um conceito periodizante ‘cuja função é correlacionar o surgimento de novas características formais na cultura e o surgimento de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica’ (1983, 113)” (HUTCHEON, op. cit., p. 61). Mesmo assim, a escritora não deixa de frisar que, posteriormente, Jameson passaria a atacar o pós-modernismo por suas deficiências, mais do que a defini-lo. Preocupa-lhe o fato de, ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, acabar propondo uma “identidade transcendental” ou uma essência para o pós-modernismo. Em vez disso, considera-o

como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma “poética”, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento e nossos procedimentos críticos (Id., p. 32).

Segundo Hutcheon, qualquer poética do pós-modernismo deve antes se adaptar ao imenso volume de material que já foi escrito sobre o assunto do pós-modernismo em todos os setores. O que se mantém invariavelmente no debate é o significado do prefixo “‘pós’ – um enorme palavrão de três letras”.

Entre várias questões levantadas por Hutcheon está a de que o pós-modernismo sugere uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente, o que poderia, de acordo com a escritora, ser nominado de “presença do passado” ou talvez de “presentificação” desse passado. Como explica, o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus “restos textualizados”. Isso ocorreria por meio das oposições binárias geralmente estabelecidas quando se escreve sobre o pós-modernismo, tais como passado e presente, moderno e pós-moderno etc., oposições que deveriam ser questionadas assim como a retórica da ruptura (descontinuidade, descentralização etc.). Afirma, portanto, que “o pós-modernismo literalmente nomeia e constitui sua própria identidade paradoxal, e o faz num incômodo relacionamento contraditório de constante desgaste” (Id., p. 39).

Para Hutcheon, grande parte do que foi escrito sobre o assunto assumiu fisicamente a forma de colunas opostas, normalmente intituladas “modernismo versus pós-modernismo” (Ibid.), uma estrutura, portanto, que implicitamente nega a natureza híbrida, plural e contraditória do empreendimento pós-moderno.

Tais estudos, bem como os de outros teóricos que são aqui mencionados, por tratarem de forma abrangente deste novo mundo, permitem a esta pesquisa organizar a

discussão sobre o lugar do sujeito na contemporânea poética brasileira, mais precisamente na poética de Chico Buarque.

Sabe-se que a poesia investiga o mundo ordenado pelo *logos* em busca das coisas e dos entes, fala dos começos e das essências primordiais, ou seja, a poesia tenta acessar o existente; uma espécie de linguagem originária ordenada menos pelo *logos* e mais por relações de afinidades e semelhança (BOSI, 2004). O que vale como definição universal de poesia vale para a poesia contemporânea. Nesta, por sua vez, esses aspectos parecem se aprofundar. Faz-se oportuno apontar, mesmo que de forma sucinta, os estudos apresentados em 2007 pelo grupo de pesquisa “Poesia Contemporânea: representação e crítica”¹⁷, do qual faço parte. Verificou-se inicialmente ser preciso começar por perguntar, genericamente, o que se denomina como “poesia brasileira contemporânea”, tudo isso com base em um levantamento bibliográfico-teórico inicial.

A partir dessas leituras e dos debates provocados entre o grupo levantaram-se questões interessantes, tais como as relacionadas ao conceito de poesia, que veio, ao longo dos últimos séculos, sendo modificado pela própria prática com seu ápice na contemporaneidade. Nesta, o conceito de poesia se alarga: a lírica deixa de ser somente som e ritmo; o conceito de rima e verso é relativizado; passa a ser também visual: seu suporte agora não é somente o livro, é também o cartaz e o vídeo; os signos da indústria cultural penetram o texto lírico; mas, por vezes, fecha-se nos velhos procedimentos – renovados ou não. Verifica-se talvez uma dispersão de procedimentos que, no entanto, não podem ser submetidos a uma dominante, para se falar precisamente em escolas e estilos.

Todavia, como característica típica de um tempo – a contemporaneidade – os estilos particulares e hiperindividuais são a regra, ou seja, na contemporaneidade os universais são profundamente questionados, cedendo espaço às particularidades. As letras das canções de Chico Buarque aqui selecionadas para identificar a voz pós-moderna do poeta, como “Carioca”, “Ode aos ratos” e “Subúrbio”, foram inseridas nas pesquisas do grupo, e desvelaram, a partir das categorias de análises do texto, a presença de elementos figurativos dos quais emergem imagens fragmentadas.

Observou-se que essa fragmentação refletiu a pluralidade de manifestações e de sensações do sujeito como marca da pós-modernidade. A análise dessas canções

¹⁷ A esse respeito, a comunicação “O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção” foi apresentada pela professora Sylvia Helena Cyntrão e pelo grupo de pesquisa “Poesia Contemporânea: representação e crítica”, no XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – 2007, em São Paulo-SP.

temporalmente situadas a partir da década de 1960 prova que a voz discursiva do poeta Chico Buarque acena para outras preferências que não sejam somente a dos textos narrativos “onde se conta uma história ou uma parábola”. Observou-se também que a voz ideológica do eu-poético (feminina/ masculina/ homossexual) não está explicitada nestas canções e nem na maioria dos textos lidos pelo grupo de pesquisa. Vale lembrar que o sujeito da pós-modernidade, segundo Hall (2005), não tem uma identidade fixa, permanente. Nesse sentido, os poetas brasileiros contemporâneos parecem incorporar essa metamorfose deslizante, deixando ao leitor a liberdade para se identificar com uma ou outra voz ideológica. Nota-se, entretanto, que o deslocamento da voz ideológica do eu poético depende do próprio interesse do poeta. Em “Paratodos”, por exemplo, o auto-retrato explícito do poeta vai-se delineando a cada verso até o eu-lírico declarar no final da canção: “Vou na estrada há muitos anos/ sou **um artista brasileiro**”.

Outro fator importante levantado por Hutcheon trata da descentralização do pós-moderno. Ela entende que o centro já não é totalmente válido e, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que chama de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) “assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido” (HUTCHEON, 1991, p. 30).

Hutcheon observa também que o pós-moderno tem o cuidado de não transformar o marginal num novo centro. Expira-se o que Burgin teria chamado de “garantias absolutas oferecidas por sistemas metafísicos tiranizantes”. Quaisquer certezas que realmente tenhamos são aquilo que Burgin chama de “posicionais”, provenientes de complexas redes de condições locais e contingentes (Ibid.).

Assim, explica Hutcheon, o movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização, juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade, que atuam no propósito de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. Por sua vez, o local, o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção “– necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção” (Id., p. 85).

Ela acredita que grande parte do debate sobre a definição do termo “pós-modernismo” tem girado em torno daquilo que alguns consideram como uma perda da fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. Lembra, ainda, que tanto o marxismo como a psicanálise freudiana foram acusados de serem “metanarrativas”

totalizantes, e no entanto foram fecundos em análises do pós-modernismo exatamente porque seu modelo “fendido” (ao mesmo tempo, a dialética e a luta de classes, ou as oposições manifesto/latente e consciente/inconsciente) dá margem a um tipo de totalização antitotalizante ou de centralização descentralizada que afirma ser muito pós-moderno – ou contraditório.

Será, pois, quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma que a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis.

À luz das idéias de Hutcheon, as noções de “centro” e “margem” podem ser observadas a partir do olhar inclusivo do eu-lírico na canção “Subúrbio”, que, ao tratar da contraposição dos índices de referência entre “centro” e “periferia” da cidade do Rio de Janeiro, incita as vozes da minoria a se expressarem através de sua música e de sua dança: “Vai, faz ouvir os acordes/ do choro-canção/ traz as cabrochas e a roda/ de samba/ dança teu funk, o rock,/ forró, pagode, reggae/ teu hip-hop/ fala na língua do rap/ desbanca a outra/ a tal que abusa/ de ser tão maravilhosa”.

A escritora considera que a homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social etc.

Nesse sentido, observa-se que não somente “Subúrbio” (2006) mas “Paratodos” (1993) já apontava com antecedência essas identidades contextualizadas quando o poeta invoca sua origem familiar, “o meu pai era paulista/ meu avô, pernambucano/ o meu bisavô mineiro/ meu tataravô baiano”; e gerações musicais utilizando referenciais que são de seu mundo subjetivo, mas que foram incorporados à história cultural da nação e fazem parte do patrimônio da canção brasileira: “Contra fel, moléstia, crime/ use Dorival Caymmi/ [...] contra solidão agreste/ Luiz Gonzaga é tiro certo/ Pixinguinha é inconteste”, entre tantos outros.

Na visão de Hutcheon, os negros e as feministas, os etnicistas e os gays, as culturas nativas e do “Terceiro Mundo” não formam movimentos monolíticos, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e ex-centricidade percebida por todos. Resulta, portanto, no que chamou de “efeitos liberadores” em razão

do deslocamento da linguagem da alienação (não-identidade) para a linguagem da descentralização (diferença), porque o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegiava um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade – hoje essa lista é famosa (HUTCHEON, op. cit., p. 90).

A partir do momento em que o centro é considerado como uma elaboração, uma ficção, e não como uma realidade fixa e imutável, afirma Hutcheon que o “velho ou-ou começa a desmoronar”, e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades (Ibid.).

Ora, sabe-se que as minorias marginalizadas, os excluídos socialmente, são temáticas presentes na obra de Chico Buarque desde o começo. Em um dado momento, o cancionista voltou seu olhar inclusivo para o outro – a mulher, o pivete, o operário, o mendigo, o malandro, por exemplo, estes posicionados do lado menos privilegiado dos opostos binários – e hoje em sua poética há uma reelaboração desse olhar, abrindo-se a novas possibilidades para inclusão *do outro*, como diferente. Em “Ode aos ratos”, o “Rato de rua/ [...] aborígine do lodo [...] saqueador da metrópole” é, para o eu-lírico, “um semelhante”, “filho de Deus, [seu] irmão”. Em “Carioca”, todo o espaço urbano é incorporado pelo eu-lírico: “Cidade maravilhosa/ és minha”. Em “Subúrbio”, valoriza-se o espaço a partir do diferente, dos que estão à margem bem como das novas posições de “fala” dos sujeitos.

A poética de que fala Hutcheon não se restringe a um sentido estruturalista da palavra, mas de ultrapassar o estudo do discurso literário e chegar ao estudo da prática e da teoria culturais. Apesar de seus estudos serem enriquecedores para o debate acerca do pós-moderno, Hutcheon privilegia a análise do romance, e esta pesquisa, voltada para a Canção – considerada como um gênero híbrido – vem alinhar-se às reflexões da escritora como uma contribuição para as discussões sobre os conceitos de modernidade e pós-modernidade.

Nota-se que o debate acerca do mundo “pós” vem se condensando já há algumas décadas diante das mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e na sociedade. Como lembra Anderson (1999), a história da idéia de pós-moderno começa bem antes do advento de qualquer coisa que pudesse prontamente ser identificada como uma forma do pós-moderno atual. Seu aparecimento como fenômeno antecipa sua teorização. Suas origens foram literárias, sua projeção à fama, arquitetônica, mas todos os seus aspectos afloraram na pintura. Vale lembrar outra questão levantada por Anderson que diz respeito ao “moderno”. Seja ele estético ou histórico, será sempre em princípio o que se deve chamar um presente absoluto,

criando, assim, uma dificuldade peculiar para a definição de qualquer período posterior, que o converteria num passado relativo.

Certamente esta pesquisa não poderia abarcar todos os teóricos e críticos que se opõem total ou parcialmente ao conceito de pós-moderno, os que o defendem, atacam ou simplesmente procuram não se comprometer. Não faltarão os que comungam das mesmas idéias mas que, em algum momento, divergem de alguns conceitos.

Por sua vez, as questões da identidade, do sujeito e da diferença, hoje presentes no centro da teoria social e das práticas políticas, são também pertinentes para a identificação, neste estudo, da voz ativa de Chico Buarque. Neste sentido, faz-se oportuno ressaltar tanto os estudos de Hall, teórico conhecido por seu papel pioneiro no campo dos Estudos Culturais, como as considerações de Woodward e Tadeu da Silva, a seguir comentados.

Em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), Hall oferece uma leitura didática em que explora algumas questões sobre a identidade cultural na modernidade tardia e avalia se existe uma “crise de identidade”, em que consiste essa crise e em que direção caminha.

Hall (op. cit.) defende que um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX, o que leva à fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade, que nos tinham fornecido, no passado, sólidas localizações como indivíduos sociais. Transformações responsáveis pela mudança de identidades pessoais, abalando, pois, a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados:

esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – **descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos** – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, op. cit., p. 9 – grifo meu).

Em “Agora falando sério” (1970) observa-se esse duplo deslocamento de que fala Hall. Nessa canção, o poeta anuncia a intenção de fecundar sua obra com o silêncio da poesia: “Eu queria não cantar/ a cantiga mais bonita/ [...] não queria enganar/ driblar, iludir/ tanto desencanto”. É claro que a experiência lírica, como aborda Silva (2004, p. 176), muitas vezes é diversa da experiência histórico-pessoal do poeta. No entanto, quando da gravação do disco que contém “Agora falando sério”, o momento vivido por Chico Buarque era o de exílio prolongado na Itália, um disco de “transição e impasse”. Já em “Paratodos”, a atitude de

Chico será outra em relação à sua expressão poética ao reincorporar o espaço da tradição renegado em “Baioque”, como já vem sendo demonstrado.

Para Hall (2005), as identidades estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais: “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, op. cit., p. 12).

O sujeito pós-moderno é conceptualizado como aquele que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel” formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. A identidade, para Hall, é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Afirma que dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Ou seja, para Hall, a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia: “à medida em que os sistemas de representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Id., p. 13).

Na década de 1960, a canção popular foi porta-voz de uma nação que vivia as conseqüências das violentas ações impostas pelo regime militar ditatorial. Fruto dos ideais de liberdade e justiça dos universitários, a Música Popular Brasileira – MPB – a essa época foi veículo de expressão dos anseios sociais, ou seja, ela nasceu como um sistema de representação cultural de uma classe média levada a posicionar-se e a participar criticamente da realidade, numa atitude de comprometimento cada vez mais declarado com a política.

Todavia, como enfatiza Silva (2004), a obra de Chico Buarque extrapolou o universo do protesto circunstancial. Neste sentido, as letras das canções de Chico – veículos do imaginário popular – são um espaço de representação dos sujeitos e de suas identidades cada vez mais flutuantes, imersos em uma diversidade cultural urbana.

Observa-se que nas letras das canções “Carioca”, “Ode aos ratos” e “Subúrbio”, o poeta registra um universo simbólico pós-moderno a partir de um olhar inclusivo sobre os sujeitos situados em um espaço urbano esteticamente configurado, como será demonstrado no capítulo 3.

Cyntrão (2004, p. 115) acredita que uma mudança da expressão poética de um artista como Chico Buarque (neste estudo delimitada como voz moderna e pós-moderna do

autor), cuja obra cobre quatro décadas – “vou na estrada há muitos anos” – de cultura brasileira, não deve ser tomada como crítica. Lembra, pois, que são as ideologias que regulam a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação. Acredita que as ideologias “seriam como matrizes geradoras da externalização de uma necessidade interna. Assim, seria preferível falar não de mudança de ideologia, mas da atitude que externaliza um valor” (Ibid.).

Para Hall, a identidade permanece sempre incompleta, sempre em formação ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.

O último dos descentramentos ocorridos no século XX para o sujeito cartesiano foi o referente ao feminismo, visto tanto como uma crítica teórica quanto um movimento social. De acordo com Hall, o feminismo faz parte dos “novos movimentos sociais” que emergiram nos anos 1960 juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”. Todos esses movimentos são considerados por Hall “o grande marco da modernidade tardia” (HALL, op. cit., p. 44).

Os movimentos apelavam para a identidade social de seus sustentadores vindo a constituir, de acordo com Hall, o que viria a ser conhecido como a política de identidade, ou seja, uma identidade para cada movimento (Id., p. 45). O feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico por seu papel contestador dentro das arenas políticas e sociais.

No Brasil, já no início da década de 1960, houve a emergência dos movimentos populares, a atuação dos movimentos estudantis (que em 1968 juntam os artistas e intelectuais à célebre Passeata dos Cem Mil) e a mobilização do operariado e dos agricultores. No setor da canção, despontavam os festivais de MPB em que “a música popular começa a ter um significado e uma função que ultrapassavam de muito aquilo que até então era usual” (MENESES, 2002, p. 24); o Festival Internacional da Canção; o Festival do Violão, da Música Popular Universitária; a Bienal do Samba, e outros mais.

Para Meneses (op. cit.), tal floração de festivais vividos pelo público composto de estudantes refletia bem o clima da época, uma vez que canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude.

Ainda situando o panorama da década, o golpe militar de 1964 já acenava para uma crise política do país. Sabe-se que essa crise veio refletir na época tanto na pessoa de Chico Buarque – afastando-se relativamente dos acontecimentos políticos – quanto em suas composições artísticas. Foram poucos os que souberam ver, por exemplo, como a canção “Bom tempo” “refletia” a situação desesperada de 1968, no entanto rompia com a época, através da proposta utópica de um outro tempo. Da mesma maneira, não se viu em “Sabiá” a crítica fina que se abrigava na proposta de uma canção de exílio feita a partir da própria terra (MENESES, op. cit., p. 24).

Para Hall (2005), um outro aspecto da identidade está relacionado ao caráter da mudança na modernidade tardia conhecido como “globalização”, bem como de seu impacto sobre a identidade cultural. Apóia-se inicialmente nas diferentes leituras de três teóricos, a saber, Giddens, Harvey e Laclau, sobre a natureza da mudança do mundo pós-moderno.

Como mostra Hall (op. cit.), Ernest Laclau usa o conceito de “deslocamento”, ou seja, uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder. As sociedades modernas não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única “causa” ou “lei”. Vista desse modo,

a sociedade não é como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesmo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma (HALL, op. cit., p. 16).

Essas sociedades não se desintegram totalmente não é porque são unificadas “mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. Sem isso, argumenta Laclau, não haveria nenhuma história” (Id., p. 17).

As leituras acima apresentadas por Hall permitem identificar também dentro do corpus de canções selecionadas de Chico Buarque as possíveis discontinuidades, rupturas e fragmentações, sobretudo as questões dos deslocamentos de que trata Laclau.

Por ora, serão estendidas algumas questões teóricas acerca da identidade e da diferença, esta, como vimos, considerada por Laclau como uma das características das sociedades da modernidade tardia.

Em seu ensaio “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, Woodward (2000) trata dos processos que envolvem a construção da identidade, entre eles, o

social e o simbólico, que, apesar de serem dois processos diferentes, são necessários para a construção e manutenção das identidades:

a marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (WOODWARD, op. cit., p. 14).

Nota-se que as letras das canções de Chico Buarque aqui identificadas como voz pós-moderna incorporam informações simbólicas presentes nos signos sociais e recuperam a voz dos excluídos. O poeta – pode-se reafirmar – trata da temática de *exclusão* para *incluir*, como ocorre em “Ode aos ratos” e “Subúrbio”.

Woodward sustenta nesse ensaio várias considerações apontadas por Hall a respeito da identidade, entre elas, a de que as identidades não são unificadas. Entretanto, de acordo com Woodward, para se explicar como as identidades são formadas e mantidas, precisamos, ainda, explicar “por que as pessoas assumem suas posições de identidade e se identificam com elas. Por que as pessoas investem nas posições que os discursos da identidade lhes oferecem?” Há que se considerar também como parte da explicação “o nível psíquico”, tratando-se de uma dimensão que, juntamente com a simbólica e a social, é necessária para uma completa conceitualização da identidade (Id., p. 15).

A partir de importantes conceitos relacionados à identidade e diferença, Woodward analisa também os processos envolvidos na produção de significados por meio de sistemas representacionais, em sua conexão com o posicionamento dos sujeitos e com a construção de identidades no interior de sistemas simbólicos. Observa que “os discursos e os sistemas simbólicos de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (Id., p. 17).

Para a escritora, todas as práticas de significação que produzem significados envolvem ainda relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. Esse ponto de vista também é defendido por Tadeu da Silva (2000, p. 81), segundo o qual a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder.

Nesse contexto, vê-se em “Subúrbio” que o eu-lírico incita a voz do *outro* a falar a partir de sua posição de sujeito marcada pelas relações de poder, em razão das diferenças sociais presentes entre “centro” e “periferia”. Enquanto esta, por exemplo, possui “casas em cor/ ruas de pó, cidade/ que não se pinta/ que é sem vaidade; aquela “[...] abusa de ser tão

maravilhosa”. A voz da minoria suburbana passa, assim, pela via do discurso monofônico, a se integrar “ao coro das muitas vozes que compartilham a instância de enunciação do eu-lírico”, convertendo-se “em princípio estruturante do universo sógnico buarqueano” (SILVA, 2000, p. 178). A análise da canção será estendida no capítulo 3.

Acredita-se, pois, que as letras das canções mencionadas permitem identificar os possíveis lugares de fala do sujeito a partir dos contextos sociais em que estão inseridos, bem como dos processos de inclusão e exclusão dos quais participam e acabam por promover o surgimento de novas identidades.

Ressalta Woodward que a diferença, mesmo podendo ser construída por meio da exclusão ou da marginalização de pessoas definidas como “outros”, também pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora. É o caso dos movimentos sociais que buscam resgatar as identidades sexuais dos constrangimentos da norma e celebrar a diferença (WOODWARD, 2000, p. 50).

Ao analisar como as identidades são construídas, Woodward sugere que elas são formadas relativamente a outras identidades, relativamente ao “outro”, isto é, relativamente ao que não é. Essa construção aparece sob a forma de oposições binárias – forma mais extrema de marcar a diferença – que são essenciais para a produção do significado. Diz ela que “essa concepção de diferença é fundamental para se compreender o processo de construção cultural das identidades, tendo sido adotada por muitos dos ‘novos movimentos sociais’” (Ibid.).

De acordo com Tadeu da Silva (2000, p. 83), as relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/ feminino, branco/ negro, heterossexual/ homossexual. Conclui que questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binários em torno dos quais eles se organizam.

Pensando assim, ao problematizar os opostos exclusão/inclusão, Chico Buarque também questiona a identidade e a diferença como relações de poder registrando um tempo moderno diferente de um outro, pós-moderno.

A identidade e a diferença são vistas por Tadeu da Silva (op. cit., p. 78) como o resultado dos atos de criação lingüística, por sua vez, criadas por meio de atos da linguagem. Se a linguagem for entendida como sistema de significação, “é, ela própria, uma estrutura instável”. Segundo ele, é isso que teóricos como Derrida vêm tentando dizer nos últimos anos. Diz que a “linguagem vacila”, ou, nas palavras do lingüista Edwar Sapir, “todas as gramáticas vazam” (Ibid.). Afirma, portanto, que essa característica da linguagem tem conseqüências importantes para a questão da diferença e da identidade culturais:

na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também pela indeterminação e pela instabilidade [...] a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem (TADEU DA SILVA, op. cit., p. 80).

É, pois, por meio do trabalho discursivo de sua linguagem poética que Chico Buarque aciona o próprio universo simbólico e o representa multiplicando e entrecruzando vozes. Como será visto no próximo capítulo, o poeta contagia seu discurso a partir da auto-referenciação e da hetero-referenciação; dá voz às minorias excluídas; valoriza o sujeito a partir de sua cultura, do espaço que ocupa; busca a inclusão do *outro*; e celebra a diversidade. Se expôs a vontade de silenciar a poesia antes, não hesitou em mostrá-la “paratodos” algum tempo depois. Incorporou não só a tradição mas todos que a traduzem em linguagens diferenciadas, como o funk, o rock, o forró, o pagode, o reggae e o hip-hop.

Chico não se tornou arquiteto por formação, como se sabe, mas nem por isso deixou de projetar suas cidades imaginárias – estas esteticamente construídas pela via do discurso poético. A obra desse grande artista externaliza valores a partir de posturas líricas, críticas ou utópicas. Faz da canção um espaço de pluralização das formas simbólicas¹⁸ de representação de diferentes sujeitos e suas identidades e nelas apresenta a construção de sua própria identidade dentro da categoria de artista e poeta-compositor.

¹⁸ Segundo John B. Thompson, as formas simbólicas compreendem expressões lingüísticas, gestos, ações, obras de arte, objetos e expressões significativas de vários tipos. As características, apresentadas por Thompson, das formas simbólicas dizem respeito a seu aspecto referencial, ou seja, as formas simbólicas são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa (1995, p. 9; 181; 190).

3. A voz ativa de Chico Buarque: análise textual e interpretações transtextuais¹⁹ das canções

*Palavra minha
Matéria, minha criatura, palavra*

Chico Buarque

As análises aqui apresentadas partem de um estudo comparado a partir de letra de canções que datam da década de 1970 a 2006. Nesta proposta de análise busca-se identificar os signos representativos de dois tempos, anteriormente conceituados, presentes no cancionário buarqueano.

3.1. “Carioca” (1998), “Baioque” (1972) e “Paratodos” (1993)

“Carioca” soma-se às onze canções que compõem o disco *As cidades* (1998), entre elas quatro regravações – “A ostra e o vento”, “Assentamento”, “Aquela mulher” e “Chão de esmeraldas” – em que Chico Buarque toma a pluralidade do universo urbano para tratar do sujeito e do espaço.

Há em “Carioca” referentes espaciais que tratam da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro: “Tem baile no **Flamengo**/ [...] O homem da **Gávea** criou asas/ [...] Vendendo por **Copacabana**”; mais precisamente da cidade das ruas, de personagens e elementos que sugerem o que é popular: “Gostosa/ Quentinha/ **Tapioca**/ [...] o **povaréu** sonâmbulo/ ambulando/ que nem muamba/ [...] meninas/ [...] vendendo por Copacabana/ suas **bugigangas**”; sem, no entanto, deixar de fazer referência aos modernos “pássaros” que dominam o céu da cidade (referência ao esporte Asa Delta), uma vez que o “homem da Gávea criou asas”. Dentro deste caleidoscópio da imagem urbana – e de todos os fatores que a ela se ligam, positivos ou negativos, relacionados à ciência, à tecnologia e ao progresso como um todo –, o elemento religioso é personificado na figura do reverendo trazendo as revelações terríficas acerca do destino da humanidade, ao ler “No palanque [...] / O Apocalipse”.

¹⁹ Transtextual: o que é percebido a partir dos índices de contextualização do texto; que tem existência no espaço *entre* da tessitura de seus elementos; na intertextualidade latente de seus componentes; que se projeta para *além* dos limites literários formais, na identificação dos outros discursos afins que ressoam a partir do texto (CYNTRÃO, 2004, p. 14).

As imagens temporais em “Carioca” apresentam o percurso de um dia dessas pessoas imersas nesse espaço determinado, que se inicia com o “pregão” que “abre **o dia**”; da gaivota que “Sobrevoa **a tardinha**”, do “[...] **poente** na espinha/ das tuas montanhas” e “**De noite/** meninas/ peitinhos de pitomba/ vendendo por Copacabana suas bugigangas”. Entretanto, apesar de a canção “Carioca” apresentar uma tipologia figurativa, já que há uma predominância de palavras substantivas, os elementos grifados nos sugerem uma espécie de estrutura “narrativa temporal”, com começo, meio e fim. Mas, de acordo com as pesquisas apresentadas em 2007 pelo grupo de pesquisa “Poesia Contemporânea: representação e crítica”, a pós-modernidade da poesia brasileira se apresenta como um pulsar de imagens e não um desenrolar contínuo de narrativas.

O que se percebe pela voz do eu-lírico em “Carioca” é a admiração de um sujeito pela cidade do Rio de Janeiro nos referentes temporais e espaciais por ele apresentados. Há uma confluência das paisagens e de toda a geografia da cidade com esse sujeito, ou seja, é possível perceber uma harmonização entre o sujeito e o espaço que habita. Não há aí a abordagem de contextos relacionados ao espaço social urbano como centro e periferia – como será demonstrado posteriormente em outra canção – e demais problematizações sociais, como violência, drogas, exploração sexual e minorias, comuns nas grandes cidades. O poeta sabe que estas problematizações sociais existem: “De noite/ meninas/ peitinhos de pitomba/ vendendo por Copacabana/ as suas bugigangas”, mas elas não interferem na magia da cidade.

Não se pode, entretanto, identificar, a partir da letra da canção, se esse sujeito é representante do “povareu”, se é morador do Flamengo, da Gávea ou Copacabana, se gosta de funk ou de samba, e que papel social desempenha. Não há categorias que se excluem; o que se percebe é um sujeito que, além de incluir fragmentos do discurso do *outro* – “Gostosa/ Quentinha/ Tapioca” –, incorpora todo um universo a partir da valorização da vida urbana, “Cidade maravilhosa/ **és minha**”. Ele toma posse dessa cidade cujo cenário ainda é agraciado pela natureza, por um poente que “Quase arromba a retina de quem vê”.

Se em “Carioca” temos um “eu” mergulhado e harmonizado em relação ao coletivo, em “Baioque”, composição da década de 1970, esse processo é diferente. Já nos primeiros versos da canção, o eu-lírico avisa: “Quando **eu** canto/ que se cuide/ quem **não** for meu **irmão**”. A palavra “irmão” não trata das relações sanguíneas, mas dos fortes laços que envolvem determinadas relações nas quais os indivíduos, de alguma forma, comungam das mesmas ações e idéias. Nestes versos observa-se uma referência da “persona” brasileira do autor Chico Buarque de Hollanda, sem que o mesmo, entretanto, invada esse mundo criado. No texto “O Autor e o Herói na atividade estética”, Bakhtin (2003) distingue o autor-pessoa

(o escritor, o artista) do autor-criador (aquele que dá forma ao objeto estético), ou seja, se Chico Buarque invadisse seu mundo criado na condição de autor-pessoa levaria à destruição da estabilidade estética do texto. Como alerta Bakhtin, mesmo em textos autobiográficos, “o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo... deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro” (op. cit., p. 13).

O sertão e o espaço urbano são definidos por metáforas, como podemos perceber, na segunda e terceira estrofe: “Quando rio/ **rio seco**/ como é seco o sertão/ meu sorriso/ **é uma fenda**/ escavada no chão/ quando choro/ **é uma enchente**/ [...] **é o inverno**/ de repente/ **inundando o sertão** [...]”. Optando pelo urbano litorâneo, o eu-lírico acaba por renegar o “espaço das tradições”, no qual o *baião* é referencial cultural de passado e tradição, que, nesse momento, não lhe interessam: “Não quero saber/ como se dança o baião”. E, desde o início da canção, já havia dado seu recado aos “irmãos” que, assim como ele, vivenciam as mesmas experiências: “Quando **eu** canto/ que se cuide/ **quem não for meu irmão**”.

Nota-se também o emprego do pronome possessivo “meu”: “O **meu** canto/ [...] **meu** sorriso/ [...] todo o **meu** coração”; mas aqui o sentido de posse exclui qualquer possibilidade de incorporação do coletivo, como vimos em “Carioca”, “Cidade maravilhosa/ és **minha**”, um “eu” em harmonia com o espaço independente de seu retrato. Em “Baioque”, o “eu” impõe suas condições para que o outro ou o coletivo se incorpore a ele, porque seu canto é “Punhalada/ e não conhece o perdão”. A recorrência da primeira pessoa demonstra as ações, sentimentos e vontades: “[...] **Eu** canto/ [...] **eu** choro/ [...] **eu** amo/ **eu** devoro/ **eu** adoro/ **eu** quero...”.

Para Cyntrão (2004), quando o eu-lírico diz: “Nem quero saber/ como se dança o baião”, pode-se interpretar esse verso como emblemático, tanto para o próprio poema como para toda a obra do poeta, “como ruptura necessária com o conhecimento aceito, para que novos caminhos se abram descontaminados do passado e de toda a sua carga negativa de acomodação ao que é de forma fácil, socialmente aceito” (Id., p. 112). Considera ainda que as letras poéticas de Chico Buarque alcançam sua dimensão mítica quando as percebemos referenciando a nação pela via das histórias narradas do personagem. Quando este se manifesta, estabelece um diálogo intersubjetivo, “cuja força mediadora une verdade, homem e história, criando o espaço mítico de identidade cultural brasileira” (Id., p. 113).

Ainda de acordo com Cyntrão, um estudo comparado nos mostra divergências ideológicas de “Baioque” em relação à outra canção posterior de Chico Buarque, “Paratodos”,

divergências estas que sustentam nesta pesquisa as principais marcas de uma voz moderna e pós-moderna presente no cancionário buarqueano. Viu-se que, em “Baioque”, o poeta renega o espaço das tradições, como anteriormente mencionado, criando um espaço de exclusão, já em “Paratodos”, observa Cyntrão, o movimento é inverso, no qual o poeta **inclui, incorpora, valoriza e nivela** a contribuição do popular (Cartola), da elite (João Gilberto), da Jovem Guarda e sua ideologia polêmica (Erasmus, Roberto), da contra-ideologia (Caetano, Gil), do urbano (Vinícius) e do regional (Luiz Gonzaga).

A voz, ou o “dono da voz”, homenageia em “Paratodos” outros artistas ligados à canção brasileira. Pode ser considerada “letra-síntese, ou letra-convergência dos sentidos e valores éticos e estéticos que Chico Buarque deixou registrados e entranhados em sua expressão poética” (Ibid.). Nessa canção, o “auto-retrato” do poeta é mais explícito que em “Baioque”, entretanto percebe-se que não há a interferência do autor-pessoa na estabilidade estética do texto, ou seja, em nenhum momento em “Paratodos” o eu-lírico declarou: sou Chico Buarque, afinal.

Para Silva (2000), a lírica modernista é definida por um processo por ele denominado de auto-referenciação poética, que consiste em fazer do ato da criação a matéria do poema. Cita alguns trechos dos poemas de Drummond para exemplificar como esse processo pode ser observado tanto em sua obra como na obra de todo poeta moderno. De acordo com Silva, toda a poesia de Chico Buarque, por sua vez, seria um exemplo na Música Popular Brasileira. Define a primeira concepção poética de Chico Buarque de “mítico-mágica”, como se a poesia pudesse modificar a realidade.

Segundo Silva, essa concepção se faz presente em todos os poemas do primeiro LP (1966), a exemplo de “Tem mais samba”, “onde a poesia (o samba) se constrói como um espaço lírico redimensionando da problemática humano-existencial”, “A banda” e “Olé Olá”. Somente no segundo LP (1967), com a poética de “O realejo”, recusa essa concepção mítico-mágica, buscando uma nova forma poética. Acredita Silva que, com a venda do realejo, “Estou vendendo um realejo/ quem vai levar/ [...] quem comprar leva consigo/ todo o encanto que ele traz”, Chico Buarque estaria “abrindo mão” do lirismo mágico anterior. E assim continuaria Chico nesse processo de evolução até compreender que o que é chamado de realidade “é apenas uma metamorfose do real, operada pela linguagem, e a poesia não destrói essa metamorfose criando outra, mas instaurando nela a ambigüidade que destrói o poder codificante da linguagem e possibilita a criação poética” (SILVA, 2000, p. 155).

Uma nova concepção poética, finaliza Silva, viria com “Agora falando sério”, em que Chico Buarque, referenciando, de forma agressiva, o ato da criação e sua própria obra,

repudia definitivamente a concepção mítico-mágica anterior, refazendo suas imagens poéticas:

agora falando sério/ eu queria não cantar/ a cantiga bonita/ que se acreditava/
que o mal espanta/ [...] e você que está me ouvindo/ quer saber o que esta
havendo/ com as flores do meu quintal?/ o amor-perfeito, traindo/ a sempre-
viva, morrendo/ e a rosa, cheirando mal.

Chico Buarque refaz sua trajetória dando por encerrada a “fase do bom moço”, da “cantiga bonita” e do “lirismo ingênuo”, divisões abordadas tanto por Meneses quanto por Sant’Anna, mencionadas no capítulo 1. Acaba, assim, dando um “[...] chute no lirismo/ um pega no cachorro/ e um tiro no sabiá [...] um fora no violino”. A voz que tanto cantou e encantou a tantos nesse momento “sério” desabafa: “Preferia não falar/ [...] preferia não cantar”. O poeta investe, portanto, contra o processo criador para desqualificar as imagens líricas e atingir o silêncio essencial da letra da canção.

A auto-referenciação de que trata Silva, presente em “Agora falando sério”, remete a duas de suas composições anteriores: “Sabiá”, como vimos no trecho acima; e *A banda*, quando o eu-lírico diz: “[...] faço a mala e corro/ pra não ver a **banda** passar”.

Para Cyntrão (2004), em “Agora falando sério”, Chico Buarque anuncia a intenção de fecundar sua obra com o silêncio da poesia, dando-lhe nova significação mediante a reelaboração poética. Ao se analisar o cancionário buarqueano, percebe-se como a auto-referenciação é um processo recorrente em seus poemas ao refletir sobre a arte poética e o papel do artista no seu tempo, como será visto em “Paratodos”. Segundo Cyntrão, a obra poético-musical de Chico Buarque, “grande artista brasileiro”, é “multidimensional”, “saindo do lírico, mergulhando no político, expondo os marginalizados, dando voz à voz feminina, dialogando nos intertextos e se auto-referenciando na mentação lírica de sua obra, desmistificando o próprio fazer poético” (CYNTRÃO, op. cit., p. 112).

Afirmando sua posição explicitada de artista, poeta e músico em “Paratodos”, este sujeito nomeia sua ascendência familiar: “O meu pai era paulista/ meu avô, pernambucano/ o meu bisavô, mineiro/ meu tataravô, baiano”; e também seu “pai” profissional: “Meu maestro soberano/ foi Antônio Brasileiro”. Esta estrofe é retomada no final da canção sofrendo alterações nos dois últimos versos. No penúltimo, o respaldo de quem sabe o que fala pela longa experiência: “Vou na estrada há muitos anos”; para que, no último, possa declarar sua identidade como a dos poetas e músicos já citados: “Sou um artista brasileiro”.

Em seu ensaio “O Samba da minha Terra 1”, Souza (2005) considera que este “artista brasileiro”, declarado pelo eu-lírico, nasce do duplo poder de Antônio Brasileiro, a

quem são atribuídas as funções de iniciador, maestro e legítimo representante da música popular brasileira. Na figura do “maestro soberano”, Antônio Brasileiro (Tom Jobim), estaria reunido o nome e a função próprios à gestação musical do compositor brasileiro, inserido na tradição do samba, do chorinho e da bossa nova. Para Souza, a admiração de Chico Buarque por Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom, residiria na defesa de uma estética pautada pelo lirismo, pelos temas amorosos e pela harmonia musical que se apropria das imagens e dos sons da natureza sob a forma de metáforas nacionalistas.

Souza sublinha também os apontamentos de Wisnik em *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*, quando este aborda a presença, em “Paratodos”, de vários “pais”, entre eles, o pai paulista, o sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), autor de *Raízes do Brasil*. A herança musical, portanto, completaria a genética, e a esta se acrescentariam a livresca e a intelectual, responsáveis por um pensamento moderno e canônico sobre a identidade brasileira.

Apesar de o próprio texto permitir estas análises, é importante não se distanciar do olhar inclusivo de um sujeito que tece sua homenagem a vários brasileiros. Se em “Baioque” o recado é claro para quem não for seu “irmão”, pois seu canto é “punhalada”, em “Paratodos” é a arte e o canto do *outro* que o impulsiona a seguir sua jornada. A viola o redime e o leva a reincorporar o baião renegado de “Baioque”, pois, “Para um coração mesquinho/ contra a solidão agreste/ Luiz Gonzaga é tiro certo” e “Contra fel, moléstia, crime” dá sua receita: “Use Dorival Caymmi/ Vá de Jackson do Pandeiro”.

Na quarta estrofe percebemos a auto-referenciação nos versos que remetem a personagens urbanos de outras canções: “Vi cidades, vi dinheiro/ bandoleiros, vi hospícios/ moças feito passarinhos/ avoando de edifícios”. Os versos seguintes prosseguem a relação de músicos e poetas como uma forma de se consumir a música popular brasileira em todos os sentidos: “**Fume** Ari, **cheire** Vinícius/ **Beba** Nelson cavaquinho/ [...] **Tome** Noel, Cartola, Orestes...”. E com saudações de vivas, palmas e salves, continua na sexta estrofe nomeando todos os seus inspiradores “Erasmus, Ben, Roberto/ Gil e Hermeto [...]/ todos os instrumentistas/ Edu, Bituca, Nara,/ Gal, Bethânia, Rita, Clara”, concluindo a saudação aos novos artistas: “Evoé, jovens à vista”.

Observa-se, pois, que a “auto-referenciação” ou “auto-retrato” analisados a partir do olhar dos sujeitos que emergem das transformações das sociedades modernas fazem-se presentes nas letras de várias canções de Chico Buarque. Como lembra Souza (2005), no empenho de ler a realidade pela mediação do discurso musical, sua trajetória de artista passa por transformações e acarreta mudanças no tratamento desse discurso. O texto, assim,

apontaria para uma “crise de identidade”, como tratou Hall, ou seja, a “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” – um duplo deslocamento, bem como para uma ressignificação da própria expressão poética, como pode ser observado em “Agora falando sério” (1969).

3.2. “Ode aos ratos” (2006) e “Baioque” (1972)

Depois de oito anos sem nenhum lançamento de CD, Chico Buarque traz ao público, no primeiro semestre de 2006, *Carioca*, composto de doze canções. Às vésperas do lançamento, concedeu entrevistas a vários órgãos da imprensa, em que fala do Rio de Janeiro, da periferia, da necessidade de discutir a descriminalização da maconha para combater o tráfico, de política nacional e da crise atravessada pelo país.

“Carioca”, também nome de uma canção do último disco, *As cidades* (1998), é uma homenagem ao Rio de Janeiro, cidade em que passava as férias na casa de parentes, o que lhe rendeu o apelido de carioca. É o primeiro trabalho do cantor pela gravadora Biscoito Fino, disponível em duas versões, CD simples ou CD acompanhado de DVD que apresenta o documentário “Desconstrução”, com o *making of* das gravações do disco, entre outros registros que datam de setembro de 2005 a março de 2006. A criatividade da capa ficou por conta da dupla de designers gráficos Raul Loureiro e Cláudia Warrak, do estúdio Warrakloureiro, trabalhando sobre a idéia de usar o próprio corpo como suporte para projeção de mapas das ruas do Rio de Janeiro e assim chegar ao efeito final de uma tatuagem. Como se não bastasse sua alma “tatuada” pelo imaginário carioca, o corpo torna-se o *locus* de materialização inclusiva para onde convergem e, ao mesmo tempo, refletem simbolicamente as várias identidades participantes de um processo híbrido de representação do ser pós-moderno.

Carioca traz sete canções inéditas, como “Subúrbio”, inserida em seqüência no *corpus* desta pesquisa, e cinco regravações, entre elas “Ode aos ratos”, composta com Edu Lobo para o musical *Cambaio*. O que há de novidade no baião “Ode aos ratos” é sua forma de “rap-embolada” com programações eletrônicas. A partir da idéia de introduzir um elemento novo na canção, o poeta conta como foi a experiência:

tinha pensado num rap. [...] Aconteceu que na tentativa de fazer o rap, surgiu a embolada. É parecido, só que tem melodia, mas tem o ritmo dos fraseados, as rimas internas, as aliterações, é meio um pouco Jackson do Pandeiro. [...] o engenheiro de som, sugeriu colocar aquela distorção na voz, que parece som de radinho de pilha. Eu gostei do efeito e tal (HOLLANDA, 2006b,

disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_oesp_060506.htm>).

Ao ser entrevistado pela revista *Língua Portuguesa*, em junho de 2006, Chico fala que suas músicas agora resultam de um tempo maior de meditação e apuro, sendo todas mais trabalhadas não só na composição, mas também nos arranjos e no estúdio. Talvez isso justifique o porquê de seu novo CD causar estranheza, à primeira audição, em algumas pessoas:

é um trabalho mais sério, mais pensado. Ele e outros não saíram assim porque eu queria fazer música pretensiosa, refinada ou rebuscada de propósito. Acho que minhas músicas mais recentes são o resultado do amadurecimento. Talvez por isso quem sabe duressem mais... (Id., 2006, p. 13).

Mas antes de um mergulho nas análises que tratarão de um sujeito inserido em um espaço urbano pós-moderno, presente na canção “Ode aos ratos”, apontam-se algumas informações relevantes para a análise a respeito do ser “rato”, como animal, para, em seguida, decodificar as imagens que se articulam dentro do texto, a partir do que simbolizam na letra desta canção que faz uma “Ode”²⁰, uma glorificação ao “animal”.

O rato é o nome geral dos mamíferos roedores e pertence à família Muridae²¹. É a maior família de mamíferos existente na atualidade, cerca de 650 espécies classificadas em cerca de 140 gêneros em cinco ou seis subfamílias. Um dos fatores que o levam a ser escolhido para diversas experiências é possuir uma fisiologia semelhante à dos humanos.

Estudos²² mostram que os ratos possuem uma capacidade adaptativa que os credenciam a sobreviver e proliferar nos mais diversos ambientes, tal qual o homem. São altamente prolíferos, resistentes e possuem uma extrema habilidade corporal que permite transpor obstáculos e caminhar sobre cordas e fios. Alimentam-se de diversos produtos de origem vegetal e animal. Diariamente consomem aproximadamente um décimo do seu peso em alimento. Possuem dois pares de dentes incisivos, que crescem até 3 mm por semana,

²⁰ De remota origem grega, inicialmente a ode consistia num poema destinado ao canto. Sinônimo, pois, de canção, reduzia-se a um cantar monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira, ou de semelhante instrumento de corda chamado *barbitos*, *pectis* ou *magadis* [...] Praticamente abandonada durante a Idade Média, a ode renasce com o Humanismo (século XV), sobretudo após a publicação das obras de Píndaro, levada a efeito na Itália, em 1513 [...] Com o Romantismo, a ode perdeu algo de seu fascínio, mas continuou a ser cultivada, agora sob formas e matizes novos, de cunho subjetivista, emprestado pela estética vigente [...] No curso dessa transformação histórica, a ode resguardou sempre a sua atmosfera grave, solene, próxima do drama e da poesia épica (MOISÉS, 1988).

²¹ Cf. informações colhidas no site pt.wikipedia.org/wiki/Rato, acessado em out. 2008.

²² Cf. dados encontrados no site www.pragas.com.br/pragas/roedores/roedores_introducao.php, acessado em out. 2008.

necessitando roerem objetos resistentes como cabos elétricos, madeiras, plásticos e concretos, a fim de desgastar os dentes.

Em uma primeira leitura de “Ode aos ratos” observam-se algumas dessas características ao descrever e apontar os hábitos comportamentais de um “rato de rua”: **“Irrequieta criatura/ tribo em frenética proliferação/ transeunte/ boca de estômago/ atrás do seu quinhão/ [...] do parking ao living/ do shopping-center ao léu/ do cano de esgoto/ pro topo do arranha-céu/ [...] couraça de sabão/ [...] tenaz roedor”**. Desde os tempos remotos do Egito e da Mesopotâmia, os ratos já conviviam com o homem tanto no campo como nas cidades trazendo sérios problemas à humanidade. Em “Ode aos ratos”, esse roedor é um “saqueador/ da **metrópole**”.

Rato também é um dos signos do horóscopo chinês, chamado *Shu*, e japonês, chamado *Nezumi*. Uma das características gerais deste signo é ser franco, extrovertido, bondoso e inquieto. Nas mãos de uma pessoa do sexo oposto que saiba fazer o seu jogo, o Rato dará sempre a impressão de ter sido capturado, mas quando menos se espera, ele escapa, já que seu desejo de liberdade é maior do que sua curiosidade. Mantê-lo preso em um relacionamento é um desafio; não se pode permitir a rotina, inclusive quanto ao sexo.

De acordo com o *Dicionário ilustrado de símbolos* (BIEDERMANN, 1993), na Índia, o rato aparece como cavalgadura de Ganesha, deus da sabedoria; no Japão, acompanha o deus da fortuna. Curiosamente na China a falta de ratos nas casas e nos pátios era interpretada negativamente, pois algo diabólico se aproximava.

Que representaria, então, a figura do rato em uma canção de Chico Buarque? Por que uma “Ode” a um animal considerado por muitos como asqueroso e provocador de arrepios, pois é um transmissor de doenças? Como um rato domina uma cidade, ou ainda, como dominar uma cidade sendo um rato-sujeito?

Observam-se, a partir dos campos semânticos criados pelo vocabulário textual, vários adjetivos e expressões adjetivadas que descrevem o rato desde a primeira estrofe: “Rato de rua/ irrequieta criatura/ [...] boca de estômago”; assim como na terceira e quarta estrofe: “Aborígene do lodo [...] couraça de sabão/ [...] profanador de tumba/ [...] saqueador/ da metrópole/ [...] estuprador da ilusão”.

O espaço urbano também é descrito a partir dos extremos que esse rato domina, ou seja, da metrópole explicitamente referenciada: “Do parking ao living/ do shopping-center ao léu/ do cano de esgoto/ pro topo do arranha-céu”; visto que é um “Saqueador/ da metrópole”.

Não é um personagem único, mas a representação de uma coletividade, de uma “**tribo** em frenética/ proliferação” e de uma comunidade que “vão aos **magotes**/ a dar com um pau”. Sua mobilidade, visto que é um “transeunte”, permite-lhe ir “atrás do quinhão”, da sua parte.

Como registra Meneses, Chico Buarque, um artesão da linguagem, faz com que as palavras adquiram na sua fluidez algo alquímico e mágico (MENESES, 2002). Vê-se que o compositor escolhe a figura do rato para fazer analogias de seus hábitos com os de uma outra criatura que até certo momento não lhe é superior, mas que deveria ser por natureza. Esta outra criatura só terá sua verdadeira identidade revelada na última estrofe: “Ó meu semelhante/ filho de Deus meu irmão”.

Nota-se a existência de um autor-criador cujo excedente de visão²³ permite descrever esse rato-sujeito quanto às suas características e hábitos, bem como mapear o espaço urbano que ele domina.

Observa-se que palavras como **rua, criatura, proliferação, lodo, profanador, saqueador, roedor, estuprador** fazem parte de um mesmo campo semântico que define o rato, animal, ao mesmo tempo em que constroem uma grande metáfora das problematizações da condição humana.

Por sua vez, que figuras humanas transitam pelas ruas das cidades como uma “Boca de estômago/ atrás do seu quinhão”? Poderíamos listar uma série de fatores, como o desemprego, o alcoolismo, a fome e a miséria, que elevam o número de pessoas e famílias inteiras a morarem nas ruas das grandes cidades.

O professor Dario de Souza Silva²⁴, do Departamento de Ciências Sociais da UERJ, especialista em população de rua²⁵, nos lembra que um outro fator agravante é a visão equivocada em relação aos moradores de rua por parte da população em geral, que

²³ O excedente de visão compreende um processo pelo qual o autor, como explica Bakhtin (2003, p.11), não só enxerga mas também conhece o que cada personagem enxerga e como enxerga; conhece, pois, mais do que elas e o inacessível a elas. Isso permite ao autor dar acabamento estético às personagens, aos acontecimentos conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. Ver também em Bakhtin, “A forma espacial da personagem” (2003, p.21).

²⁴ Informações coletadas no site g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,AA1379065-5606,00.html, acessado em out. 2008.

²⁵ De acordo com o IBGE, a população do Brasil, que era de 16.799.170 em 2000, nos últimos sete anos cresceu 8,48% a uma média anual de 1,21%. Em 2007, esse número subiu para 183.987.291 brasileiros. Por outro lado, não se sabia ao certo quantos moradores de ruas existiam no Brasil. As pesquisas do IBGE estavam voltadas para o número de residentes em seus domicílios. Sem informações, o Governo Federal não tem dados para desenvolver políticas voltadas para essa população. Felizmente em outubro de 2007, o Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS) iniciou uma contagem dessa população. A pesquisa envolveu 71 municípios (23 capitais e 48 cidades). O levantamento identificou 31.992 pessoas com 18 anos ou mais de idade em situação de rua, o que equivale a 0,061% da população destas localidades. Do total, 72% afirmam que exercem alguma atividade remunerada. A maior parcela (28%) é catadora de materiais recicláveis. As atuações como “flanelinha”, carregador, na construção civil e no setor de limpeza são outros tipos de trabalho mais freqüentes citados por este público (Disponível nos sites oglobo.globo.com/pais/mat/2007/12/21/327716442.asp e www.macaerj.gov.br/noticias/mostranot.asp?id=12357).

imediatamente os associa a criminalidade. Diz ainda que muitos estão nas ruas porque foram alijados de outras formas de convívio social, como a família e o trabalho. De acordo com o imaginário coletivo, quem está na rua não é interpretado tendo em vista sua biografia e sua inserção social, ele simplesmente apareceu na rua. Tanto o professor Dario quanto o ex-Secretário Nacional de Segurança Luiz Eduardo Soares vêem nos ataques a moradores de ruas do Rio de Janeiro, que são queimados e muitas vezes baleados, a continuação de um processo que tem como um de seus principais símbolos a “Chacina da Candelária”, em que oito menores de um grupo de 50 que dormiam nas proximidades da igreja no Centro do Rio foram mortos por policiais militares na madrugada de 23 de julho de 1993. Para Soares, a ocorrência de moradores baleados no interior do Túnel Velho, em Copacabana, Zona Sul do Rio, tem uma relação clara com o caso da Candelária. Caso significativo que sintetiza o problema de uma limpeza “fascista”, diz ele, que, por vezes, nossa sociedade é capaz de fazer.

Essa é a realidade de seres humanos encarados pela maioria da sociedade como figuras invisíveis. Não são poucos os que vivem pelas calçadas das lojas, bares, restaurantes, shoppings, praças, parques, áreas de lazer, bem como em túneis, esgotos e pontes; muitos com seus trapos sujos e mal cheirosos, todos concretas figuras da exclusão social. Uma situação que não mudará apenas com o apoio de ONGs, da Pastoral Nacional do Povo da Rua, movimento ligado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), grupos anônimos que saem pela madrugada distribuindo alimentos e agasalhos, entre outros. Entretanto, sabe-se que isso não é o bastante para devolver a dignidade a essas pessoas.

Em “Ode aos ratos”, o eu-lírico faz referência a um outro lado da realidade, não somente a dos que vivem nas ruas por diversas forças de exclusão, mas a dos que dela sobrevivem à custa da coerção social para ganhar o “seu quinhão”, o que lhes foi negado como direito e igualdade dentro de um universo que se diz globalizado e, no entanto, ainda não conseguiu eliminar as diferenças e repartir as fatias do todo em partes iguais. A violência urbana, com assaltos e seqüestros, cresce em ritmo acelerado. Uma “tribo em frenética/proliferação [...] levando o terror” à população desde os locais mais escondidos e camuflados “do cano de esgoto”, habitat de detritos humanos, aos que saltam aos nossos olhos, bem no “topo do arranha-céu”. Estes sim, sem biografia, seres aborígenes, natos do lodo que se auto-representam e se auto-afirmam e não se deixam ser vencidos. Sua “couraça de sabão” o permite escapar com facilidade de situações de perigo, aprendendo a sobreviver “À chacina e à lei do cão”.

O malandro, figura que determinou uma das invariâncias temáticas da obra de Chico Buarque, alguém que outrora não fazia o mal, transformou-se no próprio mal, agora

cotidiano, fugaz e irreversível, traduzindo a realidade da vida diluída nas grandes cidades. É possível perceber, mesmo implicitamente, este malandro que, em “Ode aos ratos”, transformou-se em rato, sujo, sobrevivente, escorregadio, que anda em tribo, que leva o terror, que é “Tenaz roedor/ de toda esperança/ estuprador da ilusão”, dilacerando tudo por onde passa, por toda parte e por todas as classes.

São “Boca de estômago” famintos – mesmo que inconscientemente – de justiça, filhos do lodo que é a própria rua, submersos em um grande esgoto social. Ao identificar esse rato-sujeito como seu semelhante, ele o considera também como um filho de Deus, seu irmão.

No livro bíblico de Gênesis (1-26, 27), que narra a história da criação do céu e da terra, o homem é quem reina sobre os animais: “então Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele reine sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos e sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra’. Deus criou o homem à sua imagem” (BÍBLIA SAGRADA, 1988, p. 49). O eu-lírico busca na relação Deus/criatura a justificativa para sua ligação fraterna. Agora não se trata mais de um simples animal, mas da ressignificação de uma identidade anteriormente animalizada.

Em “Ode aos ratos”, não há um eu harmonizado, e sim incomodado com as relações humanas dissolvidas na indiferença em relação ao outro. O eu-lírico só se faz presente na canção por meio da interjeição “Ó”. Essa interjeição é o único elemento que autoriza o estabelecimento de uma possível relação entre o autor da enunciação e a personagem que descreve, revelando, assim, sua expressão de lamento “Ó meu semelhante”, mas também de exaltação – uma vez que trata de uma ode “às avessas” – a seu semelhante, um “Sobrevivente/ à chacina e à lei do cão”.

Diferentemente de “Baioque”, quando o eu-lírico diz “meu irmão”, ele não impõe nenhuma condição para que esse sujeito desumanizado participe dos mesmos direitos de todos os filhos de Deus. “Ode aos ratos” faz ainda um percurso contrário a “Baioque” no que se refere à expressão “meu irmão”. Enquanto em “Baioque”, o eu-lírico dá seu aviso logo na primeira estrofe: “Quando eu canto/ que se cuide/ **quem não for meu irmão**”, abrindo um precedente para impor suas condições; em “Ode aos ratos”, “meu irmão” são as últimas palavras do eu-lírico, evidenciando, pois, um dos primeiros passos para se realizar a inclusão social que é o reconhecimento do outro como meu semelhante.

Na poesia do cânone também encontramos textos que remetem ao homem sem perspectivas, sonhos, projetos e valores, como na poesia “O Bicho” (1947), de Manuel Bandeira. Aqui o eu-lírico se espanta ao identificar a figura de um homem agindo como um bicho na procura do alimento; um bicho que “não era um **cão**/ não era um **gato**,/ não era um

rato". Há uma degradação em relação aos animais, cão/ gato/ rato, que possivelmente poderiam estar "Na imundície do pátio/ catando comida entre os detritos", o homem, pois, aparece como a última das espécies. Dos seres elencados, a imagem humana celebrava a exclusão social. A expressão que remete ao divino, "meu Deus", é contrária a de "Ode aos ratos" pelo fato de o eu-lírico não se identificar obviamente com esse possível "bicho-cão-gato-rato", nem com essa imagem de homem, seres que por razões diversas coabitam os mesmos espaços imundos e malcheirosos, dos pátios a céu aberto, visíveis para o espetáculo da miséria humana. Sabemos que na atual realidade do mundo globalizado as oportunidades não chegam igualmente para todos; para alguns, elas nem sequer chegam. Ainda são urgentes em várias partes do planeta questões de alfabetização, saúde, emprego e industrialização – só para citar algumas – em relação aos avanços tecnológicos de países que os tornam grandes potências mundiais. As pessoas que do lixo sobrevivem são vorazes não só por alimentos, como traz a letra do poema, mas certamente por igualdade de direitos, assistência e oportunidades.

Embora a narrativa poética trate de um acontecimento passado, cujas marcas temporais podem ser observadas pelo advérbio de tempo, "ontem", e pelos verbos no pretérito, "vi", "achava", "examinava", "cheirava", "engolia", "era", o eu-lírico ainda faz referência à imagem do **bicho** que vira, e é enfático: "Vi ontem um **bicho**/ [...] o **bicho** não era um cão/ [...] o **bicho**, meu Deus, era um homem".

A princípio, neste poema de Bandeira, temos um único ser identificado em um determinado espaço pelo eu-lírico, muito embora seja uma das metáforas do homem contemporâneo excluído da sociedade. Em "Ode aos ratos", por sua vez, a palavra **ratos** vai simbolizar uma força de representação coletiva da sociedade pós-moderna ainda maior, pois a própria letra traz explícita uma das principais características biológicas do rato: a proliferação.

3.3. "Subúrbio" (2006) e "Carioca" (1998)

"Subúrbio" não é apenas mais uma das canções que compõe o CD *Carioca*. É a primeira canção do CD cujas homenagens não se estendem apenas ao Rio da Zona Sul, que Chico Buarque sempre frequentou e onde mora, mas o da periferia. Fala do Rio humilde, pouco conhecido dos que visitam a cidade. O Rio que não está nos mapas turísticos, uma vez que "Lá não tem moças douradas/ [...] não tem turistas" e "Não sai foto nas revistas", de um lugar que "Não tem frescura nem/ atrevimento"; de um Rio onde "[...] não tem claro-escuro/ a luz é dura/ a chapa é quente". Em entrevista, Chico Buarque explica que o subúrbio que canta

é a periferia fora do mapa de uma cidade, ela própria meio marginal. Mesmo assim, o subúrbio mantém um lado idílico, com suas tradições e formas de expressão próprias. Foi isso que me motivou. Não a saudação do velho Rio e velho subúrbio, que todo mundo tem. O que me inspirou foi o subúrbio de hoje (HOLLANDA, 2006, p. 17).

Analisando a canção “Subúrbio”, observa-se que as identidades dos sujeitos que se formam a partir dos “entre-lugares”, como trata Bhabha (1998), possibilitam ao sujeito elaborar novas estratégias de posicionamento e visão do mundo. Percebe-se que Chico Buarque, ao longo de sua trajetória, como demonstrado no primeiro capítulo desta pesquisa, elaborou e realizou novas estratégias de posicionamentos tanto em sua vida quanto em sua obra. Esta, por sua vez, incorpora informações simbólicas presentes nos signos sociais (seu mundo real), recuperando o ideário mitopoético historicamente tematizado que esta pesquisa explicitou.

Apesar de o discurso ainda se manter monofônico em “Subúrbio”, o eu-lírico valoriza as vozes que representam a periferia e falam por si mesmas, por meio de sua música e da representação simbólica de suas experiências.

Como morador da cidade do Rio de Janeiro, o autor-pessoa demonstra ter conhecimento de um mundo de opostos, pelas referências aos nomes dos subúrbios e pela dicotomia entre as belíssimas imagens postais da cidade e a realidade da periferia. O autor-criador, que possui um excedente de visão, dentro da realidade textual, evidenciará esta mesma adversidade. Um eu-lírico que se posiciona axiologicamente como um autor-criador, uma vez que não é morador das periferias, embora trate de uma realidade que não lhe é estranha: “Lá não tem brisa/ [...] Lá não tem moças douradas/ [...] Lá não tem claro escuro”; mas que se preocupa com a realidade social que ali existe: “Que futuro tem/ aquela gente toda”.

Se, de acordo com Hall (2005), há uma crise de subjetivação, pois não mais existe uma cultura que por si só se explica, criando, assim, uma nova idéia de sociedade, esse novo sujeito que se constrói a partir de um novo conceito de nação emerge das vozes da minoria. Vozes que convergem para o discurso monofônico do eu-lírico, cujas relações dialógicas se farão do contato que o leitor terá com o texto, atualizando-o com seu discurso, por ser uma dessas vozes minoritárias, ou, simplesmente, por ser conhecedor dessa realidade.

Os primeiros versos da primeira estrofe iniciam-se com a descrição do espaço geográfico do subúrbio: “Lá não tem brisa/ não tem verde-azuis/ não tem frescura nem/ atrevimento/ lá não figura no mapa/ no avesso da montanha,/ é labirinto/ [...] casas sem cor/

ruas de pó, cidade/ que não se pinta/ que é sem vaidade”. A descrição continua na terceira e quinta estrofe.

A recorrência de vários elementos significativos permite investigar de onde o eu-lírico fala; se é morador desse subúrbio ou não; o que fala, ou seja, qual é o seu posicionamento em relação ao espaço e às pessoas que descreve; e como fala.

Um dos primeiros elementos é o advérbio “Lá” que inicia várias estrofes ao longo do texto permitindo concluir não o lugar exato de fala, mas que certamente não se trata de um sujeito morador do subúrbio. Preocupado, diz: “Que futuro tem/ aquela gente toda”. Inicia, pois, descrevendo o espaço pela ausência do que este **não** tem: **não** tem verde-azuis/ **não** tem frescura nem/ atrevimento/ [...] **não** figura do mapa/ **não** se pinta/ [...] **sem** vaidade/ [...] **não** tem moças douradas/ [...] **não** tem turistas/ **não** sai na foto nas revistas/ [...] **não** tem claro-escuro”; novamente outro advérbio recorrente na letra da canção, diferentemente da canção *Carioca*, em que o eu-lírico põe em evidência o que a cidade **tem**, adensando suas características de forma esteticamente harmonizada, cujo verbo “ter” ora está explícito, “Hoje **tem** baile funk/ **tem** baile no Flamengo”, ora subentendido, uma vez que também tem “o reverendo [...] o homem da Gávea”, a “gaivota/ [...] o poente/ [...] a neblina/ [...] o povaréu” e as “meninas”.

A única afirmativa intensificada pelo emprego do verbo “ter”, em “Subúrbio”, é marcada pela constatação amarga do eu-lírico, proveniente da própria distribuição geográfica: “Lá **tem** Jesus/ e está de costas”. Como se sabe, essa presença divina está materializada por uma das arquiteturas mais famosas e representativas do Brasil, o Cristo Redentor. Tão famosa que em 2007 entrou para o grupo que compõe as Novas 7 Maravilhas do Mundo. O Cristo “acolhe” de braços abertos apenas uma parte da cidade do Rio de Janeiro, aquela “que abusa/ de ser tão maravilhosa”, devido à sua posição geográfica. A maioria dos bairros citados pelo eu-lírico estão localizados na Zona Norte da Cidade, praticamente por trás do Cristo Redentor, onde há uma maior concentração dos bairros suburbanos. Ironicamente são “abraçados” pelo Cristo com as costas da mão, como quem afasta, e não, acolhe.

Observa-se, pois, em vários momentos na canção “Subúrbio”, um dialogismo formado pela contraposição dos índices de referências da periferia com aqueles do Rio-cartão-postal. Um dialogismo que se percebe também entre “Subúrbio” e “Carioca”. Em “Subúrbio”, o poeta lança um olhar, não menos inclusivo, para a cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente para os que estão à margem dela. Se em “Carioca” o poeta não trata das problematizações sociais, mas também não as ignora, em “Subúrbio” elas são, a todo instante, evidenciadas.

Vale ainda observar que se em “Carioca” a beleza da cidade também é estampada pelo “[...] poente na esquina/ das tuas montanhas”, em “Subúrbio” “[...] não tem claro-escuro/ a luz é dura”. Por sua vez, a beleza de “Subúrbio” é aquela que merece também ser cantada pelo poeta. Sua poesia não tratará de um “[...] povaréu sonâmbulo/ ambulando/ que nem muamba/ nas ondas do mar”, mas se volta para “Aquela gente toda” a que o poeta se dirige em forma de um convite insistente: “**Espalha** a tua voz/ nos arredores/ **carrega** a tua cruz/ e os teus tambores”.

Para Bakhtin (1997), as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais mas o enfoque dialógico

é possível a qualquer parte significante do enunciado, inclusive a uma palavra isolada [...], ou seja, se ouvimos nela a voz do outro [...] Por outro lado, as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, [...] isto é, numa abordagem não mais lingüística. Por último, as relações dialógicas são possíveis também com a sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas desse todo e comum a palavra isolada nele [...] (BAKHTIN, op. cit., p. 184).

Uma vez ausente o primeiro sujeito da enunciação, o poeta, “é o leitor que vai refratar no poema seu universo discursivo, fazendo-o ressoar em um novo contexto, transformando o texto em enunciado”²⁶, tornando, assim, possíveis as relações dialógicas tão caras ao pensamento do teórico Bakhtin.

Nesse confronto crítico de referências entre centro/periferia também está inserido o diálogo com a canção “Águas de março” (1972), de Tom Jobim, nos versos que finalizam a quinta estrofe: “É pau, é pedra/ é fim de linha/ é lenha, é fogo, é foda”. Em “Águas de março”, pau e pedra se somarão a outros elementos como toco, peroba, nó da madeira, visando construir uma atmosfera desencadeada pelas chuvas num ambiente rural, entre outros elementos que remetem a uma vida ligada à natureza, um espaço em que ainda vigora até mesmo o folclore, como o personagem Matita Pereira, e onde também são enfatizados os ciclos naturais, vida e morte, sol e noite. Entretanto, aparecem elementos ao longo da canção que lembram a ação do homem, tais como caco de vidro, candeia, anzol, prego, carro.

A esse possível diálogo entre as duas canções a partir dos elementos “pau” e “pedra”, faz-se oportuno retomar as considerações de Silva (2000), agora para o que denomina hétero-referenciação, processo que trata de fazer dos enunciados construídos

²⁶ Citação retirada do texto “Ironia e ternura: análise da canção ‘O meu guri’, de Chico Buarque”, de autoria do professor João Vianney Cavalcanti Nuto, apresentado oralmente, em julho de 2007, no XI Congresso da Abralic: Literatura, Artes & Saberes, em São Paulo.

(poéticos ou não) a matéria do poema, definindo a lírica pós-moderna, que, segundo ele, contrapõe-se à auto-referenciação poética característica da lírica moderna.

Em “Subúrbio”, o eu-lírico emprega na quinta estrofe novas conotações para “pau” e “pedra”, denunciando o lado violento dos bairros periféricos da cidade do Rio de Janeiro; ou mesmo se referindo a uma vida difícil, sem perspectivas, agravada muitas vezes pela falta de atendimento que supra suas necessidades de saneamento básico, saúde, segurança, escola, trabalho e lazer. As metáforas, portanto, sintetizam o cotidiano dos bairros.

Em seu poema “Os homens amam a Guerra”, Sant’Anna insere como epígrafe a célebre frase de Einstein: “Não sei com que arma os homens lutarão na Terceira Guerra, mas na Quarta, será a pau e pedra”. No poema, o eu-lírico fala que os homens “amam a guerra”, seja “profana ou santa” e “mal suportam a paz”. Descobriu estar enganado por pensar “que a guerra fosse o desvio/ e a paz a rota”, mas percebeu que elas “são paralelas/ margens de um mesmo rio”. Porém, a espécie humana não corre o risco de se acabar, pois “hão de sobrar um novo Adão e Eva/ a refazer o amor, e dois irmãos:/ – Caim e Abel/ – a reinventar a guerra”.

Antecipando as previsões de Einstein, e confirmando um “amor” pela guerra, como aponta o poema de Sant’Anna, o homem contemporâneo está se valendo de qualquer arma, mesmo em suas formas mais primitivas, para garantir sua defesa/ataque, e sobreviver à “guerra urbana” diária, munido de pau, pedra, fogo.

Chico Buarque representa em sua letra o lado menos visto do Rio, que não é mostrado aos visitantes da Cidade Maravilhosa, pois, como diz a canção, lá “Não tem turista” e “Não sai foto nas revistas”. Já na primeira estrofe há uma descrição panorâmica de um Rio-subúrbio que “não figura no mapa”, mas que se concentra em um determinado espaço geográfico, “No avesso da montanha”. O que se encontra aí é uma cidade “labirinto”, um desenho que se forma em razão da má distribuição e falta de planejamento das casas; “labirinto” ainda nos remete a própria condição de vida das pessoas, ou seja, sem saída para seus problemas. Continua na mesma estrofe a descrição do subúrbio, cujas imagens são comuns em vários locais do Brasil – um retrato sem vida cujos tijolos dão o tom monocromático ao emaranhado de construções sobrepostas e inacabadas por razões diversas, entre elas, a falta de recursos financeiros de seus proprietários e de investimentos por parte do governo na infra-estrutura dos bairros. Eis o porquê das imagens descritas: “Casas sem cor/ ruas de pó, cidade/ que não se pinta/ que é sem vaidade”.

Voltando à quinta estrofe, pode-se identificar um momento de tensão por parte do eu-lírico ao seguir na descrição do subúrbio. Preocupado, diz: “Que futuro tem/ aquela gente toda”. Ele particularmente busca uma resposta – “**Eu** ando em roda” –, mas não vê solução,

pois “é fim de linha”, abusando intencionalmente das metáforas de forma irônica, distanciando-se dos valores semânticos que aparecem na canção de Tom Jobim. Interessante ainda observar que em “Águas de março” a estrutura descritiva enfatizada pela recorrência do verbo “ser”, iniciando a maioria dos versos para predicar o sujeito “águas de março”, também aparece em “Subúrbio”, na primeira e quinta estrofe, como tratamos acima: “**É** labirinto/ **é** contra-senha/ **é** cara a tapa [...] **é** pau/ **é** pedra/ **é** fim de linha/ **é** lenha, **é** fogo, **é** foda”.

A última metáfora, “é foda”, remete à expressão de baixo calão, comumente deslocada de seu sentido original, mas que já faz parte do vocabulário coloquial de várias pessoas, independente de classe social – um desabafo do eu-lírico.

Há em “Subúrbio” um convite instigante por parte da voz que inicia alguns versos, na medida em que vão sendo nominados vários bairros da periferia do Rio de Janeiro; uma espécie de *list song* como fizera em “Paratodos”, ao invocar gerações de influências musicais e origem familiar: “**Fala**, Penha/ **fala**, Irajá/ **fala**, Olaria/ **fala**, Acari, Vigário Geral/ **fala**, Piedade [...]”. Ou seja, estamos diante de um sujeito que não está inserido no espaço por ele descrito mas que incita a voz do outro, participante de uma minoria. Por ser um observador, possuidor de uma visão excedente, esse sujeito tem “autoridade” para pedir que o outro fale, por si mesmo: “Espalha a tua voz”. Prova disso é a recorrência de verbos no imperativo como o verbo “falar”, empregados dezessete vezes antes do nome de dezessete bairros diferentes; somam-se a estes versos outros três, em que o mesmo verbo é usado pelo sujeito ao sugerir como essa minoria deve se fazer ouvir: “**Fala** na língua do rap/ **fala** no pé”. O sujeito insiste em seu pedido com o uso de mais imperativos: “**Vai, faz** ouvir os acordes/ do choro-canção/ **traz** as cabrochas e a roda de samba/ **dança** teu funk, o rock,/ forró, pagode, reggae/ teu hip-hop/ [...] **desbanca** a outra/ [...] **espalha** a tua voz/ [...] **carrega** a tua cruz/ [...] **dá** uma idéia”.

Percebe-se ainda, entre esses versos citados, que a música e a dança aparecem como formas de expressão e de identidades dessa minoria suburbana por meio de segmentos musicais e corporais diferenciados. O eu-lírico está atento a outros sons que representam a periferia dando continuidade ao processo de inclusão que já vinha propondo na canção “Paratodos”.

Nas últimas estrofes, o eu-lírico segue nominando outros bairros do Rio de Janeiro, e “Paciência” é citado por último. O nome do subúrbio abre à semântica do sentimento a atitude (“Fala, Paciência”) paradoxal e ambígua a que o eu-lírico incita. Os

segmentos musicais elencados pelo eu-lírico, como o choro-canção, o samba, o funk²⁷, o forró, pagode, o rock²⁸, o reggae²⁹, o hip-hop³⁰ e o rap³¹, constituem um conjunto plural de formas diferenciadas de expressão.

É preciso entender a importância desse conjunto de expressões culturais presentes na letra de “Subúrbio” na voz de Chico, pelos significados identitários que produziram e produzem. Sabe-se que o samba, a partir dos anos 1930, como lembra Napolitano (2007), deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a “significar” a própria idéia de brasilidade. O escritor aponta três estágios da relação entre samba e identidade nacional, sugeridos por Bryan McCann. O primeiro, situado entre 1930 e 1937, com o surgimento e a consolidação da percepção da relação entre samba e identidade nacional, com várias visões e projetos informando esta percepção geral. O segundo, entre 1937 e 1945, arcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como expressão da nação. Por fim, no terceiro estágio, entre 1945 e 1955, houve o retorno de um “samba crítico”, no seio do qual os compositores assumiam o simbolismo convencional que ligava o “samba” à “brasilidade”, não para exaltar a pátria, mas para expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista, criticando a falência do projeto de “democracia social e racial” do Estado Novo.

Nota-se, entretanto, que no final dos anos 1960 o samba dominante entraria em processo de descentramento e viria a perder sua função de linguagem, por excelência, da nação brasileira. Nesses idos de 1960 entra em cena um novo movimento cultural reformulando os processos de abordagem e de análise da realidade brasileira, as formulações artísticas, ideológicas e culturais idealizadas pelo samba – o Tropicalismo. Defende Silva

²⁷ Nos anos de 1950, o termo foi empregado para descrever uma forma de jazz moderno, que se baseava no “swing” e no “soul”. Também foi usado em um sentido mais negativo para referir à música considerada grosseira ou rude. Nas décadas de 1960 e de 1970 foi usado para variações “anárquicas e polirrítmicas” da música soul [...]. O funk integrou gêneros posteriores de orientação black como o hip-hop e o tecno-funk [...]. Pode ser considerado um metagênero (SHUKER, 1999, p. 51).

²⁸ Rock é o rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do rock’n’roll. O rock é muitas vezes considerado detentor de maior peso do que o pop, com conotações de maior integridade, sinceridade e autenticidade (Id., p. 249).

²⁹ Reggae é um termo abrangente que designa diversas formas de música popular jamaicana que, desde a década de 1960, estão presentes no contexto internacional. (Id., p. 236).

³⁰ Embora seja incorretamente usado como sinônimo de rap, o hip-hop é um termo amplo que abrange uma subcultura associada à vida social, à música, à dança e à moda dos jovens negros e latinos urbanos dos Estados Unidos dos anos de 1980 e 1990 (Id., p. 233).

³¹ O rap foi considerado “a mais popular e influente música afro-americana dos anos de 1980 e 1990” e “o filão cultural, intelectual e espiritual mais dinâmico da cultura popular contemporânea da América negra”. Considera-se que o estudo do rap seja capaz de resgatar os estudos sobre os negros nos Estados Unidos, embora o interesse do rap e do hip-hop pelo pastiche, pela colagem e pela bricolagem seja visto como uma tendência cultural pós-moderna (Id., p. 231).

(2000) que o Tropicalismo, contrariando seu pensamento anterior, que colocava o movimento “como fecho do Modernismo e não um princípio detonador de uma coisa nova”, dura até hoje. Diz Silva, ainda, que o “Tropicalismo é o movimento que, instaurando o processo da hétero-referenciação poética, se define como manifesto poético do Pós-modernismo”. Este, “ao contrário do Modernismo, vai recolher os fragmentos através de enunciados poéticos, para construir o poema” (SILVA, op. cit, p. 156).

Vê-se que as imagens presentes na letra da canção-manifesto “Tropicália” compõem uma alegoria da conjuntura do Brasil e da própria MBP. Caetano Veloso vai estruturar sua letra montando um mosaico nacional do momento histórico, fazendo referência àquele momento, por contraposição ao passado, quando diz: “Viva Iracema/ Viva Ipanema/ [...] eu oriento o carnaval/ eu inaugurando o monumento no planalto central/ do país/ viva a bossa viva a palhoça [...]; viva a Banda/ Carmem Miranda-da-da...”.

Nesse processo de descentramento das formas de expressão, para situar a voz pós-moderna de Chico Buarque como integrante das formas simbólicas de representação de uma nação que vive a diluição das fronteiras culturais, vale o registro do rock dos anos de 1980 de Renato Russo e Cazuza. Em suas aulas de literatura na Universidade de Brasília, Cyntião sempre busca dar relevo à importância desses dois poetas cancionistas para a música brasileira por terem amplificado a mundialização da estética e das questões temáticas da letra da canção.

Nessa seqüência temporal, aqui apenas delineada, surge no início da década de 1990 o movimento Manguebeat, com surpreendentes inovações estéticas, originário das margens – gestado a partir da periferia da cidade de Recife – e não mais do centro (que era o lugar do movimento tropicalista, mas ainda oriunda do próprio centro midiático – o eixo Rio-São Paulo)³². De posse da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, de que haviam se valido os tropicalistas, os integrantes do movimento liderado por Chico Science³³ misturam na representação artística elementos regionais-étnicos – maracatu, coco, ciranda, xaxado, baião, xote, samba, ijexá – aos gêneros atuais globalizados, como mostra Vargas (2007), produzidos a partir das tradições da música negra dos EUA e dos imigrantes caribenhos que aportaram nesse país – o rock, a *soul music*, o funk, o reggae e o rap.

³² Ver também dissertação de mestrado intitulada *Corpo de Lama: um estudo sobre a expressão textual do Mangue Beat e sua contribuição como vetor de resignificação do projeto poético modernista brasileiro*, defendida por Yara Fortuna em 2006, na Universidade de Brasília, pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

³³ Em fevereiro de 1997, um acidente de automóvel matou Chico Science, cantor, compositor, líder do grupo pernambucano Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) e um dos principais mentores do Manguebeat, importante movimento musical nos anos 1990.

Para Vargas (op. cit.), todas as canções, cantores e grupos dessas tradições eram ouvidos por alguns músicos da Nação Zumbi, inclusive Chico Science, a quem coube a responsabilidade de fazer “a ponte entre todos esses sons”, sabendo “traduzir e indicar os caminhos da tradução entre as tradições poéticas, rítmicas e sonoras pernambucanas e globalizantes” (Id., p. 124).

Em “Subúrbio”, toda a demanda simbólica acionada pelo poeta, representativa da tradição cultural brasileira – choro-canção, as cabrochas e a roda de samba, o forró e o pagode – como os gêneros atuais globalizados – o funk, o rock, o reggae, o hip-hop e o rap –, participa apenas como elementos imagísticos da estética textual, e não como um processo híbrido de ritmos musicais como o Manguebeat. No entanto, isso não anula a intenção do poeta, consciente da diluição das fronteiras culturais, de valorizar o local – o subúrbio carioca – a partir de suas formas de expressão, mesmo que influenciado pelo global. Essa valorização é intensificada pela recorrência do pronome de segunda pessoa, explícito ou não: “Dança **teu** funk/ o rock/ forró/ [...] espalha a **tua** voz/ nos arredores/ carrega a **tua** cruz/ e os **teus** tambores”.

Ressalta-se que em “Ode aos ratos”, canção analisada anteriormente, Chico Buarque surpreendeu seu público com as programações eletrônicas em seu rap-embolada. O poeta explica o porquê de incorporar o rap em sua canção:

o rap, sim, é uma forma de me atualizar, quer dizer, procuro utilizar os recursos modernos, tecnológicos, ou usar elementos pop na música, coisas que vão se incorporando. Isso é natural. Não quero fazer uma música de 40 anos atrás, [quer] uma música feita agora, gravada com as condições de hoje e incorporando o que eu ouço (HOLLANDA, 2006b, disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entreoes_p060506.htm>).

Para Cyntrão (2004a, p. 11), “como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o artista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas”. O que parece, pois, ser confirmado pelas palavras de Chico, como relata na entrevista acima. O poeta está, assim, “antenido” às inovadoras tendências estéticas da canção brasileira, reafirmando, a seu modo, como se mostrou também em “Subúrbio”, uma estética sincretista pós-moderna inaugurada pelo Tropicalismo.

O que se percebe hoje com a diluição das fronteiras culturais, em razão da globalização, é uma expressão simultânea de múltiplas subjetividades partindo de variados centros, dentro de um mesmo espaço geográfico. Bhabha (1998) desenvolve esta idéia

cunhando o vocábulo disseminação. Este fenômeno cultural se dá a partir da cisão do discurso do sujeito social dentro de sua própria nação, lugar de heterogeneidade performática.

Para o teórico, a nação não é mais o signo de modernidade sob o qual diferenças culturais são homogeneizadas na visão “horizontal” da sociedade. Ele acredita que o sujeito nacional “se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minorias” (BHABHA, op. cit., p. 213).

Percebe-se que muitas letras de canções aqui mencionadas são representativas da cultura brasileira a partir de suas coordenadas espaço-temporais, entendendo que diferentes épocas culturais têm diferentes formas de combinar essas coordenadas espaço-tempo, como foi possível observar a partir das análises das letras das canções de Chico Buarque.

Entre as possíveis conseqüências dos aspectos da globalização sobre as identidades culturais, Hall aponta que “as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar” (2005, p. 69). Acredita o teórico que “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (Id., p. 74).

Nota-se que o hibridismo acionado por Caetano Veloso na década de 1970, por Chico Science a partir da década de 1990, e por sua consciente valorização em “Subúrbio” por Chico Buarque, em 2004, opõe-se à homogeneização da primeira metade do século XX. A roda de samba se rompe como porta-voz da nação e a canção passa a incorporar vários ritmos e imagens e acabam por figurar uma nação descentralizada permeada pelo mais local/regional como pelo mais global.

Para Hall (op. cit.), a globalização, além de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional, também “tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (Id., p. 87).

O cancionário buarqueano – representante legítimo do projeto poético brasileiro – cada vez mais convive num espaço de discursos diferenciados, plurais e inclusivos. A partir das análises das letras de canções selecionadas de Chico Buarque foi possível identificar dois tempos de sua produção, compreendendo a voz ativa – moderna e pós-moderna – do poeta, prova de que as identidades dos sujeitos permanecem abertas, inacabadas, mudando de acordo como o sujeito é interpelado ou representado.

Conclusões

Neste estudo demonstrou-se, a partir de um *corpus* de letras de canções selecionadas, um perfil convergente do universo simbólico registrado conceitualmente como “moderno” e do universo simbólico denominado conceitualmente como “pós-moderno” em Chico Buarque.

Coube ainda lembrar que letra e música nasceram juntas no gênero canção e, mesmo que tenham se distanciado a partir do Renascimento, nunca perderam seu vínculo por completo. Entretanto, como foi observado, este estudo privilegiou uma análise metonímica da canção – a letra –, reservando a dimensão melódica e privilegiando a poética textual.

Como se sabe, os festivais surgidos na segunda metade da década de 1960 foram um espaço privilegiado para que jovens letristas como Chico Buarque e tantos outros pudessem mostrar um indiscutível talento poético. A ruidosa comemoração dos 60 anos do poeta, em junho de 2004, tanto pela mídia quanto pelos meios acadêmicos, é prova de que esse talento foi reconhecido ao longo dos anos. Atualmente as canções de Chico vêm revelando, nas palavras do próprio poeta, o resultado de um amadurecimento, “um trabalho mais sério, mais pensado”.

Tal avaliação não minimiza, contudo, o valor representativo em termos culturais e sociais de uma obra – tema de múltiplos estudos – até então já produzida por um “obsessivo torneador de palavras” (ZAPPA, 2004). Como demonstrado, pode-se perceber na trajetória buarqueana diferentes posicionamentos do poeta em que este, pela via do discurso simbólico, trata do sujeito e suas identidades e nelas apresenta a construção de sua própria identidade dentro da categoria de artista e poeta-compositor. Tais reflexões encontraram respaldo teórico nos estudos de Hall (2005), em suas considerações acerca de um tipo diferente de mudança estrutural vem transformando as sociedades modernas no final do século XX, ao que o teórico chamou de “duplo deslocamento”, ou seja, “descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, op. cit., p. 9).

A partir de uma diversificada exposição teórica acerca da modernidade e, principalmente, da pós-modernidade, situou-se o estudo de um tempo em que novos paradigmas são firmados à luz das discontinuidades, da ruptura, da fragmentação, dos deslocamentos, da descentralização, do híbrido, da pluralidade, das identidades móveis, da diferença, do centro e das margens.

Com base em uma análise comparativa, foi possível identificar, a partir de letras de canções selecionadas, os signos sociais e culturais representantes de uma voz moderna

(exclusivista) em “Baioque” (1972), e de uma voz pós-moderna (inclusiva) em “Paratodos” (1993), “Carioca” (1998), “Ode aos ratos” (2006) e “Subúrbio” (2006). Neste contexto, observou-se que a lógica binária exclusão/inclusão ainda permeia as canções de Chico Buarque. Entretanto, percebeu-se uma ressignificação do olhar do poeta para os que estão posicionados do lado menos privilegiado dos opostos binários, abrindo-se a novas possibilidades para inclusão *do outro*, do diferente. Viu-se que em “Ode aos ratos” o “Rato de rua/ [...] aborígine do lodo [...] saqueador da metrópole” é para o eu-lírico “um semelhante”, “filho de Deus, [seu] irmão”. Em “Carioca”, todo o espaço urbano é incorporado pelo eu-lírico: “Cidade maravilhosa/ és minha”. Em “Subúrbio”, valoriza-se o espaço a partir do diferente, dos que estão à margem, bem como das novas posições de “fala” dos sujeitos. No conjunto das análises, constatou-se que se Chico expôs a vontade de silenciar a poesia: “Agora falando sério/ eu queria não falar”, não hesitou em mostrá-la “paratodos”. Incorporou não só a tradição mas todos que a traduzem em linguagens socialmente diferenciadas, como o funk, rock, forró, pagode, reggae e hip-hop.

Neste sentido, viu-se que as letras das canções de Chico – veículos do imaginário popular – são um espaço de representação dos sujeitos e de suas identidades cada vez mais flutuantes – imersos na diversidade cultural urbana –, representada pelo poeta em uma trajetória artística de quase meio século de produção. Enfim, cito a fala mais pós-moderna de Chico Buarque em seus versos de “Paratodos”: “Evoé, jovens à vista”!

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Notas sobre A banda”. *Correio da Manhã*, 14 out. 1966, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=op_artigo_drummond.htm>. Acesso em: 22 set. 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.
- BARROS e SILVA, Fernando de. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Corrêa de Araújo Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BÍBLIA SAGRADA. “Gênesis”. Trad. dos originais mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1988.
- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHAMIE, Mário. “A práxis de ‘Construção’”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 304-25.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *Poesia: o lugar da arte contemporânea*. Brasília, 2008. (No prelo).
- _____. et al. “O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção”. *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/14/339.pdf>>. Acesso em 19 jan. 2009.
- _____. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.
- _____. “Um olhar opinativo sobre as falas poéticas contemporâneas”. *Cerrados: poesia brasileira contemporânea*, n.º. 18, ano 13, Brasília, 2004a, p. 9-12.
- _____. *Poetas e cancionistas: universos simbólicos em contágio*. Tese (Doutorado em Literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2000.
- _____. “O grande poeta da MPB”. *Correio Braziliense*, 02 set. 1999. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em 30 set. 2008.
- _____. e CHAVES, Xico. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. “A dupla vida de Chico”. *Língua portuguesa*, São Paulo, nº. 8, ano I, 14 jun. 2006, p. 13. Entrevista concedida a Josué Machado.
- _____. “Aos 62, Chico Buarque diz que debate sobre esquerda é conversa boba e de direita”. *Folha de São Paulo*, 30 dez. 2006a, São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc3012200611.htm>>. Acesso em 30 set. 2008.
- _____. “Chico Buarque fala de tudo um pouco”. *Estado de São Paulo*, 06 maio 2006b, São Paulo. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_oesp_060506.htm>. Acesso em 30 set. 2008. Entrevista concedida a Lauro Lisboa Garcia.
- _____. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. 1989a. Entrevista concedida por Chico Buarque de Hollanda a Geraldo Leite. Rio de Janeiro, Rádio Eldorado. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm>. Acesso em: 19 set. 2008.
- _____. “Entrevista”. *Revista 365*. São Paulo: ABZ, 1976. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_365_76.htm>. Acesso em: 12 set. 2008.
- _____. “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. *Última Hora*, 09 dez. 1968, São Paulo. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lucidez.htm>. Acesso em: 12 set. 2008.
- _____. “Um paulista chamado Chico”. Entrevista de Chico Buarque. *Jornal da Tarde*, 29 dez. 1967, São Paulo. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?Pg=entrevistas/entre_29_12_67.htm>. Acesso em: 12 set. 2008.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “O historiador escreve sobre seu filho Chico Buarque”. Depoimento escrito em 1968. *Folha de São Paulo*, 19 out. 1991. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/mestre.asp?pg=depoto_hollanda1.htm>. Acesso em: 12 set. 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOBIM, Tom. “Jobim chama compositor de ‘gênio da raça’”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1994. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/mestre.asp?pg=depoto_calil.htm>. Acesso em: 05 out. 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SANT'ANNA, Afonso Romanno de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. *Os homens amam a guerra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2003.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "O protesto na canção de Chico Buarque". In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 173-8.
- _____. "Depoimentos". In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa: o Tropicalismo e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 149-58.
- _____. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1980.
- SOUZA, Eneida Maria. "O samba da minha terra 1". *Recorte: Revista de linguagem, cultura e discurso*, ano 2, nº. 2, jan.-jun. 2005. Disponível em: <<http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao2/2EneidaSouza.htm>>. Acesso em: 05 out. 2008.
- TADEU DA SILVA, Thomaz. "A produção social da identidade e da diferença". In: _____. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2000. p. 73-102.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.
- THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VELOSO, Caetano. "A mulher é o poeta". *Código*, Salvador, 1980.
- _____. "Entrevista". *Opinião*, Rio de Janeiro, 1972.
- WERNECK, Humberto. "Gol de letras". In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, Thomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2006. p. 7-72.
- ZAPPA, Regina. "Vertigem". In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 107-11.
- _____. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do RJ, 1999.

Referências discográficas

- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1968. R 765024 L. 1 LP.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.
- _____. *Edição Especial CD – DVD Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD (35m) + 1 DVD (60 m aprox.).
- _____. *As cidades*. Rio de Janeiro: BMG, 1998. 7432183233-2. 1 CD.
- _____. *Paratodos*. Rio de Janeiro: RCA/BMG, 1993. V120.046. 1 LP (36m14s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.
- _____. *Vida*. Rio de Janeiro: Philips/Polygram, 1980. 1 LP (34m38s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.
- _____. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Philips/Polygram, 1978. 1 LP (32m45s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.
- _____. *Sinal fechado*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 1 LP (33m10s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.
- _____. *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 LP (34m52s.): 33 rpm, estéreo, estúdio, 12 pol.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda – nº. 4*. Rio de Janeiro: Philips, 1970. 1 compacto simples (3m53s.): 33 rpm, mono, estúdio, 12 pol.
- _____. *Grandes sucessos de Chico Buarque – v. 2*. Rio de Janeiro: Premier, 1970a. 1 LP: 33 rpm, mono, estúdio, 12 pol.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3*. Rio de Janeiro: RGE, 1968. 1 LP (36m18s.): 33 rpm, mono, estúdio. 12 pol.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1968. 1 compacto simples (3m53s.): 33 rpm, mono, estúdio, 7 pol.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda. v. 2*. Rio de Janeiro: RGE, 1967. 1 LP (31m58s.): 33 rpm, mono, estúdio 12 pol.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 LP: 33 rpm, mono, estúdio. 12 pol.
- JOBIM, Tom. *Disco de bolso*. Rio de Janeiro: Zen Produtora/Pasquim, 1972.
- LOBO, Edu e CAPINAM, José Carlos. *Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 365.221 PB. 1 compacto simples.
- _____. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Elenco/Polygram, 1965. ME 19. 1 LP.
- RODRIGUES, Jair. *O sorriso do Jair*. Rio de Janeiro: Philips, 1966. 1 LP: 33 rpm, mono, ao vivo, 12 pol.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 1 LP.
- _____. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Philips, 1967a. 1 compacto simples.

Anexos

Anexo 1 – Canções

Baioque

Quando eu canto
Que se cuide
Quem não for meu irmão
O meu canto
Punhalada
Não conhece o perdão
Quando rio
Rio seco
Como é seco o sertão
Meu sorriso
É uma fenda
Escavada no chão
Quando eu choro

Quando eu choro
É uma enchente
Surpreendendo o verão
É o inverno
De repente
Inundando o sertão
Quando eu amo

Quando eu amo
Eu devoro
Todo o meu coração
Eu odeio
Eu adoro
Numa mesma oração
Quando eu canto

Mamie, não quero seguir
Definhando sol a sol
Me leva daqui
Eu quero partir
Requebrando um *rock and roll*
Nem quero saber
Como se dança o baião
Eu quero ligar
Eu quero um lugar
Ao som de Ipanema, cinema e televisão.

Paratodos

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antônio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoada
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é incontestes
Tome Noel, Carlota, Orestes
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentalistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro

Carioca

Gostosa
Quentinha
Tapioca
O pregão abre o dia
Hoje tem baile funk
Tem samba no Flamengo
O reverendo
No palanque lendo
O Apocalipse
O homem da Gávea criou asas
Vadia
Gaivota
Sobrevoa a tardinha
E a neblina da ganja
O povaréu sonâmbulo
Ambulando
Que nem muamba
Nas ondas do mar
Cidade maravilhosa
És minha
O poente na esquina
Das tuas montanhas
Quase arranca a retina
De quem vê
De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas

Ode aos ratos

Rato de rua
Irrequieta criatura
Tribo em frenética proliferação
Lúbrico, libidinoso transeunte
Boca de estômago
Atrás do seu quinhão

Vão aos magotes
A dar com um pau
Levando o terror
Do parking ao living
Do shopping center ao léu
Do cano de esgoto
Pro topo do arranha-céu

Rato de rua
Aborígine do lodo
Fuça gelada
Couraça de sabão
Quase risonho
Profanador de tumba
Sobrevivente
À chacina e à lei do cão

Saqueador da metrópole
Tenaz roedor
De toda esperança
Estuprador da ilusão
Ó meu semelhante
Filho de Deus, meu irmão

*Embolada**

Rato
Rato que rói a roupa
Que rói a rapa do rei do morro
Que rói a roda do carro
Que rói o carro, que rói o ferro
Que rói o barro, rói o morro
Rato que rói o rato
Ra-rato, ra-rato
Roto que ri do roto
Que rói o farrapo
Do esfarra-rapado
Que mete a ripa, arranca rabo
Rato ruim
Rato que rói a rosa
Rói o riso da moça
E ruma rua arriba
Em sua rota de rato

* Cantada na versão gravada no disco Carioca

Subúrbio

Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem
atrevidimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha,
é labirinto
É contra-senha,
é cara a tapa
Fala, Penha

Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, acari, Vigário Geral
Fala, piedade
Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade

Vai, faz ouvir os acordes
do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda
de samba
Dança teu funk, o rock,
Forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas
Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pílares
Espalha a tua voz
Nos arredores
Carrega a tua cruz
E os teus tambores

Vai, faz ouvir os acordes
Do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda
de samba
Dança teu funk, o rock,
fórró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Fala no pé
Dá uma idéia
Naquele que te sombreia
Lá não tem claro-escuro

A luz é dura
A chapa é quente
Que futuro tem
Aquela gente toda
Perdido em ti
Eu ando em roda
É pau, é pedra
É fim de linha
É lenha, é fogo, é foda

Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Encanto, Bangu
Fala, Realengo...

Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Meriti, Nova Iguaçu
Fala, Paciência...

Anexo 2 – Poemas

O Bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Rio, 27/12/1947 (Belo belo)
Manuel Bandeira

Os homens amam a guerra

*Não sei com que armas os homens lutarão na Terceira
Guerra, mas na Quarta, será a pau e pedra*

Einstein

Os homens amam a guerra. Por isso
se armam festivos em coro e cores
para o dúbio esporte da morte.

Amam e não disfarçam.
Alardeiam esse amor nas praças,
criam manuais e escolas,
alçando bandeiras e recolhendo caixões,
entoando slogans e sepultando canções.

Os homens amam a guerra. Mas não a amam
só com a coragem do atleta
e a empáfia militar, mas com a piedosa
voz do sacerdote, que antes do combate
serve a hóstia da morte.

Foi assim na Criméia e Tróia,
na Eritréia e Angola,

na Mongólia e Argélia,
no Saara e agora.

Os homens amam a guerra
E mal suportam a paz.

Os homens amam a guerra,
portanto,
não há perigo de paz.

Os homens amam a guerra, profana
ou santa, tanto faz.

Os homens têm a guerra como amante,
embora esposam a paz.

E que arroubos, meu Deus!, nesse encontro voraz!
que prazeres! que uivos! que ais!
que sublimes perversões urdidadas
na mortalha dos lençóis, lambuzando
a cama ou campo de batalha.

Durante séculos pensei
que a guerra fosse o desvio
e a paz a rota. Enganei-me. São paralelas
margens de um mesmo rio, a mão e a luva,
o pé e a bota. Mais que gêmeas
são xifópagas, par e ímpar, sorte e azar
são o ouroboro-cobra circular
eternamente a nos devorar.

A guerra não é um entreato.
É parte do espetáculo. E não é tragédia apenas
é comédia, real ou popular,
é algo melhor que circo:
– é onde o alegre trapezista
vestido de kamikaze
salta sem rede e suporte,
quebram-se todos os pratos
e o contorcionista se parte
no kamasutra da morte.

A guerra não é o avesso da paz.
É seu berço e seio complementar.
E o horror não é o inverso do belo
– é seu par. Os homens amam o belo
mas gostam do horror na arte. O horror
não é escuro, é a contraparte da luz.
Lúcifer é Lubel, brilha como Gabriel
e o terror seduz.

Nada mais sedutor
que Cristo morto na cruz.

Portanto, a guerra não é só missa
que oficia o padre, ciência
que alucina o sábio, esporte
que fascina o forte. A guerra é arte.
E com o ardor dos vanguardistas
freqüentamos a bienal do horror
e inauguramos a Bauhaus da morte.

Por isso, em cima da carniça não há urubu,
chacais, abutres, hienas.
Há lindas garças de alumínio, serenas,
num eletrônico balé.

Talvez fosse a dança da morte, patética.
Não é. É apenas outra lição de estética.
Daí que os soldados modernos
são como médico e engenheiro
e nenhum ministro da guerra
usa roupa de açougueiro.

Guerra é guerra!
dizia o invasor violento
violentando a freira no convento
Guerra é guerra!
dizia a estátua do almirante
com a boca de cimento.
Guerra é guerra!
dizemos no radar
desgustando o inimigo
ao norte do paladar.

Não é preciso disfarçar
o amor à guerra, com história de amor à pátria
e defesa do lar. Amamos a guerra
e a paz, em bigamia exemplar.
Eu, poeta moderno ou o eterno Baudelaire
eu e você, hypocrite lecteur,
mon semblable, mon frère.
Queremos a batalha, aviões em chamas
navios afundando, o espetacular confronto.

De manhã abrimos vísceras de peixes
com a ponta das baionetas
e ao som da culinária trombeta
enfiamos adagas em nossos porcos
e requintamos de medalha
– os mortos sobre a mesa.

Se possível, a carne limpa, sem sangue.
Que o míssil silente lançado à distância
não respingue em nossa roupa.
Mas se for preciso um banho de sangue
– como dizia Terêncio: – sou humano
e nada do que é humano me é estranho.

A morte e a guerra
não mais me pegam ao acaso.
Inscrevo sua dupla efígie na pedra
como se o dado de minha sorte
já não rolasse ao azar,
como se passasse do branco
ao preto e ao branco retornasse
sem nunca me sombrear.
Que venha a guerra! Cruel. Total.
O atômico clarim e a gênese do fim.
Cauto, como convém aos sábios,
primeiro bradarei contra esse fato.
Mas, voraz como convém à espécie,
ao ver que invadem meus quintais,
das folhas da bananeira inventarei
a ideológica bandeira e explodirei
o corpo do inimigo antes que ataque.
E se ele não atirar primeiro, aproveito
seu descuido de homem fraco, invado sua casa
realizando minha fome milenar de canibal
rugindo sob a máscara de homem.

– Terrível é o teu discurso, poeta!
Escuto alguém falar.
Terrível o foi elaborar.
Agora me sinto livre.
A morte e a guerra
já não podem me alarmar.
Como Édipo perplexo
decifrei-a em minhas vísceras
antes que a dúbia esfinge
pudesse me devorar.

Nem cínico nem triste. Animal
humano, vou em marcha, danças, preces
para o grande carnaval.
Soldado, penitente, poeta
– a paz e a guerra, a vida e a morte
me aguardam
– num atômico funeral.

– Acabará a espécie humana sobre a Terra?

Não. Hão de sobrar um novo Adão e Eva
a refazer o amor, e dois irmãos:

– Caim e Abel

– a reinventar a guerra.

Affonso Romano de Sant'Anna

Anexo 3 – Depoimento e carta citados

Sérgio Buarque de Hollanda

Depoimento escrito em 68 e publicado na *Folha de São Paulo* em 19 de outubro de 1991

A imagem que o público fixou de meu filho não é correta. Para o público, Chico é tímido (antes de tudo, tímido), bonzinho, retraído. Nada disso. Pelo menos em família e com os amigos, é completamente diferente, um rapaz brincalhão, extrovertido, bem para fora. Quando ele aparece em público, torna-se diferente. Talvez seja o medo de parecer ridículo. Mas podem crer, ele não é tímido, nem bonzinho. É, sem dúvida, uma boa pessoa. Mas não bonzinho, no sentido em que esta palavra é interpretada. Quando criança, jamais foi um rebelde. Posso assegurar que se tratava de uma criança normal. Procurava sempre ser independente. E essa independência ele afirmava, procurando fazer tudo o que faziam os irmãos mais velhos. Nem um “amor de criança”, nem um “enfant terrible”. Normal. Não era nem ligado ao pai nem à mãe. Dava-se bem com todos. Com as irmãs, tias e avós. Quando viajamos para a Itália (nesse tempo tinha 8 anos), deixou para avó um bilhete: “Avó, vou para Itália. Quando eu voltar, provavelmente a senhora estará morta. Mas não se preocupe. Eu vou me tornar um cantor de rádio. É só a senhora ligar o rádio do céu que vai me escutar”.

Desde menino, sempre se interessou por música e futebol. Jogo, não perdia uma irradiação. Seus ídolos eram Telê, do Fluminense, e Pagão, do Santos. Na Itália, torcia pelo Genoa. Da música popular, seus ídolos eram Ismael Silva, Caymmi e Ataulfo Alves. Mas tarde, João Gilberto, de quem procurava imitar o estilo. Não acredito que Noel exerça influência sobre Chico. A maior semelhança entre os dois é a temática: urbana. Caymmi, Ataulfo e Ismael marcaram mais que Noel. Chico também não é um compositor de classe média, como afirmam por aí. Não há dúvida, Noel e Chico também se assemelham um pouco, porque ambos enfocam temas urbanos. Nada mais. Aliás, há no Brasil uma mania de Noel! Qualquer compositor que surge é imediatamente comparado com o grande criador carioca. Creio que há um pouco de exagero em tudo isso. Quando surgiu a bossa-nova, Chico se encontrou com ela. Apreciava muito João Gilberto e ouvia-o seguidas vezes. Vinícius, muito amigo da família, aparecia sempre em festas e Chico ficava a ouvi-lo, com grande admiração.

Desde cedo, Chico já tinha namorada. Sempre foi muito vivo e alegre. Jogava futebol nas ruas, como todos os garotos de sua idade. Quanto aos estudos, dedicava-se a eles principalmente às vésperas de exame. Estudava duas ou três horas seguidas, depois cansava e ia se divertir. Em 1962, quando terminou o curso científico, foi orador da turma, provocando muitas risadas com seu discurso cheio de humor.

O sucesso não o mudou essencialmente, chateia-o um pouco, apenas. Hoje, não pode sair às ruas sem que lhe venham pedir autógrafos. Para ir à praia, há dificuldades, só em São Conrado. Bem longe. Continua fiel aos amigos, embora não tenha muito tempo para se dedicar a eles. Assim que chega a São Paulo, telefona para todos, organiza noitada com eles. Chico sempre viveu em bando, com muitos amigos, uma verdadeira turma. Sua formação é, sem dúvida, paulista. Nasceu no Rio, mas quando completou 2 anos, mudamos para São Paulo. Aqui, passou toda sua infância. Preferiu fazer o científico porque achava que o curso clássico era coisa de mulher. Dado momento, escolheu um ramo bem aproximado do artístico: arquitetura. Ficava em casa criando cidades imaginárias. Todas tinham uma fonte no meio da praça: lembrança das fontes de Roma, onde moramos algum tempo. Chico, em vez de começar a falar, cantou. Desde que tentou se expressar foi através da música. Mas tarde,

ficava com as irmãs aí pela sala, inventando música. Dizia que já que não conhecia de cor música de outros compositores, era obrigado a inventar as próprias. O sucesso veio de repente, sem que ninguém esperasse. Recebi a notícia de que Chico tinha ganhado o Festival de Música Popular Brasileira com "A Banda", quando estava em Nova York. Um jornal norte-americano publicou a notícia. Claro que me senti muito orgulhoso. Cheguei à conclusão - o que uma revista publicou na época - de que, antes, ele era meu filho. E depois do festival eu passei a ser o pai dele. Não há posição melhor. Têm surgido boatos por aí, de que eu componho as músicas para ele. Mas, meu Deus, quem sou eu para ter tanto talento? Se eu soubesse escrever músicas como ele, há muito tempo não seria eu mesmo, mas Chico Buarque de Hollanda. São boatos sem fundamentos, como muitos que vão por aí. Como essas notícias que circulam, afirmando coisas que jamais afirmamos. Um jornal carioca publicou que, após ver a peça "Roda Viva", eu tinha dito: "eu sabia que havia tudo isso aí dentro do meu filho". A frase talvez pudesse ter sido dita por mim, mas que não disse, não disse. Das suas músicas todas, gosto mais de "A Banda", "Pedro Pedreiro", "Roda Viva" e "Carolina". Nunca me esquecerei do dia em ouvi "A Banda" pela primeira vez, em Nova York, na casa de um amigo. Foi uma grande emoção. Não obstante todo o sucesso, o qual não lhe provoca muito prazer, é bem capaz de Chico largar tudo isso e partir para uma outra coisa qualquer, bem diferente. Ele é bem capaz disso. Muito inquieto. Muito inteligente. Sempre gostou muito de ler. Guimarães Rosa é um de seus autores preferidos. Quando fez "Pedro Pedreiro", inventou uma palavra: pensamento. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras. Tolstói e Dostoiévski também eram seus favoritos. Assim como Kafka. Em geral, ele ia lendo tudo o que caía em suas mãos. A música é responsável por ele ter abandonado o curso de arquitetura, decisão que tomou sozinho. O sucesso abriu uma impossibilidade de estudar. Excesso de compromissos, solicitações. Creio que, na música, ele se realiza mais, se torna muito mais feliz. É preferível um compositor realizado, que um arquiteto frustrado, como todo mundo sabe. Quando vai compor, geralmente fica isolado, no quarto, sozinho. A música e a letra sempre nascem juntas, uma ligada à outra, indissolúvelmente. Encontrou grande dificuldade em musicar "Morte e Vida Severina", porque a letra não era sua. Desde que aprendeu a tocar violão, com sua irmã Heloisa, hoje casada com João Gilberto e morando em Nova York, nunca mais deixou de compor. Sua adolescência foi normal, sem nenhum conflito especial. Posso considerá-lo um rapaz feliz. Suas primeiras composições falavam de amor. Mais tarde, quando ingressou na faculdade, passou a fazer música de participação, sendo que a primeira foi "Pedro Pedreiro". A família ficou um pouco tonta com o sucesso tão fulminante, tão rápido. Mas já nos acostumamos. Chico é que não se habituou a ele. Ficou muito contente de ter ido a Paris, porque ninguém o conhecia por lá. Talvez o sucesso tenha provocado uma espécie de defesa, tornando-o um pouco retraído. De fato, meu filho não é tímido. É bem diferente a imagem que temos dele. Trata-se de uma pessoa normal, alegre, sem problemas graves de personalidade. Eu sei o que eu estou falando. Sou seu pai há 23 anos.

Carta ao Chico

Chico Buarque meu herói nacional
Chico Buarque gênio da raça
Chico Buarque salvação do Brasil

A lealdade, a generosidade, a coragem.

Chico carrega grandes cruces, sua estrada é uma subida pedregosa.

Seu desenho é preciso, atlético, ágil, bailarino.

Let's dance! Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias bruscas, nítidas, onde a Vida e a Morte estão sempre presentes, o Dia e a Noite, o Homem e a Mulher, Tristeza e Alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melo inventivo, o criador, o grande artista, o poeta maior, Francisco Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo.

Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos...

Chico Buarque Alegria do Povo, até seu foxtrote é brasileiro.

Zona Norte, Malandragem, Noel Rosa, Sivuca, Neruda, Futebol, tudo canta na tua inesgotável Lyra, tudo canta no martelo.

Bom tempo, Bota água no feijão, Pra ver a banda passar, Vem comer, vem jantar, menino Jesus, dia das mães, vou abrir a porta, Deus, Pai, afasta de mim este cálice de vinho tinto de sangue. Chico também não evitou assuntos escabrosos, sangue, tortura, derrame, hemorragia...

Houve um momento em que temi pela tua sorte e te falei, mas creio que o pior já passou.

Chico Buarque homem do povo
Fla Flu, calça Lee, carradas de razão
Mamão, Jacarandá, Surubim
Macuco não, Pierrot e Arlequim
Você é tanta coisa que nem cabe aqui
Inovador, preservador, reencarnado, redivivo
Mestre da língua
Cabelos negros
Olhos de gatão selvagem
Dos grandes gatos do mato
Olhos glaucos, luminosos
Teu sorriso inesquecível
Ó, Francisco, nosso querido amigo
Tuas chuteiras caminham numa estrada de pó e esperança

Tom Jobim
New York, outubro 89